

## **A Study of Novel as Genre in Terms of Genre Modification in the Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Century**

**Motamednia Masoumeh<sup>1</sup>**

Cand. Of Sciences (Philology),  
Associate Professor in the Department of Russian Language,  
University of Mazandaran,  
Babolsar, Iran.

(date of receiving: July, 2019; date of acceptance: January, 2020)

### **Abstract**

The article examines a genre of a short story and its genre modifications in literature with an anecdote, a legend and a fairy tale, an essay and a story. It is considered how a frivolous-erotic and anecdotal content of the early Italian Boccaccio short story defines compositional features of the genre. These are the brevity and the dynamics of the plot deployment, the lack of lyrical digressions, dialogues, descriptions, etc. The early short story is related to the comic in literature and it is close to a fable, an anecdote, a fabliau. The author traces the connection of the classical short story with such genres as a fairy tale, a legend. A romantic short story made a shift in the genre structure of the short story. It gains the element of fantastic story, magical bi-peace, and fatalism. The short story acquires the features of a hybrid genre that combines the features of a romantic fairy tale and a short story. In the post-romantic period, the structure of the short story is also changing, a little though, and in many respects retains its structural type. Further, in the article the short story's connection to such genres as an essay and a story is examined.

**Key words:** Genre, Short Story, Anecdote, Boccaccio, Comic, Romantic Short Story.

---

1. E-mail: m.motamednia@umz.ac.ir

## **Новелла как жанр в связи с жанровыми модификациями в литературе конца XIX – начала XX века**

**Мотамедния Масуме<sup>1</sup>**

Доцент кафедры русского языка Мазандаранского университета,  
Баболсар, Иран.

(дата получения: июль 2019 г.; дата принятия: январь 2020 г.)

### **Аннотация**

Рассматривается жанр новеллы и ее жанровые модификации в литературе: связь с анекдотом, легендой и сказкой, очерком и рассказом. Показывается, как фривольно-эротическое и анекдотическое содержание ранней итальянской новеллы Боккаччо определяет композиционные особенности жанра. Это лаконичность и динамика развертывания сюжета, отсутствие лирических отступлений, диалогов, описаний и др. Ранняя новелла связана с комическим в литературе и близка к басне, анекдоту, фаблю. Автор прослеживает связь классической новеллы с такими жанрами, как сказка, легенда. Романтическая новелла совершила сдвиг в жанровой структуре новеллы. В новеллу проникает стихия фантастического, волшебное двоemiрие, фатализм. Новелла приобретает черты гибридного жанра, объединяющего особенности романтической сказки и новеллы. В послеромантический период структура новеллы тоже меняется, хотя и слабо, и во многом сохраняет свой структурный тип. В статье рассматривается связь новеллы с такими жанрами, как очерк и рассказ, анализируются цирковые новеллы Куприна. Особое внимание уделяется их сюжетно-композиционному своеобразию.

**Ключевые слова:** Жанр, Новелла, Анекдот, Боккаччо, Комическое, Романтическая Новелла.

---

1. E-mail: m.motamednia@umz.ac.ir

## **Введение**

На рубеже конца XIX – начала XX вв. жанр романа переживает кризис. Проблема творческого поиска и художественного эксперимента остро стоит перед писателями Серебряного века, в литературном творчестве ярко проявляется стремление к экспериментам в области литературных жанров. Особенно ярко процесс жанровых исканий в это время протекает в сфере малых эпических форм, занявших господствующее положение в литературном процессе рубежа веков.

Стремление к обновлению литературного искусства как в плане формы, так и в плане содержания вызывает повышенное внимание художников слова к сказкам, преданиям, легендам, притчам. Писатели осваивают не только традиционные формы, но и способствуют созданию новых жанровых образований, зачастую соединяя в одном произведении романную емкость, новеллистическую остроту, очерковую документальность, точность и объективность. «В русской литературе XX века, – указывает Л.А. Колобаева, – в принципах сюжетостроения наблюдаются две различные, даже противоположные тенденции: дальнейшее освобождение эпических форм от жесткого сюжета, распыление сюжета произволом лирической, интеллектуально-философской или публицистической стихии, потоком сознания (Чехов, ранний Бунин, Б. Зайцев); а с другой стороны, неожиданное оживление сюжета авантюрного, острого, занимательного, динамического (Л. Андреев, А. Куприн)» (Колобаева 1990. 94).

## **Основная часть**

В начале XX в. «резко увеличивается степень подвижности, изменчивости форм жизни, конфликтности, «катастрофичности» человеческих отношений. В эту эпоху многократно усложняется характер взаимодействия личности и окружающих обстоятельств, среды, взаимосвязи *необходимого и случайного* в

человеческом бытии» (Там же. 95). Последнее вызывает к жизни долгое время не актуальный для русской литературы жанр новеллы.

