

**Н. Вольский**

## **Еще раз о предшественниках детектива**

Вопрос о том, какие типы литературных произведений – или, может, лучше сказать: какие типы повествования – наиболее близки к детективу по своей внутренней структуре и по ощущениям, вызываемым ими в душе читателя, но возникли и достигли своего публичного признания раньше окончательного оформления интересующего нас детективного жанра в рассказах о Шерлоке Холмсе, а следовательно, их можно рассматривать как литературные формы, непосредственно предшествовавшие появлению на свет классического детектива, был поставлен давно, но до сих пор не получил еще своего окончательного и достаточно обоснованного разрешения. И сегодня всякий пишущий об истории возникновения и развития детектива (речь, разумеется, идет не о серьезных историко-литературных исследованиях – таковые, даже если они и существуют, мне, к сожалению, неизвестны, – а о популярных статейках и компилятивных сочинениях на эту тему) волен выбирать любой вариант ответа на этот непростой вопрос. Каждому дано неоспоримое право выбрать любой чем-то понравившийся ему ответ из числа тех, что на протяжении десятилетий циркулируют во вторичной детективной литературе, и не утруждать себя поисками какой-либо дополнительной аргументации в пользу своего выбора. В конечном итоге, все эти варианты мало друг от друга отличаются, поскольку все они, в сущности, голословны, не обременены серьезными доказательствами, а главное, не опираются на читательское ощущение внутреннего родства между сравниваемыми литературными формами.

Не ставя себе целью окончательно разрешить вышеназванную проблему в этой относительно небольшой работе, я всё же собираюсь предложить на роль таких непосредственных предшественников нового сложившегося к концу XIX века жанра два типа литературных произведений – *новеллу* и *сенсационный роман*, изложив свои соображения о том, почему именно эти формы повествования подготовили почву для осознания и восприятия детектива, как особого жанра со своей специфической структурой и жесткими требованиями к построению сюжетной конструкции. В числе мотивов, побудивших меня к созданию этого текста, помимо общей неудовлетворенности дежурными упоминаниями трагедии Софокла или ньюгейтского романа, или даже мемуаров Видока в качестве литературной почвы, на которой вырос детектив, следует назвать и вполне практическую потребность, возникшую при подборе корпуса художественных текстов для *Антологии классического детектива*. Вознамерившись ввести в один из разделов этой *Антологии* (уже много лет существующей на сайте *Классический детектив: поэтика жанра*) доступные в русских переводах образцы *новеллы* и *сенсационного романа*, я чувствую необходимость объяснить принятое решение и высказать свое мнение по этому поводу.

### **I**

Хотя построенные по второму типу детективной схемы<sup>1</sup> сюжеты в виде *рассказов о ловком воре* или *о проницательном следопыте* появлялись в европейской и восточной литературе с древнейших времен, их существование и достаточно широкая распространенность ни в коей мере не возвещали о зарождении детективного жанра. Насколько можно судить, они вовсе не повлияли на его реальное возникновение. Их, по-видимому, следует рассматривать как

---

<sup>1</sup> То есть как история, суть которой составляет решение трудной – можно сказать, неразрешимой – задачи. См. главу «Диалектика 'открытия' и диалектика 'изобретения': два типа детективного сюжета» в книге «Загадочная логика» (Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2006, с. 35-43)

кратчайшие *протодетективы*, свидетельствующие о принципиальной возможности создания литературных текстов, основанных на подобной сюжетной конструкции, и о потенциальной художественной ценности такого – открыто диалектического – способа их построения. Однако всё это оставалось лишь в потенции, и на протяжении многих столетий такие сюжеты лишь варьировались и тиражировались, не претерпевая существенных изменений, а таящиеся в их конструкции возможности были осмыслены и осознаны много позже – уже после появления и полного развития классического детектива.

Первый образец реального детектива возник внезапно и одновременно, со всеми атрибутами будущего детективного канона, без каких-либо видимых прикидок, набросков и черновых вариантов, как чистое творение гения Эдгара По, не нуждавшегося ни в каких предшествовавших ему результатах развития литературы в этом направлении, – как *Афина, в полном вооружении появившаяся на свет из головы Зевса*, если воспользоваться старинной риторической формулой. Не имеет, по-видимому, смысла искать предшественников, на чьих трудах и находках основывался По, создавая свой знаменитый рассказ «Убийства на улице Морг». Даже если в мировой литературе до 1841 года нам удастся обнаружить художественные тексты, чей сюжет построен на разрешении сложной загадки и заставляет вспомнить о стандартной детективной схеме, – а можно не сомневаться, что такие произведения должны были существовать и, следовательно, существовали в реальности<sup>2</sup>, – у нас всё же нет оснований предполагать, что они могли каким-то образом повлиять на появление *рациоциаций* и сходных с ними рассказов<sup>3</sup> в творчестве американского писателя. А посему не стоит обращать особого внимания на все такие частности и нюансы истории литературы, безусловно, имеющие отношение к детективному жанру и сами по себе интересные, но не послужившие отправными точками в его возникновении и развитии, и считать Эдгара По истинным и единственным изобретателем детектива, понимаемого как специфический тип художественного повествования.

Однако появление первого блистательного образца детектива еще не означало его признания в качестве особого жанра со своими законами построения и функционирования. Писатель неустанно подчеркивал специфичность своих «рациоциаций», их новизну и оригинальность, их отличие от прочих типов художественной прозы, связанное, по его мнению, с тем, что производимые ими художественные эффекты обусловлены не столько описанием эмоций и настроений, сколько строгостью и неумолимой последовательностью логических рассуждений. Однако читающая публика по обе стороны океана, благосклонно и даже с восторгом встретившая появление «Убийств на улице Морг», не воспринимала этот рассказ как нечто особенное и донине не существовавшее и не выделяла его из числа других, не менее эффектных и впечатляющих творений По. В течение полувека (до появления в 1891 году «Приключений Шерлока Холмса») читатели, а следовательно, и писатели, которых надо рассматривать как наиболее квалифицированную и чувствительную часть читательской массы, не воспринимали детектив в качестве особого жанра и не видели художественных потенциалов такого способа построения сюжета. Об этом прямо свидетельствует тот простейший факт, что ставшая за эти годы весьма популярной «сыщицкая литература» ни в коей мере не воспользовалась открытием Эдгара По, ориентируясь в создании сюжетов и своей стилистике на некие иные типы повествования. Более того, Габорио, в середине шестидесятых годов создавший эталон сыщика, который на протяжении нескольких десятилетий считался непревзойденным образцом в этой области человеческой деятельности и был вытеснен с первого места лишь вследствие триумфа Шерлока Холмса, даже он не пытался усвоить нечто из ему, вероятно, известных «рациоциаций» По, а целиком остался в рамках древней традиции *рассказов о проникательном следопыте*, встроив их в привычную конструкцию авантюрного романа, по-французски щедро сдобренную мелодрамой.

---

<sup>2</sup> См. в частности, нашу статью о подобных прецедентах в русской литературе: Вольский Н.Н., Моисеев П.А. Русские предшественники Эдгара По: Чулков, Баратынский, Загоскин // Вопросы литературы, 2012, № 6, 262-277

<sup>3</sup> Моисеев П. Еще раз к вопросу о количестве детективов, написанных Эдгаром По (Моисеев П. Поэтика детектива. М.: Издательский дом ВШЭ, 2017, с. 128-146)

Этой тенденции практически полного игнорирования созданного гением По детектива не противоречит и то, что за описываемые пятьдесят лет в европейской литературе появилось, по крайней мере, несколько произведений – таких как «Черная жемчужина» Сарду (1861) и несравненный «Лунный камень» Коллинза (1866), – которые на основании всех наличествующих формальных признаков следует отнести к детективному жанру. На наш сегодняшний взгляд, «детективность» этих и аналогичных им текстов бросается в глаза и заставляет связывать их с детективными рассказами Эдгара По, но читатели той эпохи не усматривали такой связи и не выделяли «спонтанно возникавшие» детективы из общего потока «остросюжетной» литературы, хотя и могли восторгаться их художественными достоинствами. Нет оснований сомневаться, что и авторы этих произведений не стремились создать детективный текст, то есть текст подобный «рациоциациям» По, – в этом они не выходили за рамки умонастроений своей эпохи, – и детективная конструкция возникала без осознанного умысла, вследствие попыток писателей развить в определенном направлении привычные для них сюжетные ходы. Даже Конан Дойл, замыслив своего героя-сыщика, в первых частях своей *Saga о Шерлоке Холмсе* («Этюд в багровых тонах» и «Знак четырех») вовсе не шел по стопам Эдгара По, а совершенно открыто, не затушевывая этого, двигался по дороге, проложенной Габорио<sup>4</sup>, хотя он каким-то образом интуитивно оценил и перенял из рассказов По некоторые детали сюжетной конструкции, не игравшие существенной роли в первых повестях о Великом сыщике, но доказавшие свою исключительную плодотворность в «Приключениях Шерлока Холмса»<sup>5</sup>.

Предположив, что сказанное выше достаточно адекватно (хотя бы в общих чертах) описывает литературную ситуацию в «дохолмсианскую» эпоху, мы неизбежно сталкиваемся с каверзным вопросом: если читатели, писатели и вся околосредовая публика (критики, редакторы журналов и издательств, журналисты и т.д.) не могли распознать существовавшие к тому времени детективы и не видели в них какой-либо специфической ценности, то почему тогда первое появление рассказов о Шерлоке Холмсе в журнале «Стрэнд» вызвало бурю восторгов и моментально сделало повсюду известным имя их автора? Вероятно, с тех времен, когда на пристанях американских портов собирались толпы читателей, ожидавших прибытия кораблей с пачками журналов, в которых были напечатаны очередные главы романа Диккенса<sup>6</sup>, масса читателей не демонстрировала такого взрыва энтузиазма по отношению к творчеству писателя, до тех пор вовсе не обладавшего большой популярностью<sup>7</sup>. Благодаря успеху своего героя-сыщика

---

<sup>4</sup> Я уже писал о скопированных с романов Габорио характерных чертах повествования о Великом сыщике в ранних повестях Конан Дойла о Шерлоке Холмсе: Вольский Н. Сыщик-джентльмен, раздел II.3 (<http://detective.gumer.info/txt/volsky-30.pdf>)

<sup>5</sup> О выборе друга и соратника Великого сыщика на роль рассказчика см. мою работу: Вольский Н. Доктор Ватсон и проблема идеального читателя // Библиотечное дело, 2018, № 1, 8-16; № 10, 10-16

<sup>6</sup> «Чем дальше на запад проникала 'Лавка древностей', чем более грубыми и суровыми становились ее читатели, тем громче звучали рыдания. Когда пароход, на борту которого плыл в Америку последний выпуск романа, пришел в Нью-Йорк, толпы народа встретили его на набережной дружным ревом: 'Маленькая Нелл жива?'" (Пирсон Х. Диккенс. М.: Молодая гвардия, 1963, с. 123)

«Диккенсовские романы с продолжением пользовались огромным успехом. Больше того, один из них послужил причиной трагедии в Балтиморе. Толпа поклонников Диккенса собралась на пристани, ожидая прибытия английского судна с экземплярами последней части романа 'Лавка древностей' на борту. Из-за толчеи несколько человек упали в воду и утонули». (Кинг С. Авторское предисловие к роману «Зеленая миля // Кинг С. Зеленая миля. М.: АСТ, 2020, с. 9-10)

<sup>7</sup> «Когда Конан Дойл закончил первые шесть рассказов о Холмсе, Гринхоу-Смит немедленно предложил заключить договор еще на шесть, так что они публиковались в 'Стрэнде' ежемесячно до июня 1892 года. К некоторому недоумению его создателя, Холмс совершенно пленил читателей: они выстраивались в очереди у газетных киосков в дни выхода очередного номера журнала, и, когда первый цикл рассказов был завершен, гениальный сыщик уже сделался всеобщим кумиром.

...Джордж Ньюнес [издатель *Стрэнда*] был очень доволен — меньше чем за два года имя Конан Дойла, помещенное на обложке журнала, увеличило тираж на 100 000 экземпляров.

...В октябре 1892 года двенадцать первых рассказов составили сборник 'Приключения Шерлока Холмса', который стал бестселлером и сделал Конан Дойла одним из самых успешных авторов. За три года было продано около четверти миллиона экземпляров». (Миллер Р. Приключения Конан Дойла. М.: КоЛибри, 2012, с. 172-174)

Конан Дойл не только стал широко известным, но и перешел в разряд самых высокооплачиваемых авторов того времени. По свидетельствам его биографов, когда он получил от редакции «Стрэнда» предложение написать еще двенадцать рассказов о Холмсе, писатель, уже несколько утомившийся от необходимости изобретать увлекательный сюжет для каждого небольшого рассказа и собиравшийся, покончив с поднадоевшим ему сыщиком, заняться более серьезными сочинениями, запросил за цикл рассказов тысячу фунтов, в предположении, что такая немислимая сумма отпугнет издателя. Однако он тут же получил согласие на свое предложение. Холмс, по мнению редакции, стоил этих денег.

При этом следует подчеркнуть, что успех пришел к Холмсу, не раньше, чем он стал героем детектива. Первые две повести о нем, написанные в духе Габорио, хотя и получили одобрительные отзывы некоторых критиков и достаточно успешно распродавались, никакого фурора не произвели<sup>8</sup>. Читатели восприняли их со свойственным британской публике хладнокровием, не выражая особого энтузиазма в отношении героя, столь полюбившегося им после того, как были опубликованы «Скандал в Богемии» и «Союз рыжих». И такое радикальное различие нельзя объяснить тем, что автор на первых подступах к жизнеописанию своего героя еще, дескать, не достиг той степени литературного мастерства, на которую он смог подняться лишь в цикле рассказов. Повести Дойла, рассматриваемые в плоскости полицейского романа, вовсе не заслуживают снисходительного к ним отношения. Они вполне могут составить конкуренцию любым образцам этого жанра, и уж во всяком случае, выгодно отличаются от романов самого Габорио, считавшегося в ту пору признанным мэтром литературы о сыщиках. И было бы совсем уж неприлично сравнивать эти повести с романом Ф.Хьюма «Тайна хэнсом-кэба», о котором сам Конан Дойл отзывался как об убогой стряпне, но который издавался в ту пору умопомрачительными тиражами. Так что прохладный прием, оказанный публикой начальным частям будущей *Saga о Шерлоке Холмсе*, объясним, скорее всего, тем, что эти повести не нашли достаточно обширного круга читателей: более образованные слои уже трудно было увлечь сочинениями габорианского толка, а для потребителей бульварного чтива (вроде романа Хьюма) это чтение оказалось излишне интеллектуальным.

Но тогда можно предполагать, что наиболее квалифицированная часть читающей публики, обладающая достаточно развитым литературным вкусом и, попросту сказать, привыкшая постоянно общаться с художественной литературой, к этому времени уже нетерпеливо ожидала встречи с еще неизвестным ей, да и еще не проявившим себя в полную силу детективом. И когда Конан Дойл предложил этим читателям первые детективные рассказы о Шерлоке Холмсе, они с восторгом поняли, что именно это им и требуется в качестве легкого увлекательного чтения. Не стоит упускать из виду и то обстоятельство, что предлагая публике познакомиться и оценить новое лакомство, писатель постарался не ударить в грязь лицом и представить читателям «Стрэнда» то лучшее, на что он был способен. Даже среди всех рассказов, составляющих *Saga о Шерлоке Холмсе*, первыми появившиеся в печати «Скандал в Богемии» (июль 1891) и «Союз рыжих» (август 1891), безусловно, принадлежат к числу самых лучших частей этой *Sagi*<sup>9</sup>, да и беспристрастное сравнение их с плодами всего последующего существования детективного жанра вынуждает нас признать их непреходящую ценность – если мы берем в руки книгу любой толщины, названную

---

<sup>8</sup> «Можно заметить попутно, что ‘Знак четырех’ (в Англии, по крайней мере) не имел успеха. Выйдя весной 1890 года в виде отдельной книжки у Спенсера Блакетта, он снискал себе едва ли большее внимание критики, чем ‘Этюд в багровых тонах’. И потребовалось целых два года, прежде чем было предпринято второе издание».

«То, что он держал сейчас в руках, бью трехактной пьесой под названием ‘Ангелы тьмы’. Он написал первые два акта в Саутси в 1889 году, а третий - в 1890-м, когда Шерлок Холмс еще не представлял ни для кого никакого интереса. ‘Ангелы тьмы’ - в основном реконструкция американских сцен ‘Этюда в багровых тонах’; все действие происходит в Соединенных Штатах. Холмс там даже не появляется». (Карр Дж. Д. Жизнь сэра Артура Конан Дойла // Карр Дж. Д. Жизнь сэра Артура Конан Дойла. Пирсон Х. Конан Дойл. Его жизнь и творчество (главы из романа). М.: Книга, 1989, с. 65 и с. 74)

<sup>9</sup> Такого же мнения придерживался и сам автор: Конан Дойл ставил *Союз* на второе место, а *Скандал* – на пятое среди ценимых им рассказов о Шерлоке Холмсе.

*Антологией лучших детективных рассказов*, то вправе ожидать, что обнаружим в ней и эти два маленьких шедевра Конан Дойла.

До сих пор подавляющее большинство поклонников Шерлока Холмса<sup>10</sup>, считает, что успех конандойловских рассказов обусловлен, в основном, тем запоминающимся образом Великого сыщика, который был создан писателем. Но исторические свидетельства убедительно опровергают это устоявшееся мнение. Хотя сегодня вряд ли даже один из десяти читателей видит принципиальное отличие «Союза рыжих» от первой – «сыщицкой» – части «Знака четырех», однако английские квалифицированные читатели конца девятнадцатого века в массе своей отчетливо видели «дьявольскую разницу» между этими сочинениями, в которых действует один и тот же, практически не изменяющийся на протяжении всей *Saga*, Великий сыщик. У них хватило литературного «чутья», чтобы безошибочно отличить новый для них *хороший детектив* от привычного *добротного полицейского романа*. Голосуя своими пенсами и шиллингами за Холмса, поразившего их воображение историями, рассказываемыми на страницах «Стрэнда», они выдвинули на первый план детективный жанр, ставший на долгие годы и десятилетия самым, вероятно, популярным и востребованным видом развлекательной беллетристики в среде образованных читателей. И писатель, первым почувствовавший эту назревшую потребность читателей и возможности, открывающиеся перед развитием литературы в этом направлении, и осуществивший этот блистательный прорыв в будущее, по праву должен считаться – наряду с По – одним из отцов-основателей детективного жанра.

