

**Еремкина Наталья Ивановна**

кандидат филологических наук,  
старший преподаватель кафедры иностранных языков  
Мордовского государственного педагогического института им. М.Е. Евсевьева  
neremkina@mail.ru

## **АНГЛИЙСКИЙ РАССКАЗ XIX ВЕКА: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ [1]**

---

---

**Аннотация:**

*Статья посвящена актуальным проблемам становления и развития жанра рассказа в английской прозе XIX в. Автор рассматривает вопросы терминологических определений. В статье исследуются особенности эволюции английской малой прозы выдающихся писателей викторианской эпохи. Автор указывает на синтетическую природу рассказа XIX века.*

*Ключевые слова: рассказ, малая проза, английская литература, викторианская эпоха, жанр, новелла, синтез, сюжет.*

---

---

Общепризнанно, что рассказ составляет славу английской литературы второй половины XIX – начала XX столетия, формируется и обретает жанровую завершенность именно в викторианскую эпоху. Говоря о статусе малой прозы в первой половине XIX в., следует отметить, что она находилась на периферии литературного развития. Тем не менее изучение ее помогает понять проблемы эволюции английского рассказа. Общеизвестно, что жанр рассказа на протяжении нескольких столетий влачил довольно жалкое существование и в период конца XVIII – начала XIX в. не пользовался особым вниманием писателей и критиков. Первые полагали, что писать романы и пьесы куда выгоднее, а последние считали его всего лишь популярным развлечением для невзыскательных читателей [2, с. 16-25]. Рассказ, в первой половине XIX в. давно уже завоевавший прочные позиции в европейской и американской литературе, в Англии все еще ждал своего расцвета. Немецкие, американские, французские романтики не имели соперников в этой стране [3, с. 3-8]. Поэтому проблема становления и развития жанра рассказа в английской прозе XIX в. представляется значимой для понимания общих процессов, протекающих в английском литературном сознании данного периода.

Многие исследователи литературы связывают формирование жанра рассказа с открытиями середины XIX в. В частности, автор работ по теории рассказа М.Л. Прэнтт считает, что современный английский рассказ появляется в период 1835-1855 гг. [4, с. 182], то есть в то время, когда большинство авторов отдавало предпочтение роману. Но все же работа в малом жанре прозы не была для писателей XIX в. чем-то изолированным. По мнению авторитетного исследователя малой прозы У. Аллена, черты первого современного английского рассказа можно проследить в произведениях В. Скотта (1771-1832) [5, с. 9]. Отечественный литературовед И. Левидова присоединяется к этой точке зрения, полагая, что современный рассказ питается традициями, берущими начало с середины XIX в. [6, с. 43-73].

Специального внимания в связи с изучаемой нами темой заслуживает проблема терминологических определений. Поясним, что в трактовке данного явления мы придерживаемся точки зрения, выработанной в отечественном и зарубежном

литературоведении (А.А. Бурцев, В.И. Оленева, Е.В. Пономарева, У. Аллен, Х. Орел). Согласно ей, исторически рассказ не сразу позиционировался как жанр. Поначалу данное жанровое определение маркировало повествования разных типов и в XIX в. в английской литературе обозначало произведения, существенно отличающиеся по своей структуре, общим признаком которых являлась специфическая сюжетность, своеобразие дискурса. Обозначение сюжетной специфики и фиксация родовой принадлежности сохраняется и в викторианскую эпоху: «tale», «sketch», «story», «short story», «novelette», «essay» и др.

Анализ работ, посвященных теории и истории жанра рассказа, неизбежно приводит исследователя к выводу, что, в сущности, проблема жанра для писателей XIX в. не являлась кардинальной. Жанровая «размытость» их малой прозы свидетельствует о неких общих закономерностях литературного процесса XIX в. Исследователи по-разному определяют их суть. Отечественный литературовед О.Ю. Анцыферова отмечает: «Для художников, начиная с XIX века, жанровые категории словно отступают на второй план перед более весомыми художественными задачами – поисками новых средств художественной изобразительности» [7, с. 12].