В своей эволюции новелла в XX веке отталкивается от смежного с ней жанра рассказа. Теоретическое осмысление новеллы в ее отношении к рассказу в литературоведении неоднозначно, но обойти этот вопрос невозможно, поскольку именно в выявлении сходного и различного проявляется структурная модель каждого жанра.

Простейший подход, устраняющий проблему разграничения жанров, предложен Б. Томашевским, который рассматривает рассказ как русское терминологическое обозначение новеллы (Томашевский 1999. 334). Такой подход имеет смысл, поскольку в раннюю эпоху развития мировой литературы существовал только один жанр короткого рассказа – новелла.

Иной подход, представленный концепцией Г.Н. Пospelова, предполагает рассмотрение новеллы как жанровой разновидности рассказа. «Правильнее было бы понимать рассказ, – указывает ученый, – как малую прозаическую форму вообще и различать среди рассказов произведения очеркового (описательно-повествовательного) типа и новеллистического (конфликтно-повествовательного) типа» (Пospelов 1987. 218). Такой подход представляется неправомерным из-за опасности жанрового смешения рассказа и очерка. На наш взгляд, определение Г.Н. Пospelова следует уточнить и абстрагироваться от проблемы очерка как «малой эпической формы, основанной на реальном жизненном материале и тяготеющей к публицистике» (Федотов 2003. 274).

Следует согласиться с Е.М. Мелетинским, который справедливо утверждает: «Рассказ отличается от новеллы главным образом меньшей мерой жанровой структурированности, большей экстенсивностью» (Мелетинский, 1990. 5). С мнением Е.М. Мелетинского созвучна точка зрения А.В. Михайлова, который считает, что «рассказ может быть представлен как снятие ограничений с новеллы, не накладывающий никаких условий на последовательность

изложения, его однородность, непрерывность и т. д.» (Михайлов 2003. 249). Таким образом, новелла в современной теории литературоведения мыслится как жанр жестко структурированный, формируемый жестким набором жанровых признаков, как некий «конструкт», «замкнутое форма повествования», «некоторое автономное целое» (Михайлов 2003. 245, 249).

Рассмотрим совокупность этих жанровых признаков последовательно. Одним из признаков, который традиционно выделяется в литературоведении, является краткость новеллы: «Совершенно очевидно, что сама краткость является существенным признаком новеллы... Краткость коррелирует с однособытийностью и со структурной интенсивностью» (Мелетинский 1990. 4), что, по мнению исследователя, делает новеллу «наиболее эпическим из всех эпических жанров» (Там же. 4–5). Вместе с тем краткость сама по себе, будучи изолирована от других жанровых признаков, – критерий маловыразительный, поскольку относительной краткостью и лаконичностью повествования отличается и рассказ. Кроме того, в данном случае количественный критерий трудно перевести качественный, поскольку невозможно четко установить, после какой страницы кончается новелла и начинается рассказ. В связи с этой более верно говорить об однособытийности новеллы, в основу которой всегда положено необыкновенное событие или необычайное происшествие, выходящее за рамки повседневного, обыкновенного и иногда даже просто вероятного.

«Структурная интенсивность», о которой пишет Е.М. Мелетинский, соответствует пониманию новеллы А.В. Михайловым, который отмечает, что «новелле совершенно чужда всякая экстенсивность в показе действительности, всякая описательность импрессионистичность, медитативность». А.В. Михайлов высказывает мнение, что новелла «рассказывает о событиях почти с сухостью и лаконичностью схемы», что «единственная реальность в новелле – это ее фактическая сторона», а сюжет новеллы – это «цепочка

фактов, по возможности излагаемая как непрерывность» (Михайлов 2003. 246-247). Подобный подход представляется излишне категоричным и встречает возражения. Думается, следует говорить не о схематичности новеллы, а о ее «концентрированности», поскольку новелла «стремится на минимуме площади выразить максимум содержания» (Мелетинский 1990. 246). Подобные качества жанра определяют, что в эпоху романтизма и позднее, в XX веке, новелла тяготеет к использованию богатства ассоциативных связей художественных символов.

«Структурная интенсивность» новеллы соответствует стремительности развития в ней повествования, стремительности перехода от завязки к кульминации и развязке. Композиция классической новеллы отличается определенностью художественного конфликта, который реализуется в конкретных столкновениях героев; динамичностью действия; яркостью кульминации и резкостью перелома в событиях и отношения персонажей; моментальностью развязки (пуанта), часто поражающей своей неожиданностью.