Перед появлением детективного жанра достичь массового успеха в области развлекательной «остросюжетной» литературы могли только бульварные романы и сходные с ними сочинения<sup>11</sup>. В предшествовавшие времена круг читателей был в значительной степени ограничен более или менее обеспеченной и образованной публикой, так что успех или неуспех книги почти полностью зависел от оценок этого социального слоя (во всяком случае, именно эти читатели определяли общественное мнение и господствующие вкусы в области художественной литературы), и данное обстоятельство обуславливало поддержание относительно высоких стандартов качества, регулирующих поведение писателей, критиков, издателей и всего литературного сообщества. Попросту говоря, серьезного платежеспособного спроса на низкопробную дешевку не существовало и заработать на ней было весьма затруднительно (любивший читать гоголевский Петрушка вряд ли имел лишнюю копейку на приобретение нравящихся ему книжек, и конкурировать с Маниловым и Татьяной Лариной за влияние на издательскую политику было ему не по силам). Однако во второй половине XIX века происходит значительная «демократизация» читательских масс. В низших слоях социальной пирамиды появляется всё больше грамотных людей, увеличиваются их часы досуга и материальная обеспеченность, а вследствие этого к чтению как развлечению и средству заполнить свободное время обращается множество тех, кто до этого ничего не читал и, соответственно, не предъявлял спроса на печатную продукцию. Учитывая естественную неразвитость литературных навыков и вкусов у этих групп читателей, не

---

<sup>10</sup> Не говоря уже о литературных критиках и «ученых-филологах», обращающих свое внимание на эту отрасль литературы, которые – не подозревая о возможности иметь по этому вопросу собственное и при этом отличное от большинства мнение – предусмотрительно придерживается существующего на данный момент «мейнстрима».

<sup>11</sup> Для примера: тиражи пресловутой «Тайны хэнсом-кэба» были в два-три раза выше, чем выходивших в те же годы и имевших феерический успех «Приключений Шерлока Холмса». Правда, истории о Великом сыщике издаются во всем мире до наших дней и, видимо, будут воспроизводиться вплоть до тех (вероятно, уже не столь отдаленных) времен, когда полностью исчезнут последние остатки могучего некогда племени «истинных читателей», а имя Хьюма вскоре после его триумфального взлета было прочно забыто, вытесненное из сознания любителей таких сочинений аналогичными мыльными пузырями, так что в последующие сто лет о нем слышали лишь немногие, хотя он написал и опубликовал еще 140 романов (надо полагать того же качества, что и его первый «шедевр»). Таким образом, если сравнивать тиражи за весь прошедший период, то окажется, что издания «Приключений Шерлока Холмса», наверняка, намного превышают суммарные тиражи книжек всех вместе взятых бульварных писателей, бывших современниками Конан Дойла, но влияние подобных соображений на текущую издательскую политику слишком ничтожно, чтобы принимать его во внимание.

приходится удивляться появлению в это время и бурному расцвету бульварной литературы<sup>12</sup>. Численное доминирование такого рода читателей – малообразованных и не способных адекватно воспринимать «настоящую» художественную литературу – не только создавало и всё больше раздувало конфликт между интересами «истинных читателей» и коммерческими интересами уже зарождающейся и набирающей обороты издательской мегамашины, но и тянуло вниз общий уровень читательской культуры – ведущей тенденцией становилась игра на понижение. Конечно, до появления «современного детектива» и уравнивания выпускников Гарварда с питомцами кулинарного техникума в Найроби (по их читательской способности – а точнее, неспособности – отличать беспомощное барахло от художественного шедевра) было еще очень далеко, но и во времена Холмса экстраординарный коммерческий успех книги уже тесно связывался с низким уровнем ее художественных достоинств.

Появление на этом фоне нового беллетристического жанра, способного увлечь широкие круги читателей и при этом не опускающегося до уровня «дешёвки», «литературы для бедных» и позволяющего человеку с выработанным литературным вкусом получать удовольствие от хитроумно скроенной интриги и изящных поворотов сюжета, было истинным глотком свежего воздуха для европейской литературы. То, что это было всего лишь передышкой, что «дешёвка», неистребимая и изнутри разлагающая литературу бульварщина, не прекратит свое наступление до тех пор, пока ее злокачественный рост не приведет к гибели и детективного жанра, и литературы в целом, и самой этой бульварщины<sup>13</sup>, выяснилось много позднее. А в описываемое время второе рождение детективного жанра (если можно так выразиться) дало мощный толчок литературному развитию и обновлению и сильно затормозило уже далеко зашедшую деградацию популярной беллетристики.

Однако пора нам вернуться к ранее поставленному вопросу: почему европейское литературное сообщество осознало существование детективного жанра как специфической литературной формы лишь к концу XIX века? Что изменилось за период с 1841 по 1891 год? Я предполагаю, что ответ достаточно прост: изменились читатели, прошедшие за эти полвека определенную школу, которая подготовила их к адекватному восприятию детектива.

---

<sup>12</sup> К сожалению, использование этого сочетания вызывает серьезные сомнения. С одной стороны, употребление термина *бульварный роман* освящено давней традицией, и нельзя сказать, что у нас нет никакого представления о значении этого термина. Я более или менее уверен, что в отношении упомянутого романа Хьюма он достаточно верно описывает суть дела, и думаю, что многие из тех, к кому обращен мой текст, со мной согласятся. Но в то же время совершенно очевидно, что далеко не всякий плохой, не удовлетворяющий нашим эстетическим критериям роман можно охарактеризовать этим термином. И когда я пытаюсь хоть как-то выразить свои ощущения от чтения *бульварщины*, выясняется, что я не в состоянии связно рассказать, на основании каких именно признаков я делаю вывод о том, что прочитанный мною роман можно отнести к категории *бульварных*, а не к другим типам литературных произведений, которые также не удовлетворяют меня с эстетической точки зрения. Мне неизвестны серьезные литературоведческие работы, в которых давалось бы более или менее ясное и четкое определение *бульварной литературы* или хотя бы перечислялись яркие специфические признаки, характерные именно для такого рода произведений. Кажется несомненным, что *бульварщина* соседствует с *мелодрамой* и тесно с ней связана. Однако это мало способствует прояснению существующей проблемы, поскольку термины *мелодрама*, *мелодраматизм*, *мелодраматичный* представляются не менее смутными и расплывчатыми, нежели интересующая нас *бульварщина*. Можно только подозревать, что превращение *литературы* (неважно даже хорошей или плохой) в *бульварную литературу* связано с нарушением каких-то вполне определенных эстетических законов, но в чем состоит сущность таких нарушений, остается неясным. И тем не менее, было бы ошибочным решением совсем отказаться от этого понятия при обсуждении проблем детективного жанра, поскольку вся история детектива тесно связана с тем, что мы называем *бульварщиной*, и у нас нет другого термина для описания этого – худо-бедно распознаваемого нами – феномена. Приходится поневоле довольствоваться тем термином, который у нас есть, несмотря на все сомнения относительно его использования.

<sup>13</sup> Хотя почти всё, что сегодня пишется и публикуется, следует, за малым исключением, отнести без излишних раздумий к разряду «дешёвки», наткнуться на свежий роман, который без особых натяжек будет распознан как *бульварный* (в неизменном смысле этого слова), можно, вероятно, не чаще, чем на недавно написанный детектив (я, конечно, имею в виду «настоящий детектив»).

Здесь, вероятно, мне следует прояснить свою позицию. Не исключено, что у многих читателей возникнут серьезные сомнения и даже активное несогласие с моим тезисом о необходимости специальной подготовки к восприятию детектива. О каком обучении, возразят они, может идти речь, когда любой школьник, научившийся самостоятельно читать более или менее толстые детские книжки и, соответственно, способный получать удовольствие от приключений *Незнайки*, *Буратино* или, допустим, *Карика и Вали*, точно так же способен с увлечением следить за приключениями Шерлока Холмса – никакой специальной – детективной – подготовки ему для этого не требуется. Какие же могут быть основания считать неподготовленными к этому людей, которые в 1841 году с восторгом воспринимали творения Диккенса и других «взрослых» авторов той эпохи (например, того же Эдгара По)? Всё же адекватное восприятие Диккенса и По требует от читателя более высокого уровня литературной подготовленности, и никто не предполагает, что ребенок, освоив *Буратино* с *Незнайкой*, сможет непосредственно перейти к осмысленному чтению тех книг, которые, собственно, и являются основой европейской литературы. А вот детективы с участием Шерлока Холмса такому ребенку вполне могут показаться увлекательными и захватывающими. При внешней убедительности подобных возражений, они, по моему мнению, неверны и основываются на ошибочном взгляде на обсуждаемую проблему.

В подтверждение своей точки зрения приведу простой (и, вероятно, неоспоримый) факт: среди читателей романов Агаты Кристи восемь из десяти (а может, и девяносто восемь из ста) не способны отличить *детектив* от *не-детектива*. Для большинства этих читателей романы Сименона и Кристи во многом близки друг другу. Какие-то из этих романов, конечно, более увлекательны, а другие не так интересны, но в тех и в других есть убийства, грабежи, обман и мошенничества, есть преступники и проницательные сыщики, дело практически всегда заканчивается разоблачением злодеев и торжеством закона. Короче говоря, и в том и в другом случае мы имеем дело с детективами. Оставим в стороне то – не столь существенное – обстоятельство, что высказывающие это мнение неверно понимают значение термина *детектив*. Не будем заострять свое внимание и на том, что значительная часть этих читателей не сможет отличить Сименона и Кристи от Хьюма и Донцовой со товарищи, – не об уровне их литературных запросов и вкусов идет речь. Главное ведь в том, что у них не возникает отчетливой разницы в ощущениях при чтении Сименона и Кристи (здесь я, разумеется, имею в виду «Убийства по алфавиту», «Зло под солнцем» и другие романы, создавшие писательнице репутацию королевы детектива). Они не видят, что практически весь интерес романов Кристи заключается в тех особенностях сюжетной структуры и таких деталях повествования, которые бесполезно было бы искать в лучших романах Сименона (может быть, ловко выстроенных и не менее интересных, но «по-своему интересных»). И если они не видят столь очевидных, по мнению «истинных любителей детектива», различий между сравниваемыми писателями, то что они тогда читают, открывая очередную книжку, повествующую о сыщических подвигах мисс Марпл или Пуаро? И зачем они это читают? Ведь вся увлекательность Кристи, как считают эти самые «истинные любители», связана с ее «детективностью», с ее исключительным мастерством в области детективного жанра. Если же это детективное мастерство отбросить как не имеющее существенного значения, то писательница ничем, можно сказать, и не выделяется из ряда многочисленных литераторов, писавших в двадцатом веке о бытовых заботах и проблемах, которые тревожили тогдашнюю публику, в том числе и о преступности, конечно. Приходится признать, что читают они не те романы, которые восхищают любителей детектива. Стараясь выразиться точнее, можно сказать, что читают они, конечно, те же самые написанные Кристи тексты, что и мы, поклонники ее детективных талантов, но читают их в другой – *своей* – кодировке. Соответственно, они мало обращают внимания на детективные аспекты этих романов, можно даже сказать, что они их просто не воспринимают<sup>14</sup>, но делают акцент на неких других кажущихся им интересными элементах текста. Ясно, что прочитанное таким образом произведение оказывается радикально отличным от того, которое читали мы. Мы не сомневаемся, что так читать нельзя и что так читающие грубо искажают созданный фантазией

---

<sup>14</sup> Эти читатели не только зачастую не понимают сути загадки, предложенной им писательницей, но и вовсе не воспринимают читаемое как *загадку*, которой в дальнейшем должна быть дана соответствующая *разгадка*.

Кристи текст. Но они-то так не считают, они получают от чтения какое-то свое удовольствие и, так же, как и мы, не видят причин сомневаться, что *прочитанная в их кодировке Кристи* и есть та самая Кристи, которую называют королевой детектива. Их склонность сблизить между собой Кристи и Сименона (по близости впечатлений, полученных от чтения этих писателей) заставляет предполагать, что и Сименона они читают в той же кодировке, что и Кристи, или, по крайней мере, очень с ней схожей.

Но – следует еще раз подчеркнуть – кодировка, в которой создан и должен быть прочитан детектив, им неизвестна и чужда. При этом речь идет о взрослых людях, уже имеющих достаточно большой опыт чтения художественной литературы и читающих ее не по принуждению и не с целью познакомиться с романом, о котором *все говорят*, чтобы при случае не ударить в грязь лицом, а читающих для собственного удовольствия и нередко такое удовольствие получающих. Думаю, понятно, что здесь имеются в виду не какие-то *литературные гурманы* или иногда встречающиеся в жизни *знатоки художественной литературы*. Герой наших рассуждений – обычный средний читатель<sup>15</sup>, что-то знающий, а о чем-то не слышавший и даже не подозревающий о его существовании, но не склонный особенно печалиться по поводу своего невежества. Чтение для него – всего лишь способ заполнить свой досуг и получить некую толику специфического удовольствия. Не стоит от таких читателей требовать слишком многого. Только теперь, когда они почти полностью ушли с арены, замещенные подростками новыми поколениями, стало возможно оценить их по достоинству и понять, к каким катастрофическим для литературы последствиям привело их исчезновение. Не надо их корить за малограмотность и низкую требовательность к потребляемой духовной пище, не надо придирается к их литературным вкусам, которые своей дикостью и несуразностью могут временами вызвать оторопь у свежего человека, или сокрушаться об их чрезмерной подверженности литературным модам и различным распространяющимся в их среде поветриям. У них было много серьезных недостатков. Но при всём при том, они много и с увлечением читали, и отнюдь не одни столь ценимые ими «детективы» (как они их понимали: то есть Сименона и Кристи, Чейза и братьев Вайнеров), гораздо большее место в их чтении занимали книжки советских авторов (среди которых было вовсе не так уж мало прекрасных писателей), русских и зарубежных классиков<sup>16</sup>,

---

<sup>15</sup> Должен признать, что представление о *среднем читателе* сложилось у меня в давно прошедшие годы, в ту эпоху, когда телевизор (не говоря уже об интернете и разных айфонах) еще не вытеснил из обихода привычку к чтению, и желающих почитать перед сном какую-нибудь книжку было еще достаточно много. Что же касается сегодняшнего сильно поредевшего племени читателей, типичные представители которого открыли свою первую книжку лет двадцать или тридцать назад, то я без тени стеснения сознаю, что эти читатели мне практически неведомы. Мне неизвестны ни мотивы, побуждающие их взяться за чтение какой-то книги, ни их литературные запросы и предпочтения, и потому я даже не буду пытаться высказать какое-либо мнение о сегодняшнем *среднем читателе*. Тем более, что причиной, заставившей меня пуститься в эти рассуждения, была необходимость защитить от критики свое суждение – не вполне совпадающее с общепринятыми представлениями – о читателях 1840 - 1890-х годов, к которым читатели моего поколения, так же читавшие Диккенса и По, Дюма и Теккерея, были гораздо ближе по духу и привычкам, нежели сегодняшние читатели.

<sup>16</sup> Здесь, конечно, неизбежно возникает вопрос: а адекватно ли восприятие этого самого *среднего читателя* при чтении «серьезной», «настоящей» прозы? Не воспринимает ли он тексты Толстого и Мопассана, Стендаля и Трифонова в той же кодировке, которую он усвоил, читая книжки из «Библиотеки военных приключений» и тому подобную «дешёвку»? Трудно себе представить кого-то, кто мог бы дать развернутый и обоснованный ответ на этот вопрос. Совершенно непонятно, как выявить подобную информацию и как ее измерить, да и читателей никаких уже практически не осталось. Однако, если подойти к проблеме чисто статистически и судить о состоянии дел по неким косвенным признакам, то ответ будет, на мой взгляд, положительным. То есть, мы должны считать, что во взятой безо всякого отбора читательской массе доминируют читательские установки и способы восприятия текстов, усвоенные читателями при потреблении ими разнообразной «дешёвки». Об этом убедительно, как мне кажется, свидетельствуют результаты предпринятых в XX веке бесчисленных экранизаций классических романов. Создание кино – процесс, по необходимости, коллективный, и потому в создании любого фильма неизбежно выражаются знания, вкусы, эмоции и привычки множества вовлеченных в этот процесс людей. Отнюдь не только от сценаристов и режиссера зависит будущий результат, свою лепту вносят и кинооператор, и актеры, и композитор, и художник с декораторами и гримерами, и еще десятки участников

включая тех самых Диккенса и По, с которых начинались наши рассуждения. Не вдаваясь частности и не заикливаясь на мысли о том, что все они разные, а степень их начитанности и читательской квалификации колеблется в самых широких пределах, можно без особых натяжек утверждать: в массе своей они вполне подготовлены к более или менее адекватному восприятию художественной литературы. Но при этом значительная их часть оказывается неспособной прочитать самый простой детектив *как детектив*. Они не могут расшифровать ту кодировку, в которой он написан.

И вот теперь пора вспомнить о школьнике, с которого и начались эти рассуждения. Он вышел на сцену в качестве примера того, что всякого, научившегося достаточно бойко читать и имеющего хотя бы минимальный читательский опыт, можно рассматривать как уже вполне способного адекватно воспринимать детектив и ощущать его отличие от прочих литературных разновидностей: ведь многие школьники, впервые столкнувшись с этим жанром в рассказах о Шерлоке Холмсе, читают занятные истории про похождения великого сыщика с искренним увлечением и не испытывают особых затруднений в понимании происходящего. Никакой предварительной подготовки к восприятию детектива у этих детей быть не могло, да она им и не потребовалась. Им и так всё понятно.

Однако, так ли это? Не является ли такая картинка весьма далекой от реальности иллюзией? Ведь множество людей, читавших в детстве или юности какое-то количество конандойловских историй о Холмсе, не умеют адекватно воспринимать детективы. Как же можно предполагать, что, читая свои первые детективы, они всё прекрасно понимали? Могли ли они это понимание утратить, прочитав еще десять или сто хороших детективов? Может ли такое быть?