Е.В. Пономарева, исследуя проблему жанровых вариантов, считает: «Поведение жанров в историческом эволюционном масштабе, на наш взгляд, можно рассматривать как параболический, волнообразный процесс, связанный с постоянным, повторяющимся через определенные временные промежутки, преодолением устоявшихся иерархических отношений внутри жанровой системы, сменой достаточно условной в масштабах эволюции, но в то же время явно выраженной в рамках координат отдельной социокультурной эпохи оппозиции «центральных» и «периферийных» жанров. Любая, самая скрупулезно выстроенная жанровая модель, не носит характер абсолютной и статичной, в том числе невозможно дать единую всеохватывающую новеллистическую формулу, учитывая антидогматический характер жанра как эстетической интенции – его подвижность, открытость, способность к самоопределению, «бунту», вплоть до самоотрицания, другими словами, – открытость для художественных экспериментов любого рода» [8, с. 55-56].

По наблюдениям английского историка литературы Х. Орела, большинство английских писателей XIX в. относились к жанру рассказа как к побочному продукту своего творчества. Они не задумывались над терминологией и называли все произведения объемом менее 12 000 слов «малой прозой» («brief narratives / short fiction») независимо от того, шла ли речь о текстах, повествующих о реальных или вымышленных событиях, или о богатых поэтическими образами очерках. Различия в таких терминах, как «tale», «sketch», «story», «short story», «novelette» и даже «novel» для XX столетия значило куда больше, чем для Англии XVIII – начала XIX в. [9, с. 3].

Подобная неопределенность свидетельствует о том, что вплоть до последних десятилетий XIX в. писатели-викторианцы, используя малую прозу, пытались предложить новые варианты форм повествования. Лишь в 1880-е гг. рассказ был определен как литературный жанр, отличный от повести, романа, очерка. В частности, один из первых теоретиков американской новеллы Б. Мэтьюс попытался дать развернутое описание жанру «short story». Это понятие появляется как обозначение литературного жанра только в 80-е гг. XIX в. в связи с расцветом новеллистики в американской литературе второй половины XIX в. В 1884 г. Б. Мэтьюс выступил на страницах литературной газеты «London Saturday Review» со статьей «Философия рассказа» («The Philosophy of the short story»). Определяя рассказ как особый литературный жанр, ученый выдвинул семь основных признаков, отличающих его от других жанров: 1) оригинальность сюжета; 2) рассказ должен производить единое впечатление, и потому в нем может быть изображен только один характер, одно событие, одно чувство или ряд чувств, вызванных одним событием; 3) для рассказа характерна краткость не только в изложении событий, но и в самом авторском стиле; 4) живость изложения; 5) рассказ должен повествовать о ярком и интересном событии, нашедшем свое выражение в действии; 6) сюжет рассказа должен разворачиваться в строгой логической последовательности; 7) предпочтительнее всего рассказ с фантастическим сюжетом [10, с. 178-193].

Однако, как замечает А.А. Бурцев, и в настоящее время «в существующих работах нет сколько-нибудь стабильного и общепринятого определения этого жанра. Современные литературоведы прямо говорят о «пренебрежении» критики к «короткому рассказу», о «незрелости» его теории. Положение еще более осложняется в связи с запутанностью терминологии. В критическом обиходе английских литературоведов, имеющих дело с малым жанром, находится множество понятий и терминологических обозначений «story», «short story», «long short story», «novella», «tale», «yarn», между которыми подчас трудно провести четкую грань» [11, с. 5].

Английские писатели XIX в., работавшие в малом жанре прозы, в традициях англоязычного литературоведения пользовались разными терминами: «tale», «sketch», «story», «short story», «essay». Именно эти определения авторы и их редакторы помещали в заголовки сборников рассказов и отдельных рассказов. Это, к примеру, «Очерки Боза» («Sketches by Boz», 1833–1838), «Уэссекские рассказы» («Wessex Tales», 1888), «Переменившийся человек и другие рассказы» («A Changed man and other stories», 1913) и др.