Пуант – «обозначение «завершительной точки» произведения, [которое] предполагает резкую смену позиции субъекта» (Тамарченко 1999. 91). В момент смены позиции субъекта характеры персонажей освещаются новым светом разрешающегося сюжетно-событийного напряжения. Это отмечает и Г.Н. Пospelов, который указывает: «... круто разрешающийся конфликт выявляет в характере персонажей новые, неожиданные для читателей свойства» (Пospelов 1987. 17). Таким образом, структурная интенсивность новеллы определяет показ художественного характера в динамике, причем характер персонажа, как и сюжет в новелле, часто поражает неожиданностью своего внутреннего содержания.

Рассматривая вопросы новеллистической композиции, следует остановиться и на проблеме развертывания художественного времени в

произведении и проблемой соотношения сюжета и фабулы в новелле<sup>1</sup>. Этому вопросу уделил внимание Л. С. Выготский (Выготский 2001. 301), который отметил, что композиционная структура новеллы отличается сложным соотношением фабулы и сюжета, художественным нарушением причинно-следственных отношений, несовпадением реального и художественного времени, то есть развитие сюжета в новелле – это развитие по композиционной «кривой». О «композиционной кривой» новеллы пишет и Е.М. Мелетинский, тогда как А.В. Михайлов определяет новеллу как «цепочку фактов», настаивая на линейном развертывании новеллистического сюжета. Разрешить подобное противоречие кажется возможным, если признать, что в XX веке, в связи с усложнением поэтики в целом, новелла приобретает новые черты, что сказывается в том числе и на сюжетно-событийном развертывании фабулы. Кроме того, сложное соотношение фабулы и сюжета способствует неожиданности развязки, что как нельзя более соответствует жанровой модели новеллы.

Характерным признаком новеллы, идущим еще от новеллистики Дж. Боккаччо, является так называемая рамочная композиция, или обрамление. Новелла очень часто предстает как повествование от лица рассказчика и, по замечанию Б. М. Эйхенбаума, «не теряет связи с примитивной формой рассказывания». «Не стилизуясь специально под устную речь, она вместе с тем по характеру повествования совершенно соответствует манере непритязательного рассказчика, имеющего в виду рассказать простыми словами некую историю...» (Эйхенбаум 1987. 540). Соотношение обрамления и вставной новеллы аналогично, по указанию А.А. Реформатского, соотношению тезиса и его доказательства. Новелла служит своеобразным

---

1. Здесь и далее понятия «фабула» и «сюжет» употребляются в толковании формальной школы, принятом Б.В. Томашевским, Ю.Н. Тыняновым, В.Б. Шкловским, Б.М. Эйхенбаумом.

художественным аргументом к выдвинутому ранее положению, иллюстрирует его. Таков истинный смысл рамы (Реформатский 1987. 247–248).

Литературный процесс XIX–XX вв. определяет благодатные возможности возрождения и популяризации жанра новеллы в Серебряном веке.

Наиболее известные новеллы А.И. Куприна 1890-х годов отмечены чертами такого художественного своеобразия, которое позволяет назвать их неповторимым литературным явлением.

Новаторством А.И. Куприна было введение в русскую литературу тем, которые до него, как правило, не привлекала внимания ни одного крупного художника. Эти темы – жизнь армии, цирковая тема, анималистика. Самые известные его новеллы по тематическому принципу можно классифицировать как цирковые («Лолли», «Alles!», «В цирке»), армейские («Ночлег», «Куст сирени»), анималистические («В зверинце», «Слон»). Рассмотрим сюжетно-композиционные особенности его цирковой новеллистики. Эта разновидность купринской новеллистики исследована наименее обстоятельно, в том числе в монографии С.А. Ташлыкова (Ташлыков 2012. 101), одном из наиболее обстоятельных исследований новелл Куприна, большее внимание уделяется таким жанровым модификациям, как новелла-письмо и новелла-легенда.

В основу купринской фабулы всегда положено некое невероятное происшествие, необыкновенная история, «интересный случай». Так, например, без лишних предисловий новелла «Лолли» (1895) начинается с желания услышать и обещания рассказать «о таком случае, где какая-то непостижимая сила заставляет уверовать в себя – то в таинственном сплетении целой цепи событий, то в неясном предчувствии, то в пророческом сне ... Или, наконец, в загадочной симпатии душ...» (Куприн 1964 т. 1, 345). Прихотливые повороты судьбы и игра случая формируют фабульную основу произведения и определяют его сюжетное развертывание. Надо отметить, что «Куприна также тревожило разрушение духовных основ общества, обнищание и опошление



духа. Отсюда – тоска по яркой, сильной личности, влечение к героическим сюжетам» (Яхьяпур М., Хинчагашвили Н., 2013. 56).