---

кинопроцесса. Но кроме того, существенным влиянием на планируемый фильм обладают дирекция киностудии, члены ее художественного совета, консультанты, чье мнение никто не решается оспаривать, участвующие в обсуждениях коллеги по профессии и, что очень важно, представители разнообразных контролирующих инстанций, неустанно бдящих за тем, чтобы *эти наглые киношники не изгалялись над гордостью нашей литературы*. И почти все эти люди читали экранизируемый роман, так что их мнения, оценки и представления усредняясь, складываясь и мультиплицируясь, выражают общее мнение большого коллектива, состоящего из тех самых *средних читателей*, чьи внутренние установки нас и интересуют. Если вынести за скобки массу прочих факторов, можно считать, что от их восприятия классического романа и зависит, что из задуманного воплотится в фильм и дойдет до экрана, а что заглохнет на уровне сценарной заявки или кинопроб. То есть, можно с большой вероятностью утверждать, что видимое нами в кинотеатре является результатом своеобразного «опроса» большой группы средних читателей по поводу того, что они «вычитали» из известного всем романа. Ясно, что условия кинопроизводства на голливудских студиях и на «Мосфильме» во многом радикально отличались, но вот качество экранизаций классики было весьма схожим: в подавляющем большинстве случаев на экране появлялся, если не аналог бульварного романа, то близкий родственник какого-нибудь «Кавалера Золотой звезды» или чего-то подобного. И это происходило несмотря на то, что сам экранизируемый текст должен, казалось бы, всячески противодействовать искажению такого рода. Как же тогда получалось, что в романе мы видим одно, а на экране совсем другое (разве что имена персонажей совпадают)? Вроде бы, исключительно трудно превратить Андрея Болконского в двойника Джеймса Бонда, и тем не менее в экранном Болконском отчетливо проступают черты взятого за образец прототипа. А объясняются такие расхождения, надо полагать, достаточно просто: мы сравниваем экранизацию с прочитанным нами романом, а коллективный создатель фильма старался перевести на киноязык тот роман, который читал он, задающий тон *статистический средний читатель*, и он считает, что эта задача им удовлетворительно решена: смотрите, какие очереди стоят в кассы кинотеатров, чтобы посмотреть очередное «Преступление и наказание» или «Красное и черное». Боюсь, что такой скептический взгляд на *среднего читателя* недалек от истины. И всё же... всё же... Нельзя, вероятно, в этом вопросе слишком полагаться на статистику. Не надо исключать из своего поля зрения то очевидное обстоятельство, что читателями европейской литературы были сотни миллионов. И у каждого был свой – не ориентирующийся на общее мнение (хотя, конечно, частично зависящий от него) – взгляд на конкретные тексты: что-то он воспринимал адекватно, а что-то не мог воспринять без грубых искажений смысла читаемого (с нашей точки зрения). Почти каждый из них владел многими способами декодирования текста и, как умел, применял их к попавшим в его руки книгам. Его отношение к литературе позволило не только сохраниться и не исчезнуть из широкого употребления классикам, но и появиться на свет множеству новых замечательных писателей, у которых был достаточно обширный круг поклонников и преданных читателей. Не будем об этом забывать в своем справедливом гневе на среднего читателя.

Гораздо логичнее и реалистичнее исходить из простейшего предположения: воспринимать детективы в их специфической кодировке юный читатель обучается именно в процессе знакомства с приключениями Шерлока Холмса. Беря в руки пухлую затрепанную книжку, наш школьник вовсе не готовится встретить в ней что-то новое, принципиально отличное от историй уже знакомого ему приключенческого жанра. Может быть, он и не знает слова *детектив*, или однозначно понимает его как синоним слова *сыщик*<sup>17</sup>, не подозревая, что то же слово обозначает особый жанр, специфический вид повествования. Да и не занимают его такие материи. Приятель его заверил, что книжка *забойная*, и этой рекомендации ему вполне достаточно, чтобы открыть книжку и с надеждой на будущее удовольствие начать свое первое знакомство с Уотсоном и Холмсом:

*В 1878 году я окончил Лондонский университет, получив звание врача, и сразу же отправился в Нетли, где прошел специальный курс для военных хирургов.*

Стандартное начало рядовой авантюрной истории, но ничего иного юный читатель не ожидает, он невольно и неосознанно надеется, что имеет дело с чем-то похожим на известные ему увлекательные приключения *Джима Хокинса* из «Острова сокровищ», *Мориса-мустангера* из «Всадника без головы» или *детей капитана Гранта* из жюльерновского романа. И надо сказать, что он не ошибается. Практически все издания Конан Дойла с рассказами о Холмсе начинаются с «Этюда в багровых тонах» и продолжают «знаком четырех». В них нет ничего специфически детективного, и, как уже говорилось, здесь Дойл нисколько не отклоняется от выработанного Габорио варианта сыщицкой литературы, но написано это живо, интересно и, безусловно, может увлечь десятилетнего читателя. Правда, американские страницы «Этюда» могут показаться ему скучноватыми: какие-то неинтересные мормоны, любовная история... Но ведь и в «Детях капитана Гранта» полно страниц, на которых ничего захватывающего не происходит, надо или просто пролистнуть их, или немного поскучать в ожидании следующего крутого поворота сюжета. Важно еще раз заметить, что эти тексты – не детективы, и не требуют особой читательской установки для их адекватного восприятия.

Но со «Скандала в Богемии» начинаются детективы, хотя и в дальнейшем они перемежаются рассказами без загадки, которые детективами не назовешь. И здесь возникает вопрос: можно ли с интересом воспринимать «Союз рыжих» и подобные рассказы, не обладая способностью к детективной декодировке текста? Ответ на него уже известен: это не только возможно в принципе, но сплошь и рядом происходит в действительности. И тогда естественно считать, что большая часть читателей, впервые столкнувшись с детективом в рассказах о Холмсе, продолжает читать книгу до конца в той кодировке, которая исходно была им знакома, в то время как другая часть – и, если исходить из опыта прежних поколений, тоже весьма значительная – в процессе чтения детективных рассказов шаг за шагом осваивает новый способ восприятия текста и приобретает навык читать детектив как *детектив* – то есть воспринимать детективный текст в присущей ему кодировке<sup>18</sup>.

Как происходит процесс такого обучения и какие структуры в тексте подталкивают читателя к выбору адекватной декодировки, мы не знаем. Почти вся эта механика не осознается, и мы не

---

<sup>17</sup> Множество людей, как уже говорилось, истолковывают это слово именно таким образом, а, имея в виду жанр, словосочетание *детективный роман* понимают как *роман о сыщиках* (о расследованиях, о поисках преступников), не видя при этом различия между *Пуаро* и *Мегрэ* или каким-нибудь *Ником Картером*.

<sup>18</sup> Как говорил Ю.Лотман: «...наряду с передачей определенного сообщения, играя не меньшую, если не большую роль, в искусстве выступает информация о *коде*. Поскольку произведение искусства — модель определенного явления мира, общественное и художественное мировоззрение автора, его представление о структуре мира, которое воплощено в *структуре* произведения, становится существеннейшей частью заключенной в тексте информации. Однако отношение текста и кода в литературе значительно сложнее, чем в языке. Далеко не всегда код задается слушателю наперед. Чаще всего он должен его вывести, сконструировать по мере художественного восприятия текста, построенного так, чтобы постепенно раскрыть перед воспринимающим самые *принципы построения*». (Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994, с. 238)

можем ее вычленивать из целостного процесса восприятия. Но всё же почти не вызывает сомнений, что, нащупывая верный способ восприятия, мы увеличиваем степень своего удовольствия от чтения. Переходя от строчки к строчке, читатель чего-то ожидает, как-то прогнозирует будущее развитие описываемых событий или появление в тексте значимых, с его актуальной точки зрения, элементов<sup>19</sup>, что-то приводит его в недоумение, а нечто иное кажется ему очевидным, он определенным образом осмысливает отношения между персонажами и внутреннее значение их слов и поступков, которые определяют динамику происходящего в сконструированном автором мире литературных героев. На основании воспринятого он строит свои – читательские – выводы и оценки, довольно часто не совпадающие с теми, к каким пришел бы этот читатель при оценке подобных личностей и их поведения в реальном мире. Без всего этого не обойтись. На таких интеллектуальных и эмоциональных реакциях и базируется восприятие художественного текста – без них читатель просто не понимал бы текста, и об осмысленном его восприятии не могло бы быть и речи. Поскольку мы можем акцентировать внимание на разных элементах текста и по-разному толковать их значение, и возникает возможность восприятия одного и того же текста в разных кодировках, каждая из которых ведет к появлению в нашей душе определенной «картинки» и формирует наше впечатление от прочитанного. С абстрактно логической точки зрения, эти картинки можно считать равнозначными, и мы вольны выбирать любую из возможных кодировок (чаще всего наиболее привычную для нас). Однако, если мы останавливаем свой выбор на кодировке, соответствующей авторской воле (ведь именно в этой кодировке пишущий воспринимал возникающее под его пером повествование) и потенциально присутствующей в тексте, появляющаяся в нашей душе картинка почти всегда оказывается более яркой, убедительной, захватывающей, глубже затрагивающей наши чувства и, в конечном итоге, приносящей больше удовлетворения от процесса чтения, нежели конкурирующие с ней картинки, возникающие при чтении этого текста в других доступных нам кодировках. Именно степень получаемого от чтения удовольствия лежит в основе нашего представления об адекватном восприятии текста. Надо полагать, что именно ориентировка на максимум читательского удовольствия и служит механизмом обсуждаемого здесь процесса обучения, обеспечивающего развитие способности воспринимать художественные тексты в соответствии с заложенными в них потенциалами. Обнаружив, что определенная позиция по отношению к читаемому тексту приводит к улучшению возникающей в уме картинки и делает ее интереснее, читатель невольно избирает аналогичную позицию при встрече с похожими текстами и так, шаг за шагом, совершенствует свою способность воспринимать их в адекватной кодировке<sup>20</sup>.

Такого рода «курс молодого бойца» прошла, как я полагаю, наиболее квалифицированная часть европейской (в первую очередь, англоязычной) читающей публики во второй половине девятнадцатого века, и это позволило ей быстро понять и оценить по достоинству «Приключения Шерлока Холмса», возвестившие о начинающейся эпохе детектива.

На этом я заканчиваю затянувшуюся преамбулу и приступаю к непосредственному рассмотрению *новеллы* и *сенсационного романа* как литературных феноменов, в некотором смысле близких к детективу и сыгравших существенную, на мой взгляд, роль в подготовке читателей к адекватному восприятию произведений детективного жанра.

---

<sup>19</sup> Хорошим примером здесь может служить *рифма*. Читая «записанное в строчку» незнакомое стихотворение, читатель, большей частью, не ощущает ни ритмичности читаемого, ни наличия в тексте рифмующихся слов. Лишь мысленно разделив сплошной текст на стихи и осознав совпадение ударных слогов в конце каждого стиха как рифмовку, он может адекватно воспринять читаемое. Однако, слушая так называемое «актерское» чтение стихов, легко убедиться, что даже обычная печать стихотворных текстов («в столбик») далеко не всегда гарантирует их адекватное восприятие читающим. Для этого у него должна быть соответствующая установка.

<sup>20</sup> Естественно, мы предполагаем, что авторы текстов тоже обладают подобной способностью и создают свои произведения, пользуясь этой кодировкой.

## II

И начну я с *новеллы*.

При этом сразу же оговорюсь, что я не считаю непосредственное влияние этого типа литературных произведений на читателей особо важным фактором в подготовке их к адекватному восприятию детектива. Уже в силу того, что типичные новеллы не принадлежат к числу часто используемых авторами литературных форм – можно сказать, что это красивый, но очень редкий зверь в литературных лесах, – трудно ожидать от них массового воздействия на навыки и способности читателей. Встречавшийся в своей жизни лишь с несколькими образцами правильно построенной и «эффективно работающей» новеллы читатель не имеет, как правило, достаточных оснований, чтобы создать для них отдельную клеточку в своей самодельной литературной систематике. Лишь немногие крупные писатели могут похвалиться наличием в их творчестве более чем двух-трех удачных новелл, а большинство и вовсе не стали авторами хотя бы одной – удача им в этом смысле не улыбнулась. Правда, новеллы хорошо запоминаются и в этом отношении выгодно отличаются от более привычных *рассказов*. Впечатление, оказываемое на читающего типичной новеллой, настолько ярко, эффектно и концентрированно, что она надолго запоминается. Встретив при чтении нечто подобное еще раз, читатель вполне может вспомнить уже известные ему новеллы и объединить – по сходству впечатлений – эти литературные произведения в общую категорию, несмотря на их явную тематическую разнородность и различия в стиле повествования, хотя он может и не знать, что эта категория носит название *новеллы*.

В контексте той общей проблематики, которая стала предметом обсуждения в настоящей статье, весьма существенно, что адекватное восприятие текста, построенного как типичная новелла, не требует – в отличие от детектива – усвоения какого-то специфического способа декодирования. И тематически, и по конструктивным признакам повествование в новелле ничем не отличается от уже привычных нам рассказов. Так ее и следует читать – в той же кодировке, что и подобные ей рассказы. Если речь идет о любовной истории, то и воспринимать текст надо как типичную любовную историю, а если мы видим, что автор взялся описывать путешествие по Амазонке, то и здесь не надо ничего выдумывать, а воспринимать повествование по аналогии с уже известными нам описаниями опасных путешествий. Более того, если мы по какой-то причине заподозрим, что здесь что-то не так, и будем стараться обнаружить некий подвох в предлагаемом описании, то ничего полезного для себя мы на этом пути не добьемся, а можем лишь смазать впечатление от того неожиданного и эффектного сальто-мортале, которое должно поразить читателя лишь в самой концовке воспринимаемой как обычный рассказ новеллы.

Но, если сказанное выше об отсутствии у *новеллы* своего собственного способа декодирования текста верно, а я думаю, что это именно так, то откуда может возникнуть представление о том, что знакомство читателя с образцами новеллы (пусть даже с единичными образцами) могло облегчить для него усвоение специфического способа кодирования/декодирования в детективе? Это было бы осмысленно, если бы типичная новелла и детектив имели бы сходные, в определенных пунктах совпадающие способы декодирования текста. Однако утверждается, что этого нет, и что форма *новеллы* не требует от читателя специфического восприятия читаемого, она, дескать, пользуется уже выработанными и усвоенными читателями установками по отношению к определенным текстам. Начиная читать какую-либо новеллу, читатель должен достаточно быстро (рассказ-то короткий и через считанное количество страниц закончится) определиться, в каком жанре (в какой манере, в какой традиции) написан рассказ, и уяснить, что ему считать важными вехами на главной сюжетной линии, а что побочными деталями, которым не надо придавать не присущего им решающего значения, какие персонажи выдвинуты на главные роли, в какую сторону развиваются описываемые события, чего можно ожидать в дальнейшем и т.д. То есть «настроиться на требуемую волну» и правильно, в соответствии с интенцией автора и с закодированной в тексте структурой, воспринимать и интерпретировать читаемое. А быстро выяснив требуемую в данном случае установку (другими словами, способ декодирования), придерживаться ее до самой развязки. И неуклонно ей

следование – непереносимое условие, на котором построен эффект *новеллы*. Но тогда, причем тут детектив и предварительная подготовка к его восприятию?

Сразу и ответу: не причем. При таком подходе к делу близость *детектива* и *новеллы* не обнаруживается. Она лежит в иной плоскости. Но для того, чтобы с этим разобраться, надо более или менее ясно представлять предмет нашего обсуждения, и как-то сформулировать, что мы имеем в виду, когда употребляем термин *новелла*.

Как ни странно, несмотря на широкое употребление этого слова в течение веков и наличие его во всех «словарях литературоведческих терминов», до сих пор нельзя сказать, что значение термина окончательно прояснено, общепризнано и не вызывает никаких споров. Даже поверхностное знакомство с литературоведческими исследованиями и работами в области истории литературы, в названии которых обнаруживается слово *новелла* (*новеллистика*, *новеллистический* и т.п.), моментально показывает, что дело обстоит совсем не так и что до наших дней значение этого слова представляется не имеющим определенных границ, расплывчатым, неотчетливым, туманным, а иногда и вовсе мутным. Не удивительно, что всякий филолог, пишущий на эти темы и имеющий хоть какие-то амбиции, отстаивает свое понимание *новеллы*, не придавая особого значения мнению всех прочих, в то время как эти «прочие» точно так же относятся к высказанному им мнению. Поскольку устойчивого и общепризнанного взгляда на *новеллу* за последние двести лет, в течение которых этот вопрос привлекает внимание многих филологов, так и не сформировалось (несмотря ни на какие «словари» и «энциклопедии»), то каждый вправе по своему усмотрению трактовать значение слова *новелла*. Поэтому, встречая его в разных текстах, не следует предполагать, что авторы вкладывают в него один и тот же (или хотя бы очень близкий) смысл: значения данного термина<sup>21</sup> в разных контекстах могут значительно отличаться друг от друга. Конечно, нечто подобное можно утверждать по отношению к почти любому литературоведческому термину, но нас-то в данном случае интересует не общее состояние дел в современной науке о литературе, а конкретный частный вопрос о значении слова *новелла*. Чтобы дальнейшие рассуждения были достаточно ясными, недвусмысленными и ведущими к искомой истине, надо как-то определить – хотя бы только для себя – значение слова *новелла* и пользоваться им в последующем без всяких шатаний и уклонов.

Для начала попробуем кратко, не входя в детали выяснить, какой смысл вкладывают в данное слово те, кого можно считать специалистами в области изучения *новеллы*. Как бы скептически не относились мы к этому научному наследию полутора веков, но, не имея о нем никакого представления, трудно было бы сохранять уверенность в своих суждениях о предмете. Сразу предупреджу читателя, что я практически не буду касаться зарубежных теоретических работ о *новелле*. Библиотека по этому вопросу весьма обширна (если не сказать, что она необозрима) и большей частью для меня недоступна, а у меня нет впечатления, что старания преодолеть эти трудности могут принести ощутимую пользу. Скорее всего, ничего принципиально нового мне узнать не удастся, и не стоит тратить дополнительных усилий на знакомство с этими работами. Мне кажется, что, если бы зарубежная наука пришла к каким-то фундаментальным результатам, это не могло бы остаться незамеченным специалистами, пишущими о *новелле* на русском языке, так что эти открытия были бы отражены в отечественном литературоведении. Поэтому я почти полностью ограничусь ссылками на русскоязычные работы, число которых во много раз меньше, чем иностранных, но, тем не менее, вполне достаточно для того, чтобы составить некоторое представление о различных взглядах на *новеллу*.

Не только у меня складывается впечатление, что вкряк и вкось используя это слово, филологи сами толком не знают, что представляет собой эта самая *новелла*, и вновь, и вновь ломают голову

---

<sup>21</sup> Меня можно упрекнуть в том, что, говоря о крайне расплывчатых и неопределенных границах значения слова, я одновременно использую по отношению к нему же слово *термин*, которое предполагает именно определенность, «ограниченность» и явно выраженную формулу, устанавливающую границы применения слова. Всё это так. Однако я исхожу из того, что слово *новелла* практически всегда употребляется на правах и в качестве общеизвестного термина. Каждый автор, надо полагать, считает, что он правильно пользуется этим термином, употребляя его в соответствии с истинным значением слова *новелла*, те же, кто приписывает ему другие значения, употребляют это слово неверно (неточно, не к месту) и тем искажают смысл этого ясно определенного термина.