Следует заметить, что в западном литературоведении до сих пор очерк, рассказ, новелла, повесть обозначаются сходными, достаточно размытыми понятиями: «tale», «sketch», «story», «short story», «history». Действительно, найти принципиальные отличия в характере нарратива рассказа, новеллы и повести возможно далеко не всегда. Прозаические произведения малого и среднего объема не характеризуются четким жанровым обозначением, понятия «рассказ», «новелла» и даже «повесть» в подобных случаях могут рассматриваться как синонимы. Английский исследователь Е.К. Беннет в этом вопросе занимает гибкую позицию, не видя необходимости устанавливать границы между названными жанрами [12, с. 244].

Отсутствие четких дефиниций жанра в середине XIX в. позволяет сделать объективное заключение не только о размытости жанровых границ, но и об обусловленном жанровыми характеристиками малой прозы наличии явной тенденции к подвижности, интенсивному и экстенсивному наращиванию потенциала жанра, как в рамках отдельного произведения, так и в границах ансамблевого художественного единства. Такая свободная вариативность малой прозы XIX в. обнаруживает ее тяготение к синтезу.

Таким образом, сосредотачиваясь непосредственно на викторианском периоде, необходимо учитывать то, что одной из отличительных черт эпохи является стремление художников выработать новые изобразительные каноны, создать особую выразительную пластику. И это, естественно, в первую очередь, привело к отказу от канонических форм, к их активному разрушению, а затем созданию новой выразительной фактуры на основе соединения канона и новации. Понимание жанра не как ритуально-зафиксированной формы, а как живой подчеркнуто-авторской, почти безгранично подвижной жанровой модели, способствовало активизации собственно-авторских, вариативных форм, не всегда соотносимых с традиционными жанровыми номинациями [13, с. 151-173].

Стратегия жанрового самоопределения в XIX в. складывалась под знаком синтеза структурных элементов, относящихся к различным жанровым формам в рамках отдельного произведения. Писатели-викторианцы добивались эффекта разными способами.

Так, особенности повествования в произведениях Ч. Диккенса в 1830-е гг. связаны с актуальной для этих лет проблемой изменения жанровых форм бытоописания. Формой изображения быта, наиболее распространенной в английской прозе в начале XIX в., являлся нравоописательный очерк, окруженный близкими к нему дидактическими и юмористическими повествованиями очеркового типа. Нечто новое и по содержанию, и по форме представляют собой «Очерки Боза», первый литературный опыт Ч. Диккенса, где он изображает «сценки» из жизни социальных низов английской столицы.

Устойчивыми признаками рассказов Ч. Диккенса подобного типа являются: следование сложившимся в стране традициям дидактического и нравоописательного рассказа просветителей и лондонских романтиков; ориентация повествования на принципы очерковой

характеристики героев и социальной среды, при отсутствии внимания к проблемам становления характера личности в ее конфликтах с обществом; неизменность характеров; документальность изображения; интерес к бытовой детали; приобретение рассказом-очерком эстетической значимости; комический колорит повествования; незавершенность, открытость сюжета; традиционное построение сюжета, с отсутствием интриги и «ловко завязанных узлов».

В 1840-е гг. у Ч. Диккенса появляются произведения, обнаруживающие неизвестные ранее возможности малой формы. Особое место в творчестве писателя занимают «Рождественские рассказы», в которых он использует новую манеру повествования. Особенно интересен в этом плане рассказ «Рождественская песнь...», в начале которого осуществляется привычная для читателя первой трети XIX в. очерковая характеристика героя; идет обобщенное описание каждодневного существования главного героя. Повествование создает образ неизменной жизненной нормы. Далее очевиден переход от очерковой структуры рассказа к новеллистической. Герою снятся необычные сны, в которые автор вводит образы привидений. Таким образом, в «Рождественскую песнь...» писатель вводит невероятные сюжетные ходы, что способствует успешному соединению реального и фантастического.

В рассказах Диккенса 1850–60-х гг. описание темных и сомнительных уголков Лондона, грязных трущоб, условий быта людей разных сословий, лондонских общественных институтов имеют в значительной мере социально-обличительный смысл. Он отступает от композиционной схемы, типичной для его ранних произведений малой прозы. При большом внутреннем единстве рассказы этого периода отличаются многообразием сюжетных линий, пестротой жанрового профиля. В своих поздних рассказах писатель часто выступает как психолог. Все больше внимания Диккенс уделяет запутанной интриге, осложненному сюжету, обнаруживает интерес к необычным и волнующим психологическим ситуациям. Наметившаяся в рассказах тенденция к воссоединению внутреннего мира человека и объективной действительности дает основание говорить о появлении социально-психологического рассказа. Именно такое соединение жанровых форм (повествований с элементами фантастики, детектива, психологических наблюдений) демонстрирует поиски писателем новых способов изображения повседневного быта и приводит к существенным трансформациям английской новеллы.