Художественное пространство этой новеллы ограничено параметрами цирковой арены. Мир воспринимается сквозь призму правил и законов, принятых в цирковой среде. Цирковой мир в новелле «Лолли» описывается как средоточие невысказанных противоречий, где артист, переживший невероятную славу, успех и «сумасшедший восторг» публики, на закате своих дней не имеет ничего иного в жизни, кроме воспоминаний о былом успехе и вырезок из старых газет. Мистер Чарли, «бесстрашный, грациозный и изобретательный жокей и прыгун», «его «номера» до сих пор служат венцом гимнастического совершенства для лучших наездников», – теперь лишь «бедный ожиревший старик», вызывающий «безжалостный смех райка» (Куприн 1964 Т.: 1. 346). Mademoiselle Лоренцита, «звезда труппы», «гениальная наездница и удивительной красоты женщина» («старые артисты до сих пор вспоминают ее имя с благоговением»), кончает свои дни «на двадцать восьмом году от скоротечной чахотки в одной из петербургских больниц» (Там же. 348-349). Сама жизнь в границах цирка воспринимается как цепочка прихотливых перемен, и в связи с этим каждое невероятное происшествие выглядит лишь как очередной «интересный случай», не более, воспринимается как данность, закономерность в мире цирка.

Сюжет новеллы «Лолли» представляет собой цепочку таких невероятных происшествий: дрессированный тигр, вырвавшийся на свободу; замужество циркачки и австрийского графа; попытка хладнокровного убийства. Все эти невероятные события связаны с именем Лоренциты. Повествование включает в себя несколько побочных историй из ее жизни. Композиционно «Лолли» (новелла с обрамлением) представляет собой такой жанровый тип, который А.А. Реформатский определяет как *типичную* новеллу: «... тут и любовь, и конфликт, и возвращение к исходному моменту – таким образом, и круг полностью замкнут и пунктирован» (Реформатский 1987. 247). «Лолли»

построена по одному из самых архаических принципов организации повествования, восходящему к композиции плутовского романа с его серией невероятных приключений, связанных историей одного героя, в данном случае историей жизни цирковой актрисы.

Однако в новелле А.И. Куприна древняя новеллистическая композиция усложнена, разным светом освещаются все эти истории. Только одна из них находится в фокусе авторского внимания (история несостоявшегося убийства), другие (случай с тигром, замужество Лоренцита, история ее смерти) затенены, их изложение подчеркнуто конспективно, они служат художественными декорациями к главной сцене. Это своеобразный фон для центрального эпизода. Внешний, собственно событийный конфликт в новелле «Лолли» оформлен как противостояние мужчин, соперничающих из-за любви к женщине. Но на идеологическом уровне художественный конфликт определяется противостоянием человека и судьбы, искушающей его своими превратностями.

Кульминационным моментом новеллы является эпизод случайного избавления Лоренцита от трагической смерти на арене. Отвергнутый ею мужчина, дрессирует слона так, чтобы раздавить ее на глазах публики, во время циркового представления. Но непостижимым образом слон Лолли, любимец Лоренцита, отказывается повиноваться дрессировщику: «Слон вдруг отказался слушаться своего хозяина. Он осторожно опустился на все четыре ноги, не задев Лоренцита, – она же спокойно лежала между его ногами. Обозленный Энрико стал изо всей силы бить слона по хоботу и свистать, стараясь вторично поднять его на задние ноги. Слон не повиновался» (Куприн 1964. Т. 1: 352–353). Лоренцита выигрывает поединок с судьбой.

Напряжение в повествовании все время нарастает, и, дойдя до своего накала в кульминации, окончательно разрешается только в пуантированной развязке, поражающей своей неожиданностью. Судьба совершает свой

последний и немислимый поворот. Через месяц Лоренцита бежит с дрессировщиком. «Все женщины одинаковы, сэр, потому что все они непроницаемы, – резюмирует рассказчик. – Что же касается моей... она через месяц убежала от меня с этим мерзавцем Энрико» (Там же. 347). Последняя фраза новеллы утверждает и непостижимость женской любви, и непостижимость самой жизни, в которой властвует его величество случай.

А.И. Куприн исследует два типа случайного: счастливую перемену (избавление Лоренцеты) и роковое стечение обстоятельств. В новелле «Лолли» совмещаются два эти типа. Несомненно, счастливое избавление артистки не избавило мистера Чарли от ее роковой и непостижимой неверности.