в попытках ответить на этот дежурный вопрос. Недаром уже в наши, можно сказать, дни исследовательница, специально занимающаяся формой *новеллы*, начинает свою статью фразой: «Новелла – один из самых загадочных жанров в мировой литературе»<sup>22</sup>. Если к этому добавить, что *новелла*, на мой взгляд, жанром не является, то ее формулировку можно считать адекватным диагнозом современному состоянию *теории новеллы*. И сегодня ситуация мало отличается от той, которую описывал М.Кенигсберг в 1923 году:

Первый пункт, на который я предложил бы обратить внимание – то, что термин ‘новела’ принимается обычно догматически, и никто не пытается его уяснить. Исключение составляет Виктор Шкловский («Развертывание сюжета» 1921). Он ставит вопрос, но его не решает. Собственно даже начинает с того, что решать его даже и не будет, хотя материал для решения пытается подобрать. Другие авторы даже и не ставят этого вопроса, что повидимому вполне последовательно связано с их общими научными взглядами... Этому взгляду я решаюсь противопоставить другой: предварительно данное определение предмета исследования есть необходимое условие работы, оно и есть в сущности формулировка задачи исследования. Ибо если не иметь определения новелы, то как отыскать в безмерном множестве повествовательных литературных произведений (пусть только не стихотворных) настоящую новелу, или как отличить новелу от других жанров и т.д. Считаться с подзаголовком ‘новела’? Но легко убедиться, что дается этот подзаголовок авторами совершенно произвольно, на основании соображений чисто импрессионистического характера<sup>23</sup>.

Ни один из пишущих о *новелле* авторов не решается дать ясное и недвусмысленное определение этой литературной форме. Напрасно искать его даже в терминологических словарях и энциклопедиях, хотя, казалось бы, в такого рода изданиях статьи о *новелле* просто обязаны начинаться с определения, позволяющего отграничить ее от всех прочих образцов художественной прозы. Этот бросающийся в глаза факт, с одной стороны, говорит о несомненном благоразумии авторов – не зная, что из себя представляет эта самая *новелла*, о которой ты пишешь, не стоит заострять внимание читателей на сем печальном обстоятельстве. Но с другой стороны, отсутствие какого-либо ясного представления о предмете обсуждения неминуемо сводит все дальнейшие рассуждения к переливанию из пустого в порожнее. Видимо, чувствуя ущербность своего творения и предваряя возможные упреки, автор статьи *Новелла* в первом издании *Большой советской энциклопедии* попыталась нехитрым маневром превратить отсутствие определения разъясняемого термина из грубого дефекта в достижение передовой советской науки, смело отбрасывающей вековые заблуждения буржуазных ученых:

...все попытки буржуазно-идеалистич. науки вывести абстрактные законы, определяющие природу Н., найти ее ‘изначальные’ черты – некую идеальную модель Н. – ошибочны и бесплодны. Ошибочна всякая теория Н., абсолютизирующая свойства частных в конкретных историч. условиях сложившихся форм Н.<sup>24</sup>

Но совершенно очевидно, что подобные цирковые трюки ничего не меняют в существе дела. Если *новелла* всего лишь слово, которое в разных странах в разные эпохи использовалось для обозначения литературных произведений, не имеющих между собой ничего общего, то нет никакого резона объединять в общую категорию столь разнородные произведения как новеллы Боккаччо, новеллы Гофмана, Мериме, Чехова, Бабея и т.д., упоминаемые в обширной статье Юнович, на том лишь основании, что кто-то когда-то<sup>25</sup> называл эти небольшие по объему образцы

---

<sup>22</sup> Семенова В.Н. Роль неожиданной развязки в новеллах Вл. Набокова. // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV. Тверь: Издательство ТГУ, 1998

<sup>23</sup> Кенигсберг М. Об искусстве новеллы. // Корабль, 1923, № 1-2 (7-8), 28-30

<sup>24</sup> Юнович М. Новелла. // БСЭ. 1-е издание. Т. 42. М. 1939, стлб. 230-234

<sup>25</sup> «...причем самое слово ‘Н.’ сохранилось у французов и немцев для обозначения ‘повести’ и ‘рассказа’». (Фриче В. Новелла. // Энциклопедический словарь Гранат. 7-е издание. Т. 30. М. 1915, стлб. 296-297)

прозы *новеллами*. Если довести до логического конца мысль автора, то следует признать, что само появление в энциклопедии особой словарной статьи о *новелле* результат недоразумения, поскольку этот термин не имеет в русском языке какого-либо специфического значения. С подобной точки зрения, *русск.* новелла – это заимствованное из европейских языков слово, имеющее то же значение и используемое в тех же контекстах, что и исконно русское рассказ. Не трудно убедиться, что именно такое понимание *новеллы* господствует в толковых словарях русского языка, авторы которых не придают особого значения нерешенным проблемам науки о литературе и ориентируются на привычное словоупотребление.

НОВЕ'ЛЛА, ы, ж. [ит. *Novella*]. 1. Небольшая повесть, рассказ; первонач. название повести эпохи Возрождения (лит.)<sup>26</sup>.

**Рассказ** — небольшое повествовательное литературно-художественное произведение, которое изображает вымышленное событие и не осложнено побочными эпизодами, в отличие от повести или романа. Синоним термина: Новелла<sup>27</sup>.

НОВЕ'ЛЛА, ы, ж. 1. Небольшая повесть, рассказ<sup>28</sup>.

Но столь простое и радикальное разрешение проблемы не удовлетворяет значительную часть литературоведов, желающих видеть в не поддающейся определению *новелле* особый жанр и питающих некие смутные надежды на создание *теории новеллы*. Усилиями таких энтузиастов создалась (и поддерживается на протяжении двух столетий) парадоксальная ситуация, при которой один за другим выходят сборники новелл<sup>29</sup>, печатаются книги и десятки статей о новеллистике и новеллистах<sup>30</sup>, но никто не может объяснить, что значит слово *новелла*. Выход из создавшегося теоретического тупика пытаются найти на пути перечисления признаков, характерных для прозаических произведений, которые тот или иной исследователь считает типичными новеллами. Самый очевидный и не вызывающий споров признак новеллы – ее небольшой объем. «Повести Белкина» еще могут фигурировать в качестве образцов русской *новеллы*, как и другие маленькие повести, но это предел, который никто не пытается преодолеть. Как правило, размер типичной новеллы предполагается равным (или близким) размеру среднего рассказа. Задача таким образом сводится к противопоставлению *новелл* и *рассказов*. И здесь открывается широкий – можно сказать, необозримый – простор для изобретения признаков, выделяющих подмножество *новелл* из множества небольших прозаических произведений. При этом внимание высказывающихся по этому вопросу обращено исключительно на специфические черты *новеллы*, в то время как *рассказ* остается никак не охарактеризованным, и всё, что не заслуживает звания *новеллы*, попадает в недифференцированную категорию *рассказов*.

Нет особого смысла детально разбирать множество предлагаемых отличий *новеллы* от *рассказа*, поскольку ни одно из них не выдвигается в качестве решающего признака, обладание которым достаточно для признания конкретного произведения *новеллой*. Более того, даже определенная их совокупность может иметь значение лишь после того, как исследователь принял решение считать те или иные произведения *новеллами*, но вовсе не подтверждает верность такого решения в глазах других исследователей. Каждому дано право самому разделять

<sup>26</sup> Толковый словарь русского языка. Под ред. Д.Н.Ушакова. Т. 2. М. 1938, стлб. 585

<sup>27</sup> Шамурин Е.И. Словарь книговедческих терминов. М. 1958, с. 247

<sup>28</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка. М. 1968, с. 406

<sup>29</sup> Мережковский Д.С. ПСС. Т. 19. Итальянские новеллы. М. 1914; Шергин Б. Архангельские новеллы. М. 1936; Польская новелла. М. 1949; Австрийская новелла XIX века. М. 1959; Пу Сун-лин. Новеллы. М. 1961; Немецкая новелла XX века. М. 1963; Средневековые латинские новеллы XIII в. Л. 1980; Канадская новелла. М. 1986; Испанская новелла Золотого века. Л. 1989; Дом англичанина. Английская классическая новелла. М. 1989; Французская новелла. 1970 – 1995. Антология. М. 1999; Итальянская новелла Возрождения. Самара, 2001; Японская новелла. СПб. 2003

<sup>30</sup> Вот, относительно недавно появившиеся книги, в которых напрасно искать определение *новеллы*: Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. Иркутск, 1987; Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М. 1990; Гуревич Е.А. Древнескандинавская новелла. М. 2004

прочитанные тексты на *новеллы* и прочие *рассказы*, причем критерии такого разделения явно не определяются, и решения принимаются «на основании, – как говорил Кенигсберг, – соображений чисто импрессионистического характера». К тому же большинство предлагаемых характерных для *новеллы* признаков не назовешь ясными и однозначно распознаваемыми<sup>31</sup>, так что приписывание их конкретным текстам зиждется, главным образом, на субъективном мнении исследователя.

Не удивительно, что статья А.В.Михайлова в *Краткой литературной энциклопедии*, подытоживающая результаты изучения новеллы как особого жанра, заканчивается признанием эфемерности сложившейся к тому времени так называемой *теории новеллы* и выводом о ненадежности опирающихся на нее утверждений:

Т.о., Н. не отделена четко от других повествоват. жанров. Граница с рассказом зыбка и неопределенна<sup>32</sup>.

Вряд ли кто-то будет отрицать, что и за прошедшие с тех пор полвека данный вывод не утерял своей значимости и актуальности – сущность *новеллы* по-прежнему остается «загадочной» и «неопределенной».

На мой – несомненно, дилетантский и поверхностный, но не расходящийся, как я надеюсь, со здравым смыслом – взгляд, основной причиной столь неудовлетворительных итогов многолетних попыток разобраться с сущностью *новеллы* и отсутствия какого-либо прогресса в решении этой проблемы за последние сто пятьдесят лет надо считать тот фундаментальный факт, что рассуждающие о специфике *новеллы* специалисты не только не имеют в своем распоряжении общепризнанного *понятия новеллы*, но и в своем читательском восприятии не способны с достаточной уверенностью отличать новеллы от всех прочих небольших прозаических текстов (рассказов), поскольку не обладают отчетливым и устойчивым *представлением о новелле*. Кенигсберг – вернемся к уже приведенной здесь цитате из его работы – был не вполне точен, когда называл наличие определения *новеллы* необходимым предварительным условием любого исследования этой литературной формы, но то, что таким условием является ясное представление о *новелле* и способность каким-то образом отличать *новеллу* от *не-новеллы* – неоспоримый факт.

Для пущей ясности, и руководствуясь стремлением избежать всякой двусмысленности, воспользуемся простой аналогией. Я вряд ли ошибусь, если предположу, что лишь очень немногие из нас смогут дать удовлетворительное определение животному, именуемому русским словом *кошка*<sup>33</sup>. Это значит, что у нас нет ясного *понятия кошки*. И в то же время мы с ранних детских лет легко отличаем *кошек* (и *котов*) от других животных, значит, у нас есть ясное и функционально эффективное *представление о кошке*. То есть мы *знаем, что такое кошка*, хотя и не способны выразить это знание в словесной форме, позволяющей передать это знание другим. Мы не осознаем внутренних механизмов, в которых воплощено это знание, и не можем сказать, на какие признаки мы ориентируемся и как их комбинируем, оцениваем и сравниваем, распознавая кошку (реальное животное или его изображение) как *кошку*. В нашем сознании возникает уже готовый вывод: это *кошка*, а это *не кошка*. Как бы примитивно и односторонне ни было такое *представление*, оно достаточно для первоначальной классификации интересующих нас явлений и, следовательно, может служить надежной базой для всякого дальнейшего изучения кошек, детального выяснения их анатомии, физиологии, поведенческих реакций и т.п. с последующим формулированием научного понятия *домашняя кошка (Felis catus)*. Если же на мгновение предположить, что «интуитивное» *представление о кошках* у нас отсутствует, и всё

---

<sup>31</sup> «В этом отношении Н. подобна драме, композиционно четко построенной» (Михайлов А.В. Новелла. // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М. 1968, стлб. 306-308).

Какой смысл вкладывает автор в понятие «композиционной четкости»? Обладает ли этим признаком рассказ Чехова «Студент», который некто считает новеллой? И как вы будете доказывать ему свою правоту, если, по вашему мнению, эта «четкость» у рассказа отсутствует и, следовательно, его не стоит причислять к множеству чеховских новелл?

<sup>32</sup> Михайлов А.В., *op. cit.*, стлб. 307

<sup>33</sup> Определение не на уровне современной зоологической систематики, а на простейшем бытовом уровне, но такое определение, которое позволило бы распознать встреченную кошку тому, кто до тех пор не имел никаких знаний об этих животных.

наше знание о них сводится к двум утверждениям: *Кошки существуют* и *Кошка – небольшое домашнее животное*, то можно не сомневаться, что история многовековых попыток дать определение *кошки* мало чем отличалась бы от попыток выяснить сущность *новеллы*.

Большей частью авторы, доказывающие специфичность *новеллы* и наличие у нее особых – не свойственных *рассказу* – характеристик, не дают примеров конкретных произведений, наглядно демонстрирующих те специфические черты, о которых идет речь, а чаще всего ссылаются на множества текстов, не имеющие определенных границ<sup>34</sup>. Однако есть и исключения из этого правила, так что при желании мы в некоторых случаях можем познакомиться с теми произведениями, которые тот или иной автор относил к разряду *новелл*. Знакомство с такими примерами *образцовых новелл*, упомянутыми в теоретических работах об этой литературной форме, только подтверждают высказанное выше мнение о том, что в среде «новелловедов» на протяжении долгих лет и десятилетий так и не сложилось устойчивое представление о *новелле*, и это слово (сквозь которое не просвечивает никакого конкретного содержания) прилагается к самым разным текстам «на основании соображений чисто импрессионистического характера»<sup>35</sup>.

Если прочитать одну за другой эти «новеллы» от «Кавалера Глюка» Гофмана и «Новеллы» Гёте до бунинского «Кавказа» и «Жены» Л.Петрушевской<sup>36</sup>, то предположение, что столь разнородные – по тематике, стилю повествования, художественным достоинствам (варьирующим от истинных шедевров до граничащей с халтурой агитки) и эффектам воздействия на читателя – тексты могут быть объединены в некую общность, кажется просто невыносимым. И даже представив, что кому-то удастся изобрести некую общую для всех таких «новелл» характеристику, можно не сомневаться в крайней неубедительности и искусственности подобной теоретической конструкции и наличии в ней грубых натяжек, с помощью которых достигается желаемая общность. Еще более очевидна непригодность этого перечня избранных литературоведами «образцовых новелл» для достижения той цели, которая, собственно, и служила главным мотивом их появления в теоретических исследованиях *новеллы*, то есть для обоснования постулируемых естественных границ между *новеллами* и *рассказами*<sup>37</sup>. Не возникает ни малейшего сомнения, что от «Челкаша» до «Старухи Изергиль» (которую никто, вроде бы, не называл *новеллой*, хотя и не ясно, что может удержать тех, у кого появится такое желание) или до «На плотях» расстояние не большее, чем от «новеллы Горького 'Челкаш'» до «новеллы Бунина

---

<sup>34</sup> Я имею в виду такие совокупности текстов, как *новеллы эпохи Возрождения* или *новеллы Гофмана*, или *новеллы Мопассана*, или *новеллы немецких романтиков* и т.п. При этом, приводя в качестве примера русской новеллы «Повести Белкина», автор нигде прямо не утверждает, что все пять входящих в этот цикл текстов – *новеллы*, но и не указывает, какие из них он относит к *новеллам*, а какие к *рассказам*. Читателю дано право самому рассеять этот стыдливый туман и самостоятельно выбрать пригодные в качестве примера новеллы. Еще более действенным оказывается этот метод в случае ссылок на *новеллы немецких романтиков*.

<sup>35</sup> Во времена Кенигсберга так, вероятно, и было, но, переходя к нашим временам, можно заподозрить, что всё большую роль начинают играть *соображения чисто прагматического характера*.

<sup>36</sup> Вот список (разумеется, далеко не полный) произведений, которые фигурируют в литературоведческих работах в качестве примеров *типичной новеллы*:

Гофман Э.А. «Кавалер Глюк» (1808); Клейст Г. «Маркиза д'О» (1808); Эйхендорф Й. «Мраморная статуя» (1819); Гауф В. «Еврей Зюсс» (1826); Гёте И.В. «Новелла» (1828); Соллогуб В. «История двух калов» (1839) и «Медведь» (1843); По Э. «Убийства на улице Морг» (1841) и «Черный кот» (1843); Мопассан Г. «Петух пропел» (1882), «В пути» (1883), «Возвращение» (1884) и «Ожерелье» (1884); Чехов А.П. «Смерть чиновника» (1883), «Произведение искусства» (1886), «Шампанское» (1886) и «Студент» (1894); Киплинг Р. «Лиспет» (1886); Горький М. «Челкаш» (1895); Соллогуб Ф. «Красногубая гостья» (1912); Кузмин М. «Нечаянный провиант» (1913); Зощенко М. «Жених» (1923), Хемингуэй Э. «Альпийская идиллия» (1927); Куприн А.И. «Дурной каламбур» (1929); Левин Б. «Голубые конверты» (1930); Олеша Ю. «Альдебаран» (1931); Каралина Е. «Стакан молока» (1935); Бунин И.А. «Кавказ» (1937) и «Генрих» (1940); Петрушевская Л. «Жена» (1990).

Вообще говоря, трудно, пожалуй, назвать какой-либо широко известный рассказ, который не был бы использован где-нибудь в качестве примера *новеллы*.

<sup>37</sup> Проблемы, связанные с проведением определенных границ, не снимаются и в том случае, когда *новелла* рассматривается как разновидность *рассказа*. Также и здесь требуется указать границу, отделяющую *рассказы-новеллы* от всех прочих видов *рассказа*.

‘Кавказ’», до «Смерти чиновника» и олешинского «Альдебарана». То есть присвоение некому тексту наименования *новелла* вовсе не определяет его положение в координатном пространстве художественной литературы. Подытоживая всё вышесказанное, приходится признать, что слово *новелла* (если не считать его простым синонимом русского слова *рассказ*) не обозначает никакой специфической литературной формы<sup>38</sup>, и, фактически, является именем пустого множества, в которое каждый желающий может поместить любой чем-то привлекавший его внимание небольшой повествовательный текст и приписать ему любые характеристики, пришедшие в голову того, кто пытается написать некую работу о *новеллах* и *новеллистике*.