Не менее значимой, чем Ч. Диккенс, фигурой в викторианской прозе является У.М. Теккерей, чьи произведения малой прозы в жанровом отношении представляют большое разнообразие и позволяют проследить эволюционные особенности жанра рассказа в 1830–50 гг. Манера повествования, выбранная Теккереем в начале своего творчества в публицистических работах 1830-х гг., перекликается с чертами его публицистических произведений 1840–50-х гг. и оказывает влияние на особенности художественного повествования малой прозы писателя.

Показательным примером таких произведений является рассказ «Нашла коса на камень» из серии комических эпизодов «Записки Желтоплюша» (1830–1840). При помощи авантюрного происшествия осуществляется переход от начальной (очерковой по типу) характеристики героев к новеллистическому повествованию. При таком построении сюжета, где присутствует возникновение конфликта, динамичное развитие и быстрое разрешение, наиболее подходящей формой для воплощения авторского замысла рассказа явилась именно новелла с ее замкнутой смысловой структурой, с ее неразвивающимися характерами и завершенным, исчерпывающим себя движением сюжета.

В «Книге снобов» У.М. Теккерей суждения и оценки публициста также сочетаются с художественным изображением явлений типичной социальной жизни. Поэтому ее можно рассматривать как цикл рассказов-очерков, объединенных героем-повествователем. В рассказах, вошедших в «Книгу снобов», преимущественно присутствует типичная очерковая характеристика героев и событий. Но в разделе «Клубные снобы» Теккерей ищет возможности перехода к характерному для новеллы сюжетному напряжению. Он указывает на событие как на импульс, дающий движение сюжету. Развитие действия в этом направлении определяется типично-новеллистическим сцеплением событий.

Одним из интереснейших явлений в творчестве У.М. Теккерея является рассказ «Призрак Синей Бороды». Оригинальной композицией, манерой обрисовки образов, скрупулезной характеристикой деталей обстановки, в которой развивается действие рассказа, писатель критикует те особенности литературных приемов современных ему писателей, которые считает недостатками этического и эстетического характера. Писатель сознательно пародирует привычные элементы романтического, сказочного и готического повествования. В «Призраке Синей Бороды» У.М. Теккерей, прежде всего, использует элементы сатирической пародии, высмеивая идейную сущность ряда произведений. Одновременное привнесение писателем в рассказ юмористических элементов, подчеркивает комический характер подражания оригиналу. Пародийная поэтика оказывает определенное воздействие на жанровую структуру рассказа, способствует расширению его изобразительных возможностей. В рассказе «Призрак Синей Бороды» налицо пародийное содержание, но вместе с тем в нем приобретают свою актуальность такие атрибуты классической новеллы, как экспозиция, динамическое развитие действия, неожиданный финал.

Поиски новых повествовательных форм налицо в «Рождественских рассказах» У.М. Теккерея. С наибольшей очевидностью это проявляется в «Кольце и розе». Примечательно, что У.М. Теккерей выбирает форму сказки, несвойственную для его стиля реалистического повествования. Сложное взаимодействие составляющих сказку сатирических элементов определяет своеобразие объединяющего их целого. У.М. Теккерей создает в «Кольце и розе» весьма отличный по самому духу органический сплав, в котором чрезвычайно силен элемент пародии. За счет иронического осмысления всего происходящего в сказке, У.М. Теккерей подвергает ослаблению, а в конечном счете, разрушению некоторые канонические сказочные функции. Переосмысливая характерные темы собственного реалистического творчества и романтические сказочные мотивы и приемы, писатель далеко отходит от строгой структуры народной сказки, сохраняя лишь отдельные ее ходы и характеристики, и, таким образом, находит новые повествовательные формы через пародию.