Любовный треугольник оформляет сюжетно-событийное движение и в новелле «Alles!» (1897). Однако и здесь внешний конфликт mademoiselle Норы и ее соперницы является лишь внешним выражением определенного комплекса авторских идей. Исследователи купринской новеллистики 1890-х годов часто отмечают у писателя лишь «внешнюю занимательность» (Лялин 1975. 28). (В. Лялин) или «развлекательность» (Крутикова 1971. 36), не замечая иных художественных достоинств у его ранних новелл. Если это мнение и справедливо в отношении новеллы «Лолли», то в более поздних цирковых новеллах конца 1890-х годов – начала XX века динамичная интрига не отрицает их внутренней глубины.

Несомненным достоинством цирковых новелл конца 1890-х годов явилось расширение литературных границ и освоение писателем нового художественного пространства. В новелле «Alles!» А.И. Куприн показывает не только праздничный цирк с его блестками и бахромой, но и изнанку этого праздника: «холод нетопленной арены, запах конюшни, тяжелый галоп лошади, сухое шелканье бича и жгучую боль» (Куприн 1964. Т. 2: 157). Блеск циркового зрелища повернут в новелле своей жестокой изнаночной стороной, где послушная улыбка «грациозной наездницы» скрывает «невыносимое

страдание» (Там же. 159). А.И. Куприн противопоставляет нечеловеческую грацию и бесстрашие циркового артиста, балансирующего на грани жизни и смерти, толпе зрителей, жаждущих пережить острые мгновения ужаса и восторга. Художественное пространство новеллы четко делится на пространство циркового купола и зрительный зал: «Она идет высоко над землей по тонкой, дрожащей проволоке, невыносимо режущей ноги... И везде те же глупо красивые лица, напомаженные проборы, взбитые коки, закрученные усы, запах сигар и потного человеческого тела...» (Там же.).

Освоение нового пространства определяет и изменение художественного ракурса: в новелле Куприна повествуется не о любви и самоубийстве (сюжет весьма неоригинальный и тривиальный), но о любви и самоубийстве цирковой гимнастки, и эта история, окрашенная цирковой атмосферой, придает избитому в общем сюжете новое свежее прочтение. Через все произведение рефреном проходит цирковой возглас «Alles!», отмечающий главные события сюжетной интриги. Лейтмотивная техника повествования, избранная писателем, не позволяет читателю забыть о том, что все происходящее заключено в границы циркового мира и определяется жестокостью цирковых нравов. И мелодраматичная история любви, перерастая границы банального, превращается в историю истинной артистки, отданной во власть шуту с его «напыщенным, скучным и неуместным кривляньем». Так А.И. Куприн утверждает трагедию молодости и красоты, отданной на откуп потребителю (зрителю и шуту), жадному до острых удовольствий.

Эта идея выражается автором композиционным приемом антитезы. Антитеза определяет структуру новеллы; оппозиция шутовства и искусства проявляется и на пространственном уровне (купол цирка – зрительный зал), и на уровне персонажной системы, в расстановке персонажей (гимнастка и клоун), и, конечно, на уровне идеологическом. После кульминационной сцены (драка Норы с соперницей) с ее мелодраматичным налетом страстей (Нора

целует сапоги Менотти, умоляя о возвращении к ней) А.И. Куприн искусно переключает повествовательный регистр, и мы вновь возвращаемся от мелодрамы к цирку, к пространственной оппозиции циркового купола и бездны, разверзшейся под ногами артиста. В финале новеллы взгляд повествователя движется сверху вниз, с верхнего этажа к тротуару: «Быстро и легко, как привычная гимнастка, она очутилась на подоконнике и наклонилась вперед, держась руками за обе наружные рамы.

Глубоко внизу грохотали экипажи, казавшиеся сверху маленькими и странными животными... Пальцы Нора похолодели, и сердце перестало биться от минутного ужаса... Тогда, закрыв глаза и глубоко переведя дыхание, она подняла руки над головой и, поборов привычным усилием свою слабость, крикнула, точно в цирке:

–Alles!» (Там же. 161).

Нора выполняет свой последний номер, и высота циркового купола (верхнего этажа) становится символом моральной победы героини над страхом, ее смелости, символом ее душевной силы.

В новелле «Alles!» поединок человека с судьбой («Лолли») трансформируется в поединок с самим собой, с собственным страхом, с естественным инстинктом самосохранения. Эту же тему А.И. Куприн продолжает в новелле «В цирке» (1902). Большой борец Арбузов, преодолевая по цирковой привычке собственную слабость, выходит на атлетический поединок и погибает от разрыва сердца.