В то же время, не собираясь опровергать сей печальный результат своего – пусть неизбежно поверхностного, но весьма старательного – знакомства с нынешним состоянием *теории новеллы*, я должен сказать, что, несмотря на невозможность усмотреть какую-либо общность между текстами, приводимыми разными авторами в качестве примеров *новеллы*, определенная общность без особого труда обнаруживается между признаками, которыми те же авторы описывают жанровую специфику *новеллы*. Разумеется, это пространство признаков чрезвычайно широко, и постулируемые теми или иными литературоведами характерные особенности *новеллы* весьма разнообразны и могут сочетаться самым различным образом, однако даже при беглом взгляде на это пространство легко заметить некоторые тенденции, благодаря доминированию которых ряд характеристик *новеллы* упоминается много чаще, чем это следовало бы из их чисто случайного распределения. К числу таких трендов, помимо всеобщего признания краткости описываемой литературной формы, я бы отнес следующие:

- акцент на доминирующей роли сюжета в строении типичной *новеллы*;
- указание на отсутствие (или крайне незначительную роль) психологического анализа и детальной разработки характеров действующих лиц;
- выделение в структуре *новеллы* особого элемента, получившего название *пуанта (pointe)*.

Мне кажется, имеет смысл, не втягиваясь в детальный разбор указанных тенденций, всё же вкратце описать их содержание, поскольку они до некоторой степени «перекликаются» с характеристиками той – реально существующей – литературной формы, которую, по моему мнению, и следует называть *новеллой* и о которой пойдет речь в дальнейшем.

1) Значительная часть пишущих о *новелле* авторов указывает на особую роль событий в тех текстах, которые заслуживают названия *новеллы*. Предполагается, что именно «сцепление фактов, действие»<sup>39</sup>, интрига, некое необычное и даже граничащее с чудом происшествие<sup>40</sup> должны

---

<sup>38</sup> Впечатляющая коллекция высказываний о «новелле», которые прямо противоречат друг другу и к тому же не обременены вескими аргументами в пользу своей адекватности описываемому (но ничем не подтверждающему свое реальное существование) жанру, собрана в обстоятельной работе Л.И.Семченка. Однако, заканчивая этот обзор, автор не делает напрашивающегося вывода о том, что ничего соответствующего столь популярному у литературоведов слову «новелла» в реальности не существует, а рассуждающие о ней многочисленные «специалисты-новелловеды» настолько зачарованы собственными руладами, что им даже не приходит в голову сравнивать свои и чужие фантазии с теми произведениями, которые фигурируют в их работах под этим названием. К сожалению, к представленным в его статье «импрессионистическим» выдумкам тех ученых, что на протяжении десятилетий неустанно трудились над развитием *теории новеллы*, Л.Семченко добавляет свои наукообразно оформленные благоглупости и заканчивает совсем уж фанфарно звучащим заключением: «Представленная нами жанровая структура новеллы, дает возможность учесть основные особенности специфики новеллистического жанра...» Ну и так далее. (Семченко Л.И. Историография жанра новеллы: теоретический аспект. // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки, 2011, № 2, 51-59)

<sup>39</sup> «От романа (и повести) Н. отличается не только меньшим размером, но и тем, что центр тяжести покоится не на характере выведенных лиц, а на сцеплении фактов, на действии». (Фриче В. Новелла. // Энциклопедический словарь Гранат. 7-е издание. Т. 30. М. 1915, стлб. 296-297)

<sup>40</sup> «Далее мы заговорили о том, как озаглавить новеллу... Знаете что, – сказал Гете, – назовем ее просто ‘Новеллой’, ибо новелла и есть совершившееся неслыханное событие. Вот истинный смысл этого слова, а то, что в Германии имеет хождение под названием ‘новелла’, отнюдь таковой не является, это скорее рассказ, в общем – все, что угодно». (Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М. 1981, с. 205-206)

находиться в центре внимания читателей. Таким образом, качество какой-либо новеллы напрямую связывается с интересным сюжетом, лежащим в ее основе. Все же прочие элементы текста не имеют самостоятельного значения, и их включение в рассказываемую историю может быть оправдано лишь тем, что они способствуют ясному, точному и наиболее эффективному изложению описываемых событий. Весь интерес в новеллах сосредоточен, согласно этому мнению, на вызывающем удивление необычном, неслыханном случае, редком совпадении, неожиданном разрешении конфликта, на метком слове, вызывающем смех или снимающим возникшее напряжение, на ловкой плутовской проделке или остроумном выходе из безнадежного положения. Такой акцент на событийной стороне излагаемой истории, а не на авторской манере повествования или тонком нюансировании настроений и чувств, испытываемых героями, предполагает, что история, ставшая содержанием новеллы, должна сохранить свои основные качества и свою привлекательность при пересказе ее «своими словами», что и означает главенствующую роль сюжета в *новелле*.

Если бы такое доминирование сюжета действительно прослеживалось в тех текстах, которые числятся *новеллами* в европейской литературе XIX – XX веков, а не только в рассуждениях теоретиков о свойствах *новеллы*, это вряд ли могло бы кого-то удивить. Ведь, по общему мнению, у истоков зарождения новеллистики в эпоху Возрождения лежит более ранняя традиция коротких историй (часто комических и сатирических), передаваемых горожанами из уст в уста, как фольклорные тексты, и используемых средневековыми авторами в качестве «бродячих сюжетов». Само итальянское слово *novella* означает «новость» и должно пониматься, по выражению А.Веселовского, как «новость дня». То есть нечто еще неизвестное слушателям и потому способное их заинтересовать, и, соответственно, воспринимаемое ими как свежий анекдот<sup>41</sup>. Так понимаемая *новелла* теряет почти весь свой интерес для тех слушателей или читателей, кому заранее знаком ее сюжет<sup>42</sup>, как бы ни старался рассказчик его уснастить и расцветить поэтическими красотоми или философскими и моральными сентенциями.

---

Кстати говоря, этот разговор, записанный в начале 1827 года, можно рассматривать и как выраженное без обиняков авторитетное мнение одного из основателей будущей *теории новеллы* о так называемых *новеллах немецких романтиков*.

«Уже давно стали хрестоматийным примером слова, вложенные писателем в уста дервиша Мустафы из второго альманаха сказок: ‘Очарование сказки и новеллы проистекает из одного основного источника: мы переживаем нечто своеобразное, необычное. В сказках это необычное заключается во вмешательстве чудесного и волшебного в обыденную жизнь человека; в новеллах же все случается, правда, по естественным законам, но поразительно необычным образом’ (Чернышова М.В. Новеллистика Вильгельма Гауфа в контексте развития жанра. // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика, 2007, № 2, 150-154)

«Шлегель писал: ‘Новелла есть анекдот, незнакомая еще история, которая интересна только сама по себе...’» (Юнович М. Новелла. // Литературная энциклопедия. Т. 8. М. 1934, стлб. 114—129)

<sup>41</sup> Вообще, *анекдот*, как близкий родственник *новеллы*, достаточно часто появляется в рассуждениях литературоведов об этом жанре.

«...исходя, скажем, из анекдота, как своего рода обнаженного ядра новеллы, [мы могли бы] характеризовать последнюю как *развертыванье*, как художественную *экстенсификацию* анекдота». (Петровский М.А. Морфология новеллы. // *Ars Poetica*. Вып. I. М. 1927, с. 70)

«Начиная с этого времени (Марк Твэн), американская новелла делает резкий шаг в сторону анекдота... Самая финальная неожиданность приобретает характер игры с сюжетной схемой и с ожиданиями читателя. Конструктивные приемы намеренно обнажаются в своем чисто-формальном значении, мотивировка упрощается, психологический анализ исчезает. На этой основе развиваются новеллы О.Генри, в которых принцип приближения к анекдоту доведен, кажется, до предела». (Эйхенбаум Б.М. О.Генри и теория новеллы. // Эйхенбаум Б.М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л. 1927, с. 166-209)

<sup>42</sup> Именно в этом, надо полагать, и заключается главное сходство *анекдота* с той *новеллой*, о свойствах которой рассуждают литературоведы. Возбуждающая интерес новизна рассказываемой истории, ее неизвестность широкой публике характерны как для *анекдота* в старинном смысле этого русского слова, то есть занимательного факта из жизни всем известных личностей или любопытной исторической детали, так и для *современного анекдота*, нацеленного на комический эффект и почти всегда построенного на неожиданности, на невозможности предугадать концовку рассказа.

2) Не углубляясь в детальное обсуждение этих постулируемых специалистами особенностей *новеллистики*, воспользуемся их описанием в статье А.В.Михайлова:

...Н. избегает психологизма, изображения внутр. мира героя, она передает его психику объективированно, через действия и поступки, или констатируя лишь наиболее общие состояния (страх, радость, удивление и т.п.). Н. исходит из действия и точности его описания, а точность уже предполагает и наглядность всей необходимой обстановки действия, определ. «вещность». Н. чужды медитативность, философичность, а также вмешательство индивидуальности автора, его оценок и высказываний, и открытая претензия на проблемность и всякого рода описательность<sup>43</sup>.

Для наших целей этот отрывок хорош тем, что в нем автор достаточно подробно характеризует «антипсихологический настрой» той – не привязанной к конкретным текстам – гипотетической *новеллы*, о которой ведет речь. Однако более краткие упоминания об отсутствии интереса к выяснению чувств и настроений героев можно найти в работах самых разных *специалистов по теории новеллы*.

3) Главным и чуть ли не единственным достижением разрабатываемой в течение двухсот лет пресловутой *теории новеллы* надо, вероятно, считать введение в литературоведческий лексикон термина *пуант*.

Заслуга изобретения этого специфического термина должна, по всей видимости, быть приписана очень в свое время известному немецкому писателю и издателю 24-томного собрания немецких новелл Паулю Хейзе<sup>44</sup>. Во введении к изданию «Сокровищ немецкой новеллы», первый том которого вышел в 1871 году, Хейзе дал очерк развития немецкой новеллы и попытался теоретически осмыслить комплекс признаков, характерных, по его мнению, для образцовой новеллы. Предложенная им «теория новеллы», несмотря на всю свою невнятность и полную непригодность для использования в качестве инструмента литературоведческого анализа реально существующих текстов, включенных в число этих самых «сокровищ», приобрела широкую популярность среди специалистов того времени и даже в наши дни ссылки на нее достаточно часто встречаются в работах о *новелле* и *новеллистике*. Для иллюстрации своего понимания новеллы Хейзе избрал в качестве примера одну из новелл Боккаччо, в которой повествуется о благородном рыцаре, изжарившем своего любимого сокола, чтобы угостить пришедшую к нему в гости даму сердца. С одной стороны, этот пример, непонятно чем привлечший внимание немецкого филолога, еще более затуманил его – и без того невнятные – теоретические построения<sup>45</sup>, но с другой стороны, дал активным поклонникам ученого повод прославить данную *теорию новеллы* под звучным именем *Соколиной теории Хейзе (Heyse's Falkentheorie)*. Несмотря на то, что сказать о специфичности *новеллы* нечто существенное Хейзе не удалось<sup>46</sup> (так что это слово осталось без какого-либо ясного значения и после обнаружения *Соколиной теории*

<sup>43</sup> Михайлов А.В. *Op. cit.*, стлб. 307

<sup>44</sup> Heyse, Paul (1830 – 1914) – немецкий филолог, поэт, драматург и новеллист. Автор более чем ста новелл, около шестидесяти пьес, шести романов и девяти сборников стихов. Часть его творений была переведена на русский язык. В 1910 году стал лауреатом Нобелевской премии по литературе.

<sup>45</sup> Можно, вероятно, сказать, что созданный Хейзе прецедент лег в основу распространенного среди «новелловедов» обычая приводить в качестве примеров *новелл* тексты, ни в коей мере не способствующие лучшему пониманию провозглашаемых тезисов, а напротив, окончательно запутывающие дело.

<sup>46</sup> Статья *Novelle* в немецкой Wikipedia констатирует: «Однако теория Хейзе лишь фрагментарно и вводящим в заблуждение образом (*missverständlich*) объясняет характер новеллистики; сам он [как новеллист] ей не следовал».

Не менее резко выразился и Х.Химмель: «...заслуживает упоминания так называемая ‘соколиная теория’ Хейзе, потому что она, из всех самая неясная и неоригинальная, приобрела самую широкую известность» (Himmel H. *Geschichte der deutschen Novelle*. Bern, 1963, p. 39).

Нетрудно предположить, что несомненная популярность такой ничего, в сущности, не объясняющей «теории» была обусловлена, главным образом, отсутствием у нее серьезных конкурентов, так и не появившихся за истекшие сто пятьдесят лет.

Хейзе), с его легкой руки в рассуждениях о *новелле* появился термин *пуант* (*pointe*), с которым можно связать определенное значение и который понадобится нам в дальнейшем.

Поскольку у меня, к сожалению, нет возможности процитировать высказывания самого Хейзе о *пуанте*, и я даже не вполне уверен, что он, действительно, первым употребил это слово в рассуждениях о *новелле*, для объяснения смысла данного термина придется воспользоваться цитатами из работ отечественных литературоведов.

...спецификум новеллы – *Pointe* (по Брику «шпилька») ударное место новеллы – обычно короткая фраза, характеризующаяся остротой и неожиданностью<sup>47</sup>.

Острота заключительного эффекта новеллы есть ее *pointe* (острие) – технический термин новелльной композиции<sup>48</sup>

ПУАНТ (франц. *pointe* острие) финальная перемена точки зрения субъекта изображения и речи (рассказчика, героя) на исходную сюжетную ситуацию; она, как правило, связана с событием, которое выглядит новым и неожиданным, поскольку явно противоречит логике всего предшествующего сюжетного развертывания. П. - элемент субъектной и сюжетной структур в первую очередь эпических фольклорных и литературных жанров, которым свойственна установка на комизм (анекдот, новелла); она может сочетаться скорее с серьезностью, даже трагичностью, чем с дидактичностью. Он тесно связан с кумулятивной сюжетной схемой, поскольку она создает инерцию приближения нарастающих однородных событий к своему пределу - катастрофе. П. заменяет последнюю резкой сменой точки зрения субъекта, т. е. размыкает его кругозор, демонстрируя возможность увидеть любую ситуацию в новом и неожиданном свете<sup>49</sup>.

...Пауль Хейзе вывел закон новеллистического сюжета: у каждой новеллы должен быть свой сокол, т.е. та деталь, благодаря которой будет замкнуто действие...

Сокол - хороший метафорический образ жанра новеллы, но, как и всякая метафора, он противится буквальному прочтению. Далекое не везде есть столь отчетливая сюжетная подробность. Иногда ее роль выполняет просто остроумная и вовремя сказанная фраза. Новелла, как и анекдот, должна иметь завершение неожиданное, замыкающее сюжет таким образом, чтобы развязка позволила как бы единым взглядом заново охватить все сюжетное пространство, представшее теперь в новом свете<sup>50</sup>.

О выделении в сюжете *новеллы* особого момента, резко изменяющего развитие описываемых событий, говорилось и до появления *соколиной теории*. В высказываниях о *новелле* Гете, Шлегеля, Тика можно найти указания на важную роль в структуре типичной новеллы неожиданного «остроумного поворота», «поворотного пункта» (*Wendepunkt*).

Весьма близкое по смыслу к *пуанту* понимание характерной для *новеллы* сюжетной развязки дано и в работе Б.Эйхенбаума, написанной во времена расцвета «русского формализма»:

По самому своему существу новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу. Как метательный снаряд, брошенный с аэроплана, она должна стремительно лететь книзу, чтобы со всей силой ударить своим острием в нужную точку<sup>51</sup>.

Как ни часто упоминается *пуант* (и подобные ему элементы повествовательной структуры) в теоретических рассуждениях о *новелле*, ни у кого из авторов не хватает духу придать ему роль признака, наличие которого обязательно в новеллах и отграничивает их от всех прочих образцов

<sup>47</sup> Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. М. 1922, с. 11

<sup>48</sup> Петровский М.Л. Морфология новеллы. // *Ars Poetica*. Вып. I. М. 1927, с. 75-76

<sup>49</sup> Тамарченко Н.Д. Пуант.// *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. М. 2008, с. 199

<sup>50</sup> Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. Т. 1. М. 2001, с. 87-88

<sup>51</sup> Эйхенбаум Б.М., *op. cit.*

художественной прозы. У того же Эйхенбаума сразу за процитированным отрывком следует оговорка, что он имеет в виду только «новеллу сюжетного типа», и его слова не касаются неких – нигде им более не упоминаемых и вряд ли кому известных – «новеллы-очерка» и «новеллы-сказа». И дело здесь, по-видимому, не столько в несомненной размытости значения, связываемого со словом *пуант*, сколько в невозможности обнаружить нечто похожее в тех произведениях, которые этим авторам желательно считать *новеллами*.

Теперь, разобравшись, насколько это было в наших силах, с теми вековыми тенденциями, которые можно усмотреть в описаниях характерных признаков *новеллы* отечественными и зарубежными литературоведами, мы можем вновь взглянуть на странную картину, открывшуюся нам при знакомстве с нынешним состоянием *теории новеллы*, и задаться вопросом о ее происхождении. С одной стороны, мы видим, что у специалистов-«новелловедов» отсутствует ясное и устойчивое представление о *новелле*, и всякому дозволено называть *новеллой* всё, что ему заблагорассудится, но с другой стороны, перечисляя признаки этого – неизвестного им! – явления, они, не сговариваясь<sup>52</sup>, раз за разом склоняются к описаниям, во многом повторяющим друг друга, и следовательно, имеют перед собой некий более или менее определенный образ *новеллы*. Как же это может быть?

Не берусь утверждать, что мне известен единственно правильный ответ на этот вопрос. Более того, я подозреваю, что даже самое детальное и тщательное исследование соответствующей литературы не приведет к однозначному и убедительному разрешению этой загадки – речь, как ни крути, идет о мыслях многих (большей частью давно почивших) людей. Однако рискну предположить<sup>53</sup>, что, описывая *новеллу* как таковую, все попавшие в круг нашего внимания авторы указывают не признаки тех рассказов, которые они считают *новеллами* в современной им литературе и которые они намереваются охарактеризовать в своих теоретических работах, а признаки *старинных новелл* (времен Боккаччо и Саккетти). Похоже, что в своих суждениях они невольно соскальзывают на ту – вероятно, ими не осознаваемую – точку зрения, что небольшой повествовательный текст имеет тем больше прав называться *новеллой*, чем больше его сходство с новеллами эпохи Возрождения и чем меньшее значение придается в нём художественным средствам, которые стали доступными и привычными для европейской литературы на более поздних этапах ее развития. Легко заметить, что в число признаков, характерных для новеллы, часто включается отсутствие развернутых психологических описаний, тонкого анализа эмоциональных переживаний героев, отказ от глубокого проникновения в характеры действующих лиц и от исследования обусловленности их поведения социальными условиями. Но всеми этими средствами выражения творцы старинной новеллы и не располагали, им не приходилось что-либо ограничивать и от чего-то отказываться. Всё то, что, по мнению теоретиков *новеллы*, должно быть сведено в этом жанре к минимуму, появилось лишь в результате длительного, занявшего несколько веков литературного развития. При этом параллельно с изменениями художественных текстов развивалась и способность читателей адекватно их воспринимать, получая удовольствие от прочитанного. Ясно, что установка на минимизацию использования в *новелле* результатов такой эволюции неизбежно должна привести к увеличению удельного веса сюжетной конструкции в общем восприятии произведений этого жанра. Даже внимание к *пуанту*, рассматриваемому как характерный элемент строения *новеллы*, можно объяснить той же причиной: если качество текста в определяющей степени зависит от свойств

---

<sup>52</sup> Простейшую гипотезу о том, что пишущие о *новелле* бездумно повторяют кем-то сказанное до них, я оставляю без внимания как психологически несостоятельную. Всё, что мы знаем о людях, которые числятся среди авторитетных специалистов по *теории новеллы*, и об их научных биографиях, совершенно несовместимо с подобным предположением, рисующим их тупыми начетчиками, перепевающими усвоенные в школе азы. Чего-чего, а теоретической дерзости и даже нахальства у них не отнимешь.