В свою очередь малая проза Т. Гарди является одним из ярких образцов становления современного новеллистического жанра. В его творчестве жанр рассказа представлен в своем законченном виде. Произведения писателя появляются в эпоху ломки викторианских традиций. Рассказ в это время переживает период активного становления. Упрочению его авторитета в глазах современников способствовало появление в 1880-е гг. первых теоретических работ, обобщающих опыт американской и английской новеллы и определяющих рассказ как самостоятельное литературное явление. Отражая в своих текстах основные тенденции развития английского рассказа последней трети XIX в., Т. Гарди в своих произведениях малой формы соблюдает актуальную для этого периода литературного развития структуру сюжетосложения, в которой представлена «трехчленная схема» классической новеллы. Рассказы, вошедшие в сборники писателя, характеризуются большим разнообразием в тематике и жанровой окраске. Они иллюстрируют поиски Гарди-новеллиста формы, в которой он мог бы полнее выразить себя как художник: писатель пробует себя не только в жанре социально-бытовой новеллы («Три незнакомца»), но и применяет элементы готики («Сухая рука»), пересматривает заново исторические фигуры и события («Маркиза Стонэндж», «Леди Моттисфонт», «Герцогиня Гемптонширская», «Грустный гусар из немецкого легиона») и, главное, находит адекватную для себя форму, отличающуюся крайней сюжетной естественностью и простотой социально-психологической новеллы («Запрет сына», «Трагедия двух честолюбий», «Могилы на распутье», «Переменившийся человек»).

Художественный мир рассказов Гарди при всей силе проникновения в общественную атмосферу эпохи, казалось бы, не отличается совершенством психологического анализа. В литературе XIX в. психологизм, как правило, развивался по пути уменьшения сюжетности, обеднения событийного ряда. В своих новеллах для раскрытия внутреннего мира человека Гарди обращается к событийности, то есть человек осознает естественный ход вещей, что порождает

ощущение «трагической вины», страдание от неосуществимости желаний. Поэтому воссозданные писателем события и переживания частной, индивидуальной жизни персонажей объективно выступают как проявления, «симптомы» общественного бытия. Повышенным интересом к глубоким душевным изменениям человека, переломным моментам его обыденной жизни отличаются поздние новеллы Гарди. Заключенный в них глубокий анализ эмотивного состояния субъекта направлен на раскрытие существенных связей между явлениями, на выделение самой сути событий или ситуаций. Новеллы Гарди являются переходным этапом к новому аналитическому жанру, который в конце XIX в. начинает оттеснять традиционную сюжетную новеллу.

Последовательная трансформация малой прозы не разрушала жанр, а скорее свидетельствовала о наступлении качественно нового этапа в историко-эволюционном развитии рассказа.

#### **Ссылки и примечания:**

1. Работа выполнена при финансовом содействии Министерства образования и науки Российской Федерации. Научное исследование проводилось в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (проект НК-700П).
2. Lubbers K. *Typologie der Short story* / K. Lubbers. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1977. VII.
3. Кагарлицкий Ю.И. Редьярд Киплинг и его роман «Ким» // Киплинг Р. Ким: роман. М., 1990. С. 3–8.
4. Pratt M.L. The short story: the long and the short of it // *Poetics*. 1981. Vol. 10. № 2/3. P. 175-194.
5. Allen W. *The short story in English*. Oxford, 1981.
6. Левидова И.М. Английский рассказ в 70-е годы // *Вопросы литературы*. 1984. № 4. С. 43-73.
7. Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. Иваново, 1998.
8. Пономарева Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дисс. ... докт. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
9. Orel H. *The Victorian short story: Development and triumph of a literary genre*. New York, 1988.
10. Pratt M.L. The short story: the long and the short of it // *Poetics*. 1981. Vol. 10. № 2/3. P. 175-194.
11. Бурцев А.А. Английский рассказ, конец XIX – начало XX в.: Проблемы типологии и поэтики. Иркутск, 1991.
12. Bennet E.K. *A History of the German Novelle*. Cambridge, 1961.
13. Lubbers K. *Typologie der Short story* / K. Lubbers. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1977. VII.