В центре сюжета – тот тип случайного, который мы обозначили как трагическое стечение обстоятельств. Несмотря на предупреждение доктора, Арбузов не может отказаться от борьбы, чтобы не быть заподозренным в малодушии: «... если я не уверен в своих силах – что мне мешает заболеть или захромать и так далее и взять свои деньги обратно?..» (Куприн 1964 т. 3. 59);

денежный залог, внесенный им в обеспечение поединка, и так далее. Но главным обстоятельством, обусловившим трагедию, все же становится иная причина. Арбузов готов отказаться и от денег, и от славы, но директор цирка не желает отказаться от своих обязательств перед публикой, от масленичного барыша: «Сегодня последний день этой идиотской русской масленицы, и у меня не хватает даже приставной стулья, и публикум будет мне делать *in grosser Scandal*, если я отменю борьбу. Черт побирай! У меня потребуют назад деньги и разломать мой цирк на маленькие кусочки... Я не хочу слышать глупости, я ничего не слышал и ничего не знаю!..» (Там же.). Так оформляется художественный конфликт новеллы на сюжетно-событийном уровне: противостояние артиста и публики: «Весь цирк, сверху донизу наполненный людьми, был точно залит сплошной черной волной, на которой, громоздясь одно над другим, выделялись правильными рядами белые круглые пятна лиц. Каким-то беспощадным, роковым холодом повеяло на Арбузова от этой черной, безличной массы. Он всем существом понял, что ему уже нет возврата с этого ярко освещенного заколдованного круга, что чья-то чужая, огромная воля привела его сюда, и нет силы, которая могла бы заставить его вернуться назад...» (Там же. 70). Внутренний психологический конфликт заявлен как поединок Арбузова с самим собой. Герой выходит на борьбу и погибает.

Ради чего это неизмеримое напряжение сил, невероятный риск и, наконец, смерть молодых и сильных людей? Именно этот вопрос ставит А.И. Куприн, а поиск ответа на него определяет сюжетное развертывание повествования. Развитие действия от завязки к кульминации определяется противопоставлением праздничной и изнаночной стороны циркового искусства. Перед выходом на арену Арбузов наблюдает за своими цирковыми собратьями, и эти наблюдения оформляют заявленную писателем проблему трагического противостояния искусства и его потребителя, артиста и публики. Как и в предыдущих произведениях, художественное пространство в новелле

четко разграничено на арену и цирковое закулисье. Неизмеримое напряжение физических и душевных сил на цирковой арене противопоставляется полному физическому и моральному опустошению артистов, которые демонстрируют цирковые кулисы:

«Два клоуна ... выбежали с арены в коридор. Они точно позабыли на своих лицах широкие, бессмысленные улыбки, но их груди после утомительных сальто-мортале дышали глубоко и быстро ... публика утихла, они ушли в уборную, оба потные, как-то сразу опустившиеся, разбитые усталостью...» (Там же. 64).

«Генриетта ... вся сияющая неподдельной, радостной улыбкой, покрасневшая, прелестная, кланялась кричавшим зрителям... Накидывая на нее за кулисами бурнус, Арбузов заметил, как часто подымалась и опускалась ее грудь и как напряженно бились у нее на висках тонкие голубые жилки...» (Там же. 66).

Цирковая арена в новелле уподобляется бойне, а соперник Арбузова – мяснику. Герой чувствует себя как молодой бык на бойне: « ...в его душе тяжело шевельнулся настоящий животный страх, темный, инстинктивный ужас, который, вероятно, овладевает молодым быком, когда его по залитому кровью асфальту вводят в бойню» (Там же. 70). Момент наивысшего сюжетного напряжения (ожидание поединка и сам поединок) в новелле совпадает с выражением главной идеи новеллы: бессмысленности гибели замечательных артистов на потребу публике: «Избегая глядеть друг на друга, оба атлета стали рядом, и в эту минуту Арбузову с необыкновенной ясностью мысль о том, как дико, бесполезно, нелепо и жестоко то, что он собирается сейчас делать...» (Там же. 68).

Не рок и судьба, а жестокость людей, бессмысленная жажда зрелища и нажива становятся причиной гибели молодого атлета, этого настоящего

артиста, художника в своем деле, побеждающего зрителя пластической красотой движений.