<sup>53</sup> Внутренний голос настойчиво предостерегает меня: «Не лезь ты в эти дебри. С твоими ли ничтожными познаниями об истории европейских литератур ввязываться в беспочвенные рассуждения и строить какие-то гипотезы на столь шатком фундаменте?» Он, конечно, прав. Но, если, руководствуясь благоразумной осторожностью, стать на эту позицию, то не следовало и вовсе связываться с данным текстом и излагать свои соображения по поводу существующей *теории* несуществующей *новеллы*. А поставив свою голову на кон, нет ни малейшего смысла заботиться о сохранности прически. И вообще: *коготок увяз, всей птичке пропасть*.

сюжета, то следует ожидать, что важную роль в нем будет играть точка, в которой концентрируется занимательность и эффективность сюжетного решения.

Стоит подчеркнуть, что практически всё указанное развитие литературы происходило в форме эволюции романа, с которым и ассоциировались все новые свойства художественной прозы, отсутствовавшие в эпоху Боккаччо. И когда в начале девятнадцатого века наметилось возвращение к малым формам прозы, способным конкурировать с романной формой, то вполне естественным кажется и возникновение литературных течений, выражающих желание хотя бы частичного возвращения к тем типам прозы, которые занимали центральное положение до эпохи полного господства романа. Как и любой эволюционный процесс, развитие европейской литературы сопровождалось не только громадными достижениями, но и определенными утратами. Такой утратой могло ощущаться отеснение на второй план острого, напряженного сюжета, пренебрежение неожиданными поворотами, ловкими проделками и остроумными разрешениями конфликтных ситуаций, что воспринималось как снижение специфической занимательности, яркости, эффективности и своеобразного изящества, присущих лучшим образцам старинной прозы<sup>54</sup>.

Чтобы проиллюстрировать реальную возможность скептического отношения к магистральной линии развития европейской прозы, я хочу привести пример Зоценко. Он, на мой взгляд, хорош тем, что в этом случае с открыто выраженным неприятием главных итогов развития классической русской прозы XIX века выступил один из самых известных русских писателей XX века, которого по праву можно считать законным наследником русской классики – причем «наследником первой очереди», наряду с двумя-тремя великими прозаиками, входящими в эту категорию.

Что бы он сам о своем творчестве ни утверждал, написанное Зоценко – вовсе не «литература для бедных»<sup>55</sup>, и если говорить о его книгах в целом, их адекватное восприятие – во всей их полноте и с ощущением тонких нюансов текста – доступно лишь читателям, воспитанным на русской классике и хорошо усвоившим ее уроки. По своей литературной изощренности Зоценко на голову превосходит почти всех современных ему знаменитых русских писателей, и если его редко сравнивают по степени литературного совершенства с признанными «мастерами художественного слова», то это объясняется, главным образом, исключительной оригинальностью его писательской манеры и резким отличием используемых им литературных приемов и средств от широко распространенных и более привычных читателям и критике примеров «хорошей русской прозы». Благодаря присущей ему редкой литературной изобретательности и оригинальности его воззрений на жизнь и на литературу Зоценко удалось – как мало кому другому – заметно раздвинуть границы потенциальных возможностей русской прозы. Правда, приходится с сожалением признать, что его литературные открытия почти никем не были использованы, и среди следующих поколений русских писателей лишь очень немногих можно причислить к продолжателям его линии в литературе. В то же время не исключено, что влияние творчества Зоценко на русскую словесность было не столь непосредственным и имело скрытые от прямого наблюдения эффекты.

Так вот. Писатель такого ранга, чьи литературные достижения невозможно представить вне связи с русской классикой, в 1937 году признавался в своих глубоких сомнениях относительно верности главного направления развития, выбранного русской литературой за сто лет до того. В авторском вступлении к повести «Талисман», задуманной как откровенная стилизация и, так сказать, *сиквел* пушкинских *Повестей Белкина* и отнюдь не ставшей блестящим достижением на писательском пути Зоценко, он писал:

Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа.

---

<sup>54</sup> В качестве похожей ситуации, подтверждающей естественность возникновения такого рода стремлений «назад, к истокам, к утраченной яркости и выразительности примитива», можно вспомнить интерес художников начала XX века к народному лубку и народному русскому искусству в целом.

<sup>55</sup> Хотя и у этой категории малоискушенных читателей его сочинения имели феноменальный успех.

Мне казалось (и сейчас кажется), что проза Пушкина – драгоценный образчик, на котором следует учиться писателям нашего времени. Занимательность, краткость и четкость изложения, предельная изящность формы, ирония – вот чем так привлекательна проза Пушкина<sup>56</sup>.

Стоит, вероятно, специально отметить, что последняя фраза в приведенной цитате выглядит как еще один перечень характерных для *новеллы* признаков. Даже наличие в нем *иронии* не вредит этому впечатлению – почему бы и иронии не присутствовать в типичной *новелле*.

На этом я могу закончить с изложением своих представлений о сегодняшнем состоянии *теории новеллы*. Оно – можно сказать, вопреки моим желаниям – непомерно разрослось и занимает уже половину всей работы, хотя было задумано как краткая преамбула к главной теме этого раздела: описанию сущности и некоторых свойств той специфической литературной формы, которая и должна, по-видимому, называться *новеллой*. Но на этом конец!

Мне осталось лишь сказать, что предполагаемое стремление европейской литературы возвратиться к старинным образцам прозы, если оно действительно существовало, не привело к ожидаемому однозначному результату. С одной стороны, можно констатировать, что не произошло оформления части небольших повествовательных текстов в специфический жанр *новеллы* с определенной структурой и границами. Разделение таких текстов на четко отделенные друг от друга *рассказ* и *новеллу* не состоялось<sup>57</sup>, и, несмотря на все заклинания *теоретиков новеллы*, каждый пишущий, исходя из своих склонностей и конкретных условий, сам выбирает ту пропорцию, в которой он будет смешивать приходящие ему в голову перипетии сюжета с лирическими переживаниями героев, философскими отступлениями и сентиментальными описаниями природы – никакие границы жанров ему в этом не препятствуют. С другой стороны, вряд ли можно отрицать, что за прошедшие со времен Гете двести лет в европейской литературе произошел заметный сдвиг в сторону увеличения роли сюжета в тех образцах художественной прозы, которые в определенные периоды ее эволюции завоевывали внимание читателей, так что занимательность прозы стала в значительной мере связываться со свойствами сюжета и специфическими приемами его построения. Но – надо еще раз подчеркнуть – сдвиг этот касался всей художественной прозы в целом, и его выраженность была весьма разной в отдельных национальных литературах: он легко различим в американской прозе, в то время как русские литераторы и в двадцатом веке безуспешно ратовали за придание сюжету активной роли в серьезной прозе.

Теперь, разделившись с «неправильной» *новеллой*, я могу перейти к описанию той, которую считаю «правильной», то есть такой достаточно четко очерченной литературной формы, за которой, на мой взгляд, и следует закрепить наименование *новелла*.

Чтобы внятно объяснить, какова структура так понимаемой *новеллы*, я вынужден кратко пересказать сюжет запомнившейся мне с детских лет *новеллы*, которую я выбрал в качестве яркого примера описываемой литературной формы. Поскольку предварительное знание сюжета *новеллы* практически полностью уничтожает читательское удовольствие от восприятия ее текста, я рекомендую тем, кто еще не знаком с этим произведением, сначала прочитать *новеллу* Моруа Палас-отель «Танатос»<sup>58</sup> (в разделе *Антология: В окрестностях детектива и за его околицей* – [detective.gumer.info/anto/maurois\\_1\\_1.pdf](http://detective.gumer.info/anto/maurois_1_1.pdf)), а затем, получив искомое удовольствие, вернуться на эту страницу.

---

<sup>56</sup> Зощенко М.М. Шестая повесть Белкина. От автора. // Зощенко М.М. Рассказы, фельетоны, повести. М. 1958, с. 372-373

В дополнение к этому можно привести еще одно высказывание Зощенко, содержащееся в его ответах на анкету о Пушкине: «Влияния Пушкина (в прямом смысле) на мою литературную работу не было. Но многие сочинения его всегда были для меня идеальными образцами. И благодаря этому в своей работе я всегда стремился к краткости, занимательности и простоте. И в этом (техническом) отношении влияние Пушкина на мою работу значительно» (Литературный современник, 1937, № 1, с. 313).

<sup>57</sup> Можно сказать, что вместо запланированного жанра *новеллы* возникла *теория новеллы*, анализирующая особенности несуществующего жанра и не обращающая серьезного внимания на свойства реальных прозаических текстов.

<sup>58</sup> Моруа А. Палас-отель «Танатос». // Рассказы французских писателей. М. 1964, с. 328-342

Предупредив читателя, я могу с чистой совестью перейти к изложению сюжета новеллы. Он таков:

Молодой француз, живущий в США и занимающийся некими финансовыми операциями, окончательно убеждается, что в результате неудачной игры на бирже всё его состояние истрачено, и у него осталось лишь шестьсот долларов. Положение усугубляется тем печальным обстоятельством, что его жена (о ней нам сообщается лишь одно: герой ее любит, несмотря на ее черствость и безжалостность), узнав о постигшей супруга финансовой катастрофе, моментально его покидает. Да он другого от нее и не ожидал. Перед героем встает выбор: либо начать всё снова, и опять в одиночку долгие годы тяжело работать, сколачивая необходимый начальный капитал, либо разом покончить с этой неудавшейся безрадостной жизнью, как это делают многие, разорившиеся во время экономического кризиса (дело происходит в тридцатые годы – годы Великой депрессии). Самоубийство и притягивает его как выход из создавшейся ситуации, но и отталкивает возможностью долгих и мучительных страданий.

Но оказывается, есть люди, которые заботятся о таких, как он, неудачниках. Неожиданно герой получает письмо от директора *Палас-отеля «Танатос»*, в котором эта фирма предлагает за разумную плату в триста долларов взять на себя все хлопоты по быстрому, надежному и безболезненному уходу из жизни всякого, кто согласится стать их клиентом. В обстоятельном и убедительно составленном письме в частности говорится:

*...мы сочли своим долгом предоставить тем из наших братьев, которые по серьезным и веским причинам желают уйти из жизни, возможность это сделать безболезненно и, если дозволено так выразиться, не подвергаясь никакому риску.*

*В Палас-отеле 'Танатос' смерть застигнет вас во сне самым деликатным образом. Благодаря высокой технике, достигнутой за пятнадцать лет непрерывной успешной работы (в истекшем году число наших клиентов превысило две тысячи), мы можем гарантировать точнейшую дозировку и немедленный результат<sup>59</sup>.*

Письмо попало к нужному адресату в нужный момент, и герой, сделав окончательный выбор, отправляется в почти безлюдную область на границе с Мексикой, где расположен отель. Далее следует достаточно пространное неспешное описание его путешествия, знакомства с отелем и некоторыми его сотрудниками, заполнения анкеты, содержащей особое заявление: «Я, ....., будучи в здравом уме и твердой памяти, настоящим удостоверяю, что уйду из жизни добровольно...» и так далее. По ходу дела читателю новеллы сообщается важная деталь, о которой герой узнает от водителя автобуса, везущего их в отель: оказывается не все приезжающие в «Танатос» остаются в нем навсегда, кое-кто всё же иногда возвращается обратно. Вряд ли большинство читателей обращает на это внимание, но в дальнейшем они непременно вспомнят про сей мелкий эпизод.

После обсуждения с директором некоторых юридических аспектов функционирования столь специфического отеля и религиозных сомнений героя по поводу его намерения добровольно уйти из жизни, сомнений, которые директор энергично отвергает на том основании, что данную ситуацию никак нельзя подвести под понятие самоубийства, героя препровождают в отведенную ему комнату № 113. На этом, как выясняется чуть позже, первая часть рассказываемой истории завершается.

Вечером, когда герой со второго этажа спускается в холл на свой первый ужин в отеле, он опять сталкивается с директором, который предлагает ему занять место за столиком рядом с молодой и красивой женщиной – еще одной клиенткой отеля с ужасным названием «Танатос»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Здесь и далее цитаты из новеллы Моруа в переводе А.Кулишер.

<sup>60</sup> На всякий случай вставлю примечание: *Танатос* – в греческой мифологии бог смерти; олицетворение смерти.

*Бесспорно, миссис Керби-Шоу была очень красива. Темные, завитые небольшими локонами волосы, красиво обрамлявшие высокий ясный лоб, на затылке были собраны в пышный узел, глаза светились умом и добротой.*

Дойдя до такого описания внешности впервые появляющейся на сцене особы и выяснив попутно, что герой воспринял ее как «прелестную женщину», читатель безошибочно для себя определяет, что речь идет о героине, которой предназначена важная роль в этой истории. Кроме того, он – возможно, неосознанно – начинает сомневаться в том, что дело сведется к «безболезненному уходу из жизни». Зачем в таком сюжете подобная героиня? Что может к нему добавить ее появление в данной истории?

И читатель оказывается прав: во второй части новеллы рассказывается вовсе не о том, о чем повествовалось в первой части. И если основное содержание первой половины новеллы я смог как-то (не без издержек, конечно) передать своими словами, то пересказывать вторую я даже не буду пытаться. Чтобы более или менее адекватно выразить сказанное в тексте новеллы, необходим настоящий литературный талант. Именно в этой части наиболее полно раскрываются возможности писателя. На протяжении каких-то трех книжных страниц (вот пример истинной краткости, часто приписываемой *новелле*) Моруа удается живо и психологически убедительно (а вот и пример *психологизма*, якобы несовместимого с *образцовой новеллой*) изобразить тот душевный переворот, который произвела в жизни героя его встреча и быстро возникшее близкое знакомство с этой самой *миссис Керби-Шоу*. Действие разворачивается стремительно, и всё решается в течение суток – с вечера того дня, когда герой приезжает в отель, до вечера следующего дня. Простыми, но действенными средствами писатель изображает зарождение симпатии между героями, возникающие доверие и душевную близость, сочувствие страданиям другого. Непрерывно общаясь и делясь печальными историями своих жизненных неудач и разочарований, герои новеллы быстро сближаются друг с другом. В герое вспыхивает и разгорается чувство, властно его влекущее к этой внезапно и так непоправимо поздно встреченной «прелестной женщине». Он ощущает, что, если бы она была рядом, и он мог бы опираться на ее душевную поддержку, он горы бы свернул, чтобы добиться ради нее достойной и счастливой жизни. Теперь он вовсе не чувствует себя беспомощным и сдавшимся неудачником, он снова готов к борьбе за их совместное счастье. Конечно, о чувствах героини ничего прямо не сообщается, но нет сомнений, она не остается равнодушной к происходящему в душе героя перевороту. Теперь они не одиноки, и, объединившись, способны противостоять любым жизненным испытаниям.

И заканчивается этот рассказ о неожиданно вспыхнувшем между двумя разочарованными, потерявшими волю к жизни неудачниками и бурно развившемся романе совсем уж идиллической картиной:

*«В тот день люди, живущие в отеле ‘Танатос’, видели, как мужчина и женщина, оба в белом, бродили, горячо споря друг с другом, по аллеям парка, у подножья скал, вдоль ущелья. Когда стемнело, они повернули назад, к отелю, и садовник-мексиканец, разглядев, что они идут обнявшись, отвернулся».*

Всё уже ясно, но остаются некоторые формальности. После ужина, перед тем как подняться в свой номер 113, герой заходит к директору и, несколько сбивчиво от естественного смущения, объясняет ему, что он передумал и изменил свое решение. Он уже не хочет умирать, жизнь снова приобрела для него смысл, он больше не чувствует себя одиноким и готов опять бороться за лучшую судьбу. Короче, он собирается завтра уехать вместе с миссис Керби-Шоу. Директор заявляет, что он вовсе не удивлен такому повороту, здесь они привычны к подобным развязкам, и что он этому рад. Подводя итог сказанному, герой заявляет:

*« – Итак, если вы не возражаете, мы вдвоем, миссис Керби-Шоу и я, уедем завтра...*

*– Стало быть, миссис Керби-Шоу, как и вы, отказывается...*

– Понятно – да... Впрочем, она сама сейчас подтвердит вам это...»

Герою остается выяснить только один, но, как он сам выразился, «довольно щекотливый» вопрос: не согласится ли администрация отеля вернуть ему хотя бы некоторую часть заплаченных им трехсот долларов – деньги нужны для того, чтобы уезжающие могли купить билеты на поезд. И с радостью узнает, что вся сумма, за вычетом двадцати долларов в сутки за проживание в отеле, будет ему возвращена.

– Мы честные люди, – с гордостью формулирует директор свой руководящий принцип. – Мы никогда не взимаем платы за те услуги, которых не оказали.

Растроганный таким отношением герой тепло прощается с директором и уходит, направляясь в свой номер.

Вот и вся история. Трогательный случай из жизни. Уложившееся, благодаря мастерству писателя, в пятнадцать страниц повествование, которое начинается с постигшей героя личной катастрофы, с описания его отчаяния и потери воли к жизни, но в конце изображает его истинное воскрешение и обретение новых надежд на счастье, ожидающее его в ближайшем будущем.

Конечно, можно сосредоточить внимание на том, что сочиненная французским писателем история вовсе не блещет оригинальностью и остроумным разрешением описываемых проблем. Даже если кто-то скажет, что она и вовсе банальна, с этим будет трудно спорить. Ведь рассказы с подобными сюжетами, построенными на переходе от жизненного краха героев к столь любезному сердцу читателя хэппи-энду, появлялись и продолжают появляться тысячами. Всё это верно. Но эта созданная Моруа история рассказана им живо, увлекательно, с умело подобранными и вполне правдоподобными деталями, с тонким чувством меры и отсутствием явной фальши в описаниях переживаний героев. Мне кажется, что у любящих художественную литературу читателей этой новеллы не должно быть оснований сожалеть о часе свободного времени, который им пришлось потратить на ее прочтение. Пусть даже они и забудут содержание рассказа очень быстро, как они забыли сотни других, прочитанных ими в прошлом. Но сиюминутное удовольствие-то они получили!

Правда, у читающих данную работу может возникнуть простой вопрос: а с какой стати сюда попал пересказ этой истории, в то время как автор собирался дать пример «правильной новеллы»? Что в этом сюжете специфического и чем он принципиально отличается от сюжетов прочих аналогичных рассказов? Я надеюсь, что у читателя, так и не познакомившегося – несмотря на мой добрый совет – с написанной Моруа почти сто лет назад новеллой, должны возникнуть такие вопросы. Они обусловлены всей логикой наших предыдущих рассуждений, и потому вполне резонны.

Но дело в том, что воображаемый читатель новеллы Моруа еще не закрыл книжку, ему осталась еще страничка текста. И почти сразу же после тех фраз, которые он воспринял как финальный хэппи-энд, следует *пуант*, превращающий прочитанную историю в «правильную новеллу»:

«Затем он нажал кнопку и сказал:

– Пришлите ко мне Саркони.

Спустя несколько минут портье явился.

– Вы меня звали, синьор директор?

– Да, Саркони... Нужно сегодня же вечером пустить газ в номер 113...»

Ошарашенный читатель мгновенно понимает, что всё, что ему рассказывалось до сих пор, было лишь отражением происходящего в восприятии героя. А в реальности это было осуществлением того процесса, за который он уже заплатил свои триста долларов, и который привел его не только к обещанному «безболезненному уходу из жизни», но и к смерти в приподнятом настроении, на пике ожидания удачи в новой жизни. Исправно функционирующая машина и на этот раз сработала без сбоев – не зря директор так гордился безупречным выполнением взятых на себя обязательств. Всё было наилучшим образом доведено до желаемого конца.

В небольшом оставшемся кусочке текста Моруа добавил кое-какие важные подробности, позволяющие читателю убедиться в том, что он верно понял прочитанное.

Во-первых, к директору с отчетом является героиня – известная читателям под именем «*миссис Кирби-Шоу*», а фактически сотрудница «Танатоса» – одна из важнейших фигур в механизме функционирования отеля, маленькое, но ничем другим не заменимое колесико в машине легкой и ничем не омраченной смерти. Героиня докладывает о выполнении возложенной на ее плечи задачи и от директора получает похвалу за «стахановские темпы» в работе и опережение запланированного графика, десять долларов оплаты за выполненный наряд и еще столько же в качестве премии за усердие и мастерство.

Во-вторых, в разговоре героини с директором всплывает еще одна существенная деталь, которая характеризует добросовестное отношение к делу, культивируемое в описываемом трудовом коллективе. Героиня, поддавшись, видимо, естественным человеческим чувствам, мягко упрекает своего начальника в жестокости, но тот, опираясь на свое глубоко усвоенное и незыблемое представление о высокоморальных принципах выбранной профессии, легко отмахивается от такого обвинения.

*– Ты всё-таки жесток, ты уничтожаешь их именно в тот момент, когда они начинают снова любить жизнь.  
– Жесток?.. Наоборот, в этом-то и заключается вся гуманность нашей системы...*

И в последних строчках новеллы описывается, как директор

*...взял красный карандаш и аккуратно, при помощи небольшой металлической линейки, вычеркнул в конторской книге некую фамилию.*

Точка. Процесс, начавшийся с приездом героя новеллы в отель «Танатос», окончательно завершен, и не знающий устали персонал может переходить к выполнению следующих задач. Дело сделано. И сделано на «отлично». Они честно заработали эти триста долларов<sup>61</sup>.

Теперь, имея перед глазами пример литературной формы, за которой я предлагаю закрепить название *новеллы*, мы получили возможность обсуждать особые признаки художественных текстов, входящих в эту категорию рассказов, и отношение так понимаемой *новеллы* к *детективу*.

Первое, что сразу бросается в глаза, – это исключительная роль сюжета в произведениях такого рода. Качество сюжета, его оригинальность, остроумие и логичность почти полностью определяют целостное впечатление, остающееся от прочитанной истории. С другой стороны, практически весь эффект теряется, если сюжет заранее известен читателю. В этом отношении *новелла* подобна большинству *анекдотов*, в которых вся соль заключена в их сюжете, и испытываемое слушателями удовольствие мало зависит от того, кто и как их рассказывает. В этом же можно усмотреть и сходство *новеллы* с *детективом*: и в построенных по классической схеме детективах преждевременное знание разгадки может напрочь лишить читателя ожидаемого удовольствия. Именно поэтому читатель не может признать удачным тот детектив, загадку которого он смог самостоятельно разгадать, еще не дойдя до конца текста.

Всё, что сказано выше, справедливо лишь по отношению к сюжету новеллы в целом, то есть сюжету, включающему и рассказываемую историю, и ее переворот в пунте. И в то же время *новелла* не предъявляет каких-либо специфических требований к сюжету исходной истории, какой она представляется до переворота. Главное требование к этому «частичному сюжету» заключается в том, что в восприятии читателя он должен выглядеть самодостаточным. Перед введением в действие пунта у читателя необходимо создать ощущение завершенности рассказываемой истории. Чтобы вызванный пунтом переворот произвел максимальный эффект, он должен быть приурочен к тому моменту, когда история заканчивается отчетливо осязаемой

---

<sup>61</sup> Около 500 - 600 тысяч рублей в нынешних ценах.

развязкой и создается впечатление, что ничего недоговоренного уже не осталось. Читатель не должен догадываться, что развязка фиктивная, и ожидать какого-то продолжения истории. Но в остальном «частичный сюжет» в *новелле* может, в принципе, быть любым – его качество, рассматриваемое само по себе, не имеет решающего значения. Ему не требуется особая занимательность или оригинальность. Возможно даже, что для *новеллы* предпочтительнее сюжетные схемы, варьирующие уже известные читателю жанровые шаблоны. Нет большой беды, если по ходу чтения он будет смутно догадываться, куда клонит автор. При чтении новеллы Морюа вполне может появиться ощущение, что ее конец предсказуем, и после появления в тексте очаровательной героини опытный читатель определит с улыбкой превосходства: *Ну, понятно. Любовь победит смерть...* Но это вовсе не вредит адекватному восприятию новеллы, а напротив, убаюкивая читателя привычным разворачиванием сюжета, подготавливает его к эффектному перевороту. Поэтому для *новеллы* возможно (и даже, наверное, типично, хотя и вовсе не обязательно) использование героев, коллизий, обстановки и сюжетных решений, свойственных популярным и знакомым читателю жанрам. История, с которой читатель знакомится в новелле, может быть близка по многим, включающим и сюжет, признакам тем историям – любовным, авантурным, криминальным, мистическим или даже юмористическим и детективным<sup>62</sup>, – которые уже хорошо ему известны, так что у него нет сомнений в адекватности своего восприятия текста. В то же время не исключено, что эта история окажется неотличимой – по своему содержанию и литературному качеству – от привычных образцов серьезной прозы, никак не ограничиваемых жанровыми канонами. Но и в этом случае читатель имеет дело с *привычными* типами повествования. У него должен быть навык декодирования таких текстов и возможность адекватного их понимания. *Новелла* может заимствовать сюжетные схемы и прочие атрибуты разных жанров и разных типов прозы, поскольку свойства исходной истории не предопределяют качество целостной новеллы и функционально подчинены конструированию эффектного переворота. Именно поэтому *новеллу* нельзя, как мне кажется, рассматривать в качестве особого жанра – для своих целей она свободно пользуется приемами и литературным инвентарем любых подходящих жанров.

Другая особенность *новеллы*, требующая обратить на себя пристальное внимание, заключается в том сверхординарном значении, которое придается в ней *неожиданности*. Неожиданность (или, по Мазелю, *обман ожиданий*<sup>63</sup>) служит основой множества самых

---

<sup>62</sup> К такого рода *новеллам*, построенным на базе детективной истории, можно отнести знаменитый рассказ Агаты Кристи *Свидетель обвинения*. «Частичный сюжет» в этой новелле скроен по жанровому шаблону и ничем не отличается от множества детективных сюжетов, созданных разными авторами. Молодой симпатичный герой обвиняется в жестоком убийстве, совершенном с корыстной целью. Обвинение предъявляет суду присяжных убедительные улики и изобличающие подсудимого показания свидетелей, в том числе женщины, которую герой считает своей женой и верит ее преданность. Однако она выступает на стороне обвинения с показаниями, которые не оставляют герою ни малейшего шанса на спасение. Казалось бы, смертный приговор этой несчастной жертве женского коварства неминуем. Однако адвокату удастся – благодаря некоторым обстоятельствам – разоблачить лживость женщины, ставшей главным свидетелем обвинения, и добиться оправдания героя. А чуть позднее он понимает и хитроумный план этой действительно преданной мужу жены, план, позволивший ей с помощью фиктивного «лжесвидетельства в суде» спасти своего мужа от неизбежной смерти на виселице за преступление, которого он не совершал. Финиш. Ожидаемый хэппи-энд этой истории и разрешение детективной загадки о странном поведении героини рассказа налицо.

Но в рассказе осталась еще одна непрочитанная строчка, содержащая неожиданной читателем пунт. Он состоит всего из одного слова, стоящего в тексте последним, и радикально меняет весь смысл прочитанной истории.

Учитывая наши прежние рассуждения о читателях произведений Кристи, еще раз подчеркну, что история, с которой знакомится читатель, – *детективная*. Она требует от читателя специфического способа декодирования текста, и лишь тот, кто воспринимает *Свидетеля обвинения* как *детектив*, получает возможность во всей полноте ощутить пунт как блистательный внезапный переворот и насладиться его эффектом.

<sup>63</sup> Исключительный по своей глубине и мощи анализ категорий *ожидание* и *обман ожиданий* (и, соответственно, *неожиданность*) представлен в тесно связанных между собой двух работах Л.А.Мазеля, чьи замечательные труды по эстетике так и не были восприняты той профессиональной средой, которая

разнообразных эстетических эффектов, и соответственно, является частью различных литературных приемов, нацеленных на создание таких эффектов. Трудно представить какую-либо конструкцию, претендующую на определенную эстетическую ценность, в которой невозможно обнаружить нечто, играющее роль неожиданности, существенно влияющей на восприятие целостной структуры. Естественно, всё это справедливо и для художественной литературы. Большой частью, имеющиеся в тексте эстетически значимые неожиданности не воспринимаются читателем как таковые и не осознаются, хотя и выполняют свою функцию в создании определенных эффектов восприятия<sup>64</sup>, но они могут быть использованы и для создания эффектов, прямо нацеленных на возникновение у читателя явного ощущения неожиданности. Нередко читатель сталкивается в тексте с неожиданными событиями, значительно изменяющими условия происходящего в описываемой литературной реальности, с неожиданными для него поступками героев, внезапными поворотами сюжета или заранее непредсказуемым изменением смысла уже известных ему фактов (что особенно характерно для *детективов*) – всё это служит тому, чтобы сделать сюжет увлекательным и побуждающим к продолжению чтения. Частота таких эффектов сильно варьирует от жанра к жанру, но вряд ли какой-то тип литературных произведений полностью отказывается от использования подобных приемов.

Разумеется, эти соображения приложимы и к *новелле*, но помимо этого, неожиданность играет здесь особую роль, выделяющую эту литературную форму из общего ряда рассказов. Если в большинстве произведений эффект неожиданности придает тексту определенные качества – такие как живость, увлекательность, острота и т.п., – то неожиданность пунта в *новелле* обеспечивает ему центральное место в ее сюжете. Если при чтении истории, рассказываемой в некоей *новелле*, мы заранее предполагаем (осознанно или подсознательно) грядущий резкий поворот в концовке, то при таком отношении к тексту (то есть при возникающем подозрении, что «в действительности всё не так, как на самом деле») *новелла* теряет почти всю свою привлекательность и ее качество непоправимо ухудшается. Неожиданность, изумляющая читателя при осознании смысла пунта, – это замковый камень всей конструкции *новеллы*, и без этого структурного элемента пунт не достигает своей цели.

Непременное присутствие финальной неожиданности в структуре *новеллы* ведет к тому, что эта литературная форма, в отличие от всех прочих, обладает особым свойством – *скрытностью*. Большинству жанров не вредит и даже полезно предварительное оповещение читателя о том, с каким типом текстов он имеет дело, для чего название произведения часто сопровождается подзаголовком, указывающим на его жанровую принадлежность (*триллер, водевиль, фантастический роман* и т.п.), что позволяет быстро выбрать соответствующий способ декодирования. Но для *новеллы* крайне важно прямо противоположное: максимальное уменьшение вероятности того, что читаемое произведение будет загодя распознано как *новелла*, и следовательно, читатель будет с осознанным недоверием воспринимать описываемые события и переживания героев, ожидая концовки, в которой он узнает, «как всё было на самом деле». Как уже говорилось, такая читательская установка неизбежно «смажет» эффект пунта и тем самым резко понизит – в восприятии читающего – литературную ценность целостного произведения. Поэтому как автор, так и читатель равно заинтересованы в том, чтобы до самого пунта текст «скрывал» свою принадлежность к типу *новеллы*.

Пока в русской литературной критике и русском книгоиздании слово *новелла* фактически совпадает по смыслу со словом *рассказ* (следуя в этом традиционному словоупотреблению в зарубежной литературе), его появление в названии сборника (*Французские новеллы XIX века* и т.п.) не ведет ни к каким неприятным последствиям. Читатель верно понимает такие названия, считая, что в книге собраны рассказы разных жанров с какой угодно формальной структурой. Но

---

представляет сегодня от имени *современной эстетической теории* и выдает себя за специалистов и экспертов в этой области философских знаний. См.: Мазель Л. Эстетика и анализ. // Советская музыка, 1966, № 12, с. 20-30 и Мазель Л. Эстетика и анализ. // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М. 1982, с. 3-54.

<sup>64</sup> См. второй пример в моей работе о звуковых повторах: Вольский Н.Н. Звуковые повторы у Пушкина. // Рациональное и эмоциональное в языке и речи: грамматические категории и лексические единицы. М. 2008, с. 84-91

употребление слово *новелла* в узком смысле, который обсуждается в данной работе, может вести к немалым трудностям. Термин *новелла* в названии сборника новелл выдает тщательно скрываемую тайну, нанося серьезный ущерб читателям книги, а литературный критик, использующий это слово в рецензии на конкретный рассказ, совершает не меньший грех, чем тот негодяй, кто, обсуждая интересный детектив, сообщает имя убийцы и содержание разгадки.

Я не вижу подходящего способа разрешить эту неприятную проблему и должен сознаться, что мое решение выделить выставляемые в *Антологии* тексты новелл в особый подраздел сопровождалось серьезными сомнениями. В конечном итоге, я решился, однако, на этот шаг, оправдывая свой поступок благородным побуждением представить всем интересующимся те примеры истинной *новеллы*, которые практически отсутствуют в работах профессиональных литературоведов. Это решение подкреплялось также соображением, что сайт предназначен не столько для любителей почитать что-нибудь увлекательное (хотя я и себя отношу к этому заслуживающему всяческого уважения племени), сколько для исследователей поэтики детектива. А потому на первое место следует поставить не старания минимизировать возможное неблагоприятное воздействие на впечатления читателей, а желание способствовать по мере сил более ясному и адекватному пониманию тех вопросов, которые прямо или косвенно связаны с теорией детективного жанра.

Отдав должное значению *сюжетной схемы* и *неожиданности* в строении *новеллы* и в ее эстетическом воздействии на читателя, мы теперь можем (и должны) вплотную заняться третьей – и главной – особенностью этой специфической литературной формы: обязательным наличием в ее структуре особого элемента – *пуанта*. Точка, в которой происходит резкий поворот в понимании читающим содержания и смысла предшествовавшего повествования и за которой следует, вероятно, оставить ранее данное название *пуанта*, – специфическая черта *новеллы*, отличающая ее от всех прочих форм художественной прозы<sup>65</sup>. Хотя почти невозможно представить себе образцовую *новеллу* без *доминирования сюжета* и *финальной неожиданности*, все же эти признаки можно обнаружить и в рассказах самого разного типа. Особенно характерны эти приемы для авантюрной прозы и близких к ней жанров, где они широко используются, чтобы придать повествованию динамичность и увлекательность. Поэтому, как бы ни была важна и своеобразна роль указанных признаков в структуре *новеллы*, их вряд ли можно считать специфическими чертами этой литературной формы. Таким образом, из трех вышеобозначенных характерных черт *новеллы* лишь наличие *пуанта* является ее специфическим признаком. Нет *новеллы* без *пуанта* и, с другой стороны, *пуант* мыслим только как элемент *новеллы*. Так что верным можно считать и определение:

***Новелла – это рассказ с пуантом.***

Правда, чтобы эта формула была пригодна для практического употребления, надо, в свою очередь, более строго определить *пуант*, придав ему именно то значение, в котором это слово фигурирует в данной статье. *Пуант* – это, как уже было сказано, небольшой кусочек текста<sup>66</sup>, восприятие которого сопровождается радикальным изменением смысла предшествовавшей истории. По ходу чтения *новеллы* у читателя складывается некая картинка, изображающая

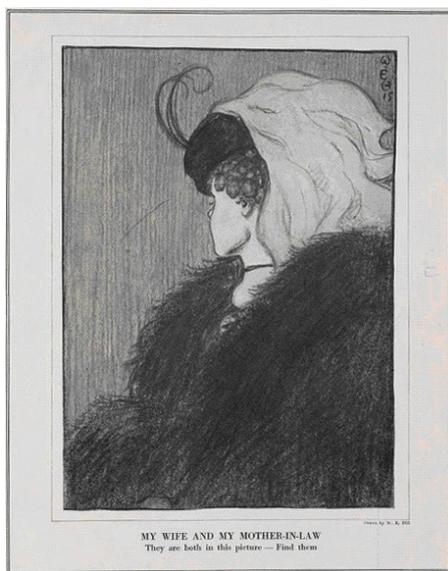
---

<sup>65</sup> Правда, в некоторых *анекдотах* и *афоризмах* можно обнаружить структурные элементы, по своему смыслу и роли очень близкие к так понимаемому *пуанту*. В качестве примера можно привести принадлежащий Станиславу Ежи Лецу афоризм: *Мужчина долго остается под впечатлением, которое он произвел на женщину*, где придаточное предложение играет практически ту же роль, что и *пуант* в *новелле*. Однако, если не расширять рамки привычно понимаемой *художественной прозы* и, в данном контексте, ограничиться *рассказом* и *небольшой повестью*, то можно без сомнений утверждать, что наличие *пуанта* в структуре сюжета однозначно указывает на *новеллу*.