### **Заключение**

В новеллах «Alles!», «В цирке» утверждается в творчестве писателя реалистический художественный метод. Романтическая идея рока, слепой судьбы в новеллистике А.И. Куприна начала 1900-х годов выглядит далеко не романтически. Герой Куприна связан жизнью, и эти жизненные путы – долги и обязательств. И это давление внешних обстоятельств не зависит ни от успешности героев, ни от их таланта. Обрастая обязательствами, герой Куприна теряет себя и свободу в экзистенциальном понимании этого слова, утрачивает авторство своей жизни, оказавшись во власти денег, чужой воли, жадности и корысти, жажды наслаждений и проч. Именно цирк, этот огромный зрительный зал, в новеллах Куприна превращается в арену гладиаторов, но «гладиаторы» Куприна далеко не колоссы, не романтические фигуры, это усталые люди, измученные поединком жизни и смерти, далеко не герои в традиционном понимании героического. Куприн показывает изнанку нарядной цирковой жизни, ее пот, кровь, изнеможение, труд, болезни, показывает ее правдиво, без блесков.

### **Литературы**

- 1- Выготский Л. С. (2001). *Анализ эстетической реакции: Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира; Психология искусства. Собрание трудов* / Науч. ред. Вяч. Вс. Иванова и И. В. Пешкова; комм. Вяч. Вс. Иванова. Москва: Изд-во «Лабиринт».
- 2- Колобаева Л. А. (1990). *Преобразование идеи «маленького человека» в творчестве А. И. Куприна. Проблема индивидуализма и человеческой солидарности // Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв.*, Москва: Изд-во «МГУ».
- 3- Крутикова Л. В. (197). *А. И. Куприн*, Ленинград: Изд-во «Просвещение».



- 4- Куприн А.И. (1964 – 1966). *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва: Изд-во «Правда».
- 5- Лялин В. (1975). *Александр Иванович Куприн*, Ленинград: Изд-во «Просвещение».
- 6- Мелетинский Е. М. (1990). *Историческая поэтика новеллы*, Москва: Изд-во «Наука».
- 7- Михайлов А. В. (2003). *Новелла // Теория литературы. Т. 3. «Роды и жанры»*, Москва: Изд-во «ИМЛИ РАН».
- 8- Поспелов Г. Н. (1987). *Рассказ // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева*. Москва: Изд-во «Сов. энциклопедия».
- 9- Реформатский, А. А. (1987). *Лингвистика и поэтика / А. А. Реформатский*; отв. ред. Г. В. Степанов; АН СССР, Ин-т языкознания, Москва: Изд-во «Наука».
- 10- Тамарченко Н. Д. (1991). *Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. Т. 3. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении)*, Москва: Изд-во «ИМЛИ РАН».
- 11- Ташлыков А. И. (2012). *Куприн: Поэтика новеллы*, Иркутск: Изд-во «Иркутского гос. ун-та».
- 12- Томашевский Б.В (1999). *Теория литературы. Поэтика/ Вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко*, Москва: Изд-во «Аспект Пресс».
- 13- Федотов О. И. (2003). *Основы теории литературы: В 2 ч. Ч. 1. Литературное творчество и литературное произведение*, Москва: Изд-во «ВЛАДОС».
- 14- Эйхенбаум Б. (1987). *О литературе: Работы разных лет / Б. Эйхенбаум; [Вступ. ст. М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддес, с. 3–32]*, Москва: Изд-во «Сов. писатель».
- 15- Яхьяпур Марзие (Yahyapour, M.) & Хинчагашвили, Н. (2013). *Тень Востока на жизни и творчестве А.И. Куприна. Issledovatel'skiy Zhurnal Russkogo Yazyka i Literaturny, 1(1), 49-58*. Retrieved from <http://journaliarll.ir/index.php/iarll/article/view/5>

### Bibliography

- 1- Vygotskij L. S. (2001). *Analiz jesteticheskoj reakcii: Tragedija o Gamlete, prince Datskom U. Shekspira; Psihologija iskusstva. Sbornie trudov / Nauch. red. Vjach. Vs. Ivanova i I. V. Peshkova; komm. Vjach. Vs. Ivanova*. Moskva: Izd-vo «Labirint».
- 2- Kolobaeva L. A. (1990). *Preobrazovanie idei «malen'kogo cheloveka» v tvorchestve A. I. Kuprina. Problema individualizma i chelovecheskoj solidarnosti // Kolobaeva L. A. Konceptcija lichnosti v russkoj literature rubezha XIX–XX vv.*, Moskva: Izd-vo «MGU».

- 3- Krutikova L. V. (197). *A. I. Kuprin*, Leningrad: Izd-vo «Prosveshhenie».
- 4- Kuprin A.I. (1964 – 1966). *Sobranie sochinenij v devjati toma*, Moskva: Izd-vo «Pravda».
- 5- Ljalin V. (1975). *Aleksandr Ivanovich Kuprin*, Leningrad: Izd-vo «Prosveshhenie».
- 6- Meletinskij E. M. (1990). *Istoricheskaja pojetika novelly*, Moskva: Izd-vo «Nauka».
- 7- Mihajlov A. V. (2003). *Novella // Teorija literatury. T. 3. «Rody i zhanry»*, Moskva: Izd-vo «IMLI RAN».
- 8- Pospelov G. N. (1987). *Rasskaz // Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar' / Pod red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva*. Moskva: Izd-vo «Sov. jenciklopedija».
- 9- Reformatskij, A. A. (1987). *Lingvistikaipojetika / A. A. Reformatskij*; otv. red. G. V. Stepanov; AN SSSR, In-t jazykoznanija, Moskva: Izd-vo «Nauka».
- 10- Tamarchenko N. D. (1991). *Metodologicheskie problemy teorii roda i zhanra v pojetike XX veka // Teorija literatury. T. 3. Rody i zhanry (Osnovnye problemy v istoricheskom osveshhenii)*, Moskva: Izd-vo «IMLI RAN».
- 11- Tashlykov A. I. (2012). *Kuprin: Pojetika novelly*, Irkutsk, Izd-vo «Irkutskogo gos. un-ta».
- 12- Tomashevskij B.V (1999). *Teorija literatury. Pojetika/ Vstup. stat'ja N. D. Tamarchenko; komm. S. N. Brojtmana pri uchastii N. D. Tamarchenko*, Moskva: Izd-vo «Aspekt Press».
- 13- Fedotov O. I. (2003). *Osnovy teorii literatury: V 2 ch. Ch. 1. Literaturnoe tvorcestvo i literaturnoe proizvedenie*, Moskva: Izd-vo «VLADOS».
- 14- Jejhbaum B. (1987). *O literature: Raboty raznyh let / B. Jejhbaum; [Vstup. st. M. O. Chudakovej, E. A. Toddes, s. 3–32]*, Moskva: Izd-vo «Sov. pisatel'».
- 15- Jah'japur Marzie & Hinchagashvili, N. (2013). *Ten' Vostoka na zhizni i tvorcestve A.I. Kuprina*. Issledovatel'skiy Zhurnal Russkogo Yazyka i Literatury, 1(1), 49-58. Retrieved from <http://journaliarll.ir/index.php/iarll/article/view/5>

#### HOW TO CITE THIS ARTICLE

Мотамедния М. (2020). A Study of Novel as Genre in Terms of Genre Modification in the Late 19th and Early 20th Century. *Issledovatel'skiy Zhurnal Russkogo Yazyka i Literatury*, 8(2), 145-163.

DOI: 10.29252/iarll.16.153

URL: <http://journaliarll.ir/index.php/iarll/article/view/75>



## ناول و اصلاحات ژانری مربوط به آن در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم

معصومه معتمدنیا<sup>۱</sup>

دانشیار گروه زبان و ادبیات روسی دانشگاه مازندران،  
بابلسر، ایران.

(تاریخ دریافت: ژوئیه ۲۰۱۹؛ تاریخ پذیرش: ژانویه ۲۰۲۰)

### چکیده

مقاله حاضر سبک ناول (NOVEL) و اصلاحات مربوط به آن و همچنین ارتباط این سبک با انواع دیگر ادبی همچون حکایت، افسانه، قصه، مقاله و داستان را بررسی می‌کند. ویژگی ترکیب سبک‌ها در محتوای سبک و خنده‌آور اولین ناول‌های بوکاجیو، نویسنده ایتالیایی شامل ایجاز و پویایی گسترش طرح، فقدان انحراف احساسی، گفتگوها، توصیف‌ها و غیره بررسی می‌شود. اولین داستان‌های کوتاه یا ناول‌های بوکاجیو کمیک و نزدیک به افسانه، حکایت، یا یک افسانه موزون هستند. نویسنده مقاله رابطه بین ناول کلاسیک را با چنین ژانرهایی به‌عنوان افسانه و یا قصه بررسی می‌کند. ناول عاشقانه تغییری در ساختار ژانر داستان کوتاه ایجاد کرده و عنصر داستان خیالی، دوگانگی جادویی و اعتقاد به سرنوشت را به آن می‌افزاید. ناول ویژگی‌های یک سبک یا ژانر ترکیبی را در برمی‌گیرد و خصوصیات افسانه عاشقانه و داستان کوتاه را ترکیب می‌کند. در دوره پسارمانتیک، ساختار ناول نیز به میزان کمی تغییر و در بسیاری از موارد نوع ساختاری خود را حفظ می‌کند. افزون بر موارد فوق، در مقاله حاضر، ارتباط ناول با ژانرهایی همچون مقاله و داستان نیز بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: ژانر، ناول، حکایت، بوکاجیو، کمیک، ناول عاشقانه.