<sup>66</sup> Краткость – необходимое качество *пуанта*, заметно влияющее на создаваемый им эффект. Во многих случаях функцию *пуанта* выполняет всего лишь одна фраза или даже одно слово. И чем больше этот элемент стягивается в точку – отсюда и его название, – тем большего воздействия можно от него ожидать. Интересно, что важным принципом построения детектива Честертон считал простоту разгадки. Она должна выражаться в немногих словах и восприниматься как внезапное прозрение, а не как требующее пространственных рассуждений и разъяснений доказательство сложной теоремы. «Рассказ пишется, – по его словам, – ради момента прозрения» (Честертон К.Г. Как пишется детективный рассказ. // Честертон К.Г. Писатель в газете. М. 1984, с. 303).

происходящее в литературной реальности. Ему более или менее понятны мотивы персонажей, их взаимоотношения, логика их поведения и его зависимость от обстоятельств, в которых им приходится действовать. Когда дело доходит до пунта, у него нет ощущения недоговоренности, нелогичности или противоречивости в рассказываемой истории – возникающая перед ним картинка представляется ему вполне связной и прозрачной. Более того в большинстве случаев история, как уже говорилось, кажется ему подошедшей к закономерному концу, и следовательно, картинку можно считать завершённой. Появления в ней новых деталей не предвидится. Но при восприятии пунта всё это неожиданно изменяется. Старая картинка исчезает и вместо нее возникает новая, не менее ясная и понятная, но совершенно другая. Разумеется, сама прочитанная нами история измениться не может. Она зафиксирована в тексте, и следовательно, изменяется не она, а наше понимание прочитанного. Метафорически выражаясь, изменяется угол зрения, под которым мы рассматриваем представленную нам картинку<sup>67</sup>. До пунта мы видели в ней одно, а после – совсем иное, хотя то, что мы разглядываем, остается неизменным.

В этом отношении *новелла* полностью совпадает с так называемыми «двойственными» картинками, которые обычно трактуются как примеры оптических иллюзий, но на деле представляют совершенно другой феномен. Речь идет о том, что при рассматривании такой картинки, мы видим либо одно изображение, либо другое, поскольку в зависимости от внутренней неосознаваемой установки преобразуем светлые и темные пятна и штрихи на бумаге (и, соответственно, на сетчатке наших глаз) в то или иное целостное изображение (гештальт), которое заполняет всю плоскость картинку, не оставляя места иному, которое потенциально существует на этой «двойственной» картинке и также может быть увидено при преобразовании в соответствующий гештальт.



Вот самая, пожалуй, известная картинка такого рода, созданная английским карикатуристом Уильямом Хиллом и опубликованная в 1915 году в сатирическом журнале «Пак». С тех пор она регулярно воспроизводится в учебниках психологии и в разнообразных научно-популярных книжках и статьях. Автор назвал ее «Моя жена и моя теща», и на ней можно увидеть как молодую женщину, смотрящую куда-то в сторону от нас, так и старуху, повернутую к нам вполборота. Но в каждый момент времени видишь либо то, либо другое, и группа одних и тех же штрихов воспринимается либо как ухо «жены», либо как глаз «тещи».

Аналогия между *двойственной картинкой* и *новеллой* не абсолютна, между ними есть и заметное различие. Как правило, вторая картинка (после пунта) воспринимается читателем как истинная, как выражающая глубинный смысл описанной реальности, как подлинная *сущность*

<sup>67</sup> При взгляде на стоящий цилиндр сверху мы видим круг, а глядя на него сбоку – прямоугольник. Здесь ситуация усложнена тем, что обе «проекции» разных объектов совмещены в одной плоскости, благодаря чему мы можем, глядя на изображение, увидеть как один предмет, так и другой, но не оба одновременно.

произошедших событий, открывшаяся при взгляде на них с верной точки зрения. Пуант для того и нужен, чтобы указать читателю ту точку<sup>68</sup>, с которой видна истина. При этом первая картинка (до пуанта) воспринимается познавшим истину читателем как *видимость*, то есть та часть рассматриваемого явления, которая ошибочно принималась за сущность происходящих событий и тем самым заслоняла их истинный смысл. В отличие от этого оба изображения на *двойственной картинке* равноценны, и нельзя сказать, что одно из них – истинная *сущность* рассматриваемого рисунка, в то время как другое – лишь *видимость*, вводящая нас в заблуждение. Такими они могут стать только при введении этого рисунка в определенный контекст, склоняющий наше окончательное суждение в ту или иную сторону. Без такого внешнего указания, способного сыграть роль *пуанта* и вызвать сдвиг существующего равновесия между конкурирующими изображениями, они совершенно равноценны и не дают ответа на вопрос: кого «на самом деле» хотел изобразить автор – «жену» или «тещу»? и кого он добавил только для того, чтобы сбить зрителя с толку? Отсутствие пуанта лишает нас возможности зафиксировать одно из изображений, почему-либо принятое нами за основное (истинное), и видеть рисунок только под соответствующим «углом зрения». Смена видимых на рисунке изображений не зависит от нашего желания, и «жена» превращается в «тещу» и наоборот вследствие внезапных неосознаваемых изменений в нашем восприятии рисунка.

Диалектика отношений между *явлением* и *сущностью*, описывающая такое «превращение» одной картинке в другую, была весьма детально мною разобрана на примере детектива<sup>69</sup>, но те же соображения применимы и при обсуждении интересующих нас предметов – как *новеллы*, так и *двойственной картинке*. Из теоретического анализа этих категорий диалектики следует, что при определенных условиях *видимость* и *сущность* рассматриваемых феноменов могут меняться местами в зависимости от выбранной субъектом точки зрения, и то, что воспринималось как *сущность* событий, может в другой системе координат оказаться *видимостью*, и наоборот. Таким образом, отношения между ними могут в некоторых случаях быть симметричными, и в качестве примера реализации такого рода симметрии можно указать на существование *двойственных картинок*. Следуя этой логике, неизбежно приходишь к выводу, что, хотя в типичной *новелле* картинка, возникающая после *пуанта*, опровергает истинность первой, воспринимаемой до него, картинке и сводит ее до уровня *видимости* (*ложной сущности*), тем не менее вполне мыслима новелла, в которой обе картинке равнозначны, и рассказ заканчивается предоставлением читателю открытого выбора между двумя потенциальными *сущностями* и двумя соответствующими *видимостями* описанных событий. Я, правда, не знаю ни одной новеллы такого типа, но не сомневаюсь в их наличии в европейской литературе.

Главное, на что следует обратить особое внимание, – идентичность в *новелле* исходной и конечной картинок. С фактической стороны, это одна и та же картинка. То, что вполне очевидно для *двойственной картинке*, справедливо и для рассказа, заслуживающего названия *новеллы*. В других видах прозы так часто упоминаемый *резкий неожиданный поворот* в повествовании достигается большей частью введением в событийный ряд нового элемента. Внезапно что-то происходит, читателю сообщается некий ранее неизвестный факт, и картинка резко меняется: изменяется обстановка, мотивы персонажей, их взаимоотношения и т.д. В зависимости от сюжета появление нового элемента может оказаться решением проблемы, а может – и неожиданным препятствием на пути к цели, оно может указывать на абсолютную недостижимость желаемого или, напротив, обнажать полную бессмысленность того, к чему стремятся герои. В любом случае новая картинка возникает вследствие того, что в предшествовавшую вносится новый штрих – в ней что-то дорисовывается. Но *резкий неожиданный поворот*, вызываемый новеллистическим *пуантом*, основан на совершенно ином эффекте. Если читатель сравнит исходную и конечную картинке *настоящей новеллы*, он не сможет обнаружить ни малейшего отличия между ними. Да иначе и быть не может: что бы ни сообщалось ему в *пуанте*, это новое знание никак не может

---

<sup>68</sup> Можно сказать, что и в этом отношении наименование данного структурного элемента (*pointe*) соответствует его роли в восприятии *новеллы*.

<sup>69</sup> Вольский Н.Н. Загадочная логика. 7. Диалектика «явления» и «сущности» в детективе. // Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006, с. 43-57

повлиять на ту картинку происходящего, которая сложилась у него при восприятии рассказанного до *пуанта*. Картинка остается той же самой. Меняется не она, а ее понимание читателем.

В этом нетрудно увидеть полную аналогию с базовым принципом детектива, в котором разгадка должна без каких либо искажений, дополнений и поправок соответствовать загадке<sup>70</sup>. Факты, сообщаемые доктором Ватсоном об истории создания и внезапного исчезновения «Союза рыжих», не теряют своей фактичности и после того, как мы узнаем реальную подоплеку столь странной и нелепой истории. Разгадка вовсе не опровергает и даже не ставит под сомнение какие-либо детали событий, описываемых в начале рассказа. Мы, читатели, видим их теперь в другом свете. Прозрев с помощью Шерлока Холмса, мы воспринимаем их как часть остроумного и хитро замаскированного преступного плана, являвшегося сущностью рассматриваемого нами явления. Мы осознаем логичность и целенаправленность действий преступников, скрывааемых под покровом дурацкого фарса, разыгранного для чьей-то потехи и не имеющего ни малейшей практической ценности. Но изменение взгляда на ситуацию вовсе не ведет к какому-либо изменению наших сведений о ней, полученных нами из рассказа Ватсона – картинка остается точно той же, какой была до разгадки. На требовании такой идентичности держится вся структура детектива. В загадке была сформулирована сложная задача: найти рациональное объяснение комплексу фактов, не укладывающихся в привычные схемы и противоречащих друг другу, и «решение» проблемы, основанное на внесении определенных изменений в ранее предложенные условия задачи, было бы полной бессмыслицей и злонамеренным обманом читателя. Запрещение «передергивания» такого рода – одно из важнейших условий «честной игры», на соблюдении принципов которой зиждется истинный детектив. И в этом отношении нет ни малейшего расхождения между *детективом* и *новеллой*. Благодаря общности своей глубинной основы оба этих варианта литературного творчества, оказываются способными наглядно демонстрировать – причем демонстрировать на логически неопровержимой основе – диалектическую структуру мира, в котором разворачиваются описываемые события, его многомерность и многогранность.

В то же время близкое родство *детектива* и *новеллы* сочетается с радикальной, бросающейся в глаза противоположностью в их строении, о которой уже не раз упоминалось выше. В *детективе* исходная картинка воспринимается читающим как заведомо ложная, вводящая в заблуждение и заслоняющая истину – то есть как *видимость*. В наиболее ярких случаях она откровенно *загадочна*, то есть бессмысленна, нелепа, несуразна, крикливо театральна, как в том же «Союзе рыжих», а зачастую и внутренне противоречива или явно «невозможна», поскольку несовместима с фундаментальными закономерностями мира, в котором происходят описываемые события, как в сюжетах, построенных на «убийстве в запертой комнате». Но даже в тех случаях, когда *читатель детектива* непосредственно не ощущает ненатуральности предъявляемой ему картинки, он, по определению, ожидает, что в конце повествования она будет дезавуирована автором как застилающая взор *видимость*, и, по воле Великого сыщика, та же самая картинка, не утратив ни на йоту своей фактичности, обнажит свою *истинную сущность*, попутно разрешив все вопросы, связанные с расследуемым преступлением. Поскольку читатель не сомневается, что читаемый текст – детектив, он может быть полностью уверен, что в концовке эта картинка будет радикально изменена. Хотя он пока и не понимает, в чем состоит подвох в воспринимаемой им картине событий, но уже заранее ожидает, что, закончив чтение, будет чувствовать себя дураком. И будет разочарован, если такое чувство у него не появится, – значит детектив ему попался неважный, не сумел автор показать занимательный фокус.

---

<sup>70</sup> Опытный читатель может, вероятно, заметить, что в реальных детективах небольшие отступления от этого правила все же встречаются, и – пусть изредка – но на такого рода поправки можно наткнуться и в детективах самых заслуженных мастеров этого жанра. Однако вряд ли он станет спорить с тем, что замеченное читателем подобное «ретуширование» исходной и финальной картинок (с целью скрыть их неидентичность) воспринимается как очевидный дефект детективной конструкции, который можно простить автору, не сумевшему в данном случае безупречно свести концы с концами, но который неминуемо снижает литературный уровень прочитанного детектива. Резонно предположить, что аналогичные отступления от идеальной схемы можно обнаружить и в некоторых *новеллах*.

Такая установка (не обязательно осознаваемая) на восприятие предъявляемой картинки как заведомо ложной, и на ожидание в концовке радикального переворота, превращающего ее в нечто иное, – необходимое условие адекватного восприятия *детективов*. Тот, кто при чтении текста не ожидает, что в конечном итоге всё окажется не таким, каким оно представляется, читает не *детектив*<sup>71</sup>.

Но аналогичная установка при чтении *новеллы* была бы разрушительной для вызываемого ею эстетического эффекта, который строится на полной неожиданности для читателя при появлении другой интерпретации уже воспринятой им картинке. Поэтому-то – в отличие от *детектива*, всеми доступными ему способами подчеркивающего свою жанровую принадлежность с первой страницы, – *новелла* тщательно скрывает свою природу, стараясь выдать себя за знакомый читателю тип рассказов. До последнего момента читатель не должен подозревать, что в финале рассказа смысл воспринимаемой им истории радикально изменится. В этом отношении *детектив* и *новеллу* можно считать антиподами: в первом центральный эффект строится на *ожидании* неизбежного переворота в развязке, в то время как во второй – на *полной его неожиданности*.

На этом я могу закончить непомерно разросшийся раздел о *новелле* и перейти, наконец, к той части своей статьи, в которой я собираюсь поделиться с читателем тем немногим, что я способен сказать о *сенсационном романе*.

### III

Что такое сенсационный роман? Каковы его характерные признаки? Чем он отличается от прочих романов, входящих в состав европейской литературы девятнадцатого века? С какими из них он граничит в сознании читателей и как проходят эти границы? На все эти вопросы у нас нет ясных и убедительных ответов. И в этом нет ничего удивительного. Точно также обстоит дело и с большинством вопросов, связанных с определениями прозаических жанров и выяснением их границ. Нам хотелось бы аккуратно разложить всё по полочкам, но реальные романы и рассказы (не говоря уже о всяких «притчах», «стихотворениях в прозе» и «заметках писателя») упорно сопротивляются всем нашим попыткам их строгой классификации. Не избежал этой участи и тот подвид художественной литературы, который получил название *сенсационного романа*.

На долгие сто лет он практически полностью исчез из поля зрения европейского литературоведения<sup>72</sup>, и сегодня вряд ли можно говорить о каких-то общепринятых и устойчивых мнениях по поводу того, какие именно романы следует отнести к разряду *сенсационных* и какова история этого некогда вызывавшего чрезвычайный интерес читателей, а затем, вроде бы, бесследно пропавшего<sup>73</sup> вида популярной литературы.

---

<sup>71</sup> Ранее уже много было сказано о присущей *детективу* специфической декодировке текста. Можно, как мне кажется, утверждать, что существенная часть этой специфичности создается именно недоверчивым отношением к привычной интерпретации воспринимаемых при чтении фактов. Читатель *детектива* заранее предполагает, что рассказчик будет стараться провести его за нос и одурачить каким-то хитроумным трюком.

<sup>72</sup> В русских энциклопедиях статья *Сенсационный роман* обнаруживается в последний раз в изданном в 1896 году седьмом томе *Настольного энциклопедического словаря* издательства *Гранат*, но в последующем издании этой энциклопедии этот предмет уже не упоминается. Отсутствуют такие статьи и в *Энциклопедии Брокгауза и Ефрона*, и во всех изданиях *Большой советской энциклопедии*. Ни в *Литературной энциклопедии* (1929 – 1938), ни в *Краткой литературной энциклопедии* (1962 – 1968) нет даже упоминаний о *сенсационном романе*.

<sup>73</sup> Действительно ли этот вид романов после ухода из жизни своих виднейших авторов полностью утратил интерес читающей публики и к концу века окончательно растворился в общем литературном потоке? Нельзя ли предположить, что и в двадцатом веке выходили, и в наши дни продолжают появляться романы, которые в прошлом считались бы *сенсационными*, но теперь расцениваются как относящиеся к другим литературным разновидностям и жанрам.

Тем не менее, мы можем без всяких сомнений утверждать, что такое явление как *сенсационный роман* не представляет выдумки литературных критиков, налепивших этот ярлык на некоторые английские романы второй половины девятнадцатого века, и что бурный расцвет и стремительный взлет популярности этого типа романов составляют заметную часть истории английской литературы той эпохи. Уверенность в этом основывается на нашем знакомстве с несколькими увлекательными книжками, которые в свое время назывались *сенсационными романами*. Достаточно прочитать «Женщину в белом» (а у русских читателей такая возможность была и в советскую эпоху), чтобы заинтересоваться этой самой *сенсационной* литературой. Последующее знакомство с еще несколькими романами, имеющими очевидное сходство с шедевром Коллинза, хотя, разумеется, сильно ему уступающими в литературном отношении<sup>74</sup>, позволяет нам сформировать собственное *представление о сенсационном романе* – мы можем с определенной степенью уверенности отличить вновь читаемый роман такого типа от прочих романов, даже близких к нему по каким-то признакам. Но тогда естественно предполагать, что аналогичным – и даже более отчетливым – представлением о *сенсационном романе* обладали английские читатели того времени. Они знали, чего им хочется, когда ожидали от писателей и издателей новых *сенсационных романов*. То же самое можно сказать и о других европейских читателях. Надо полагать, что запрос на такого рода литературу существовал и в других странах, в том числе и в России. Помимо того, что практически все популярные в Англии сенсационные романы достаточно быстро появлялись в русских переводах, нетрудно предположить и возможность определенного сдвига в этом направлении и какой-то части отечественной беллетристики. Не пытаюсь сказать нечто существенное об этой сложной, требующей серьезных исследований проблеме, решать которую с моим уровнем знаний об истории литературы девятнадцатого века просто бессмысленно, всё же рискну заметить, что чеховская «Драма на охоте» гораздо ближе, на мой взгляд, к известным образцам сенсационной литературы, нежели к еще не оформившемуся к тому времени детективному жанру или к полицейскому роману в духе Габорио. Не исключено, что среди так называемых *русских уголовных романов* можно найти и другие примеры освоения стилистики *сенсационного романа* на национальной литературной почве.

Хотя *определения* сенсационного жанра и не существует, и даже имеются обоснованные сомнения в том, что такое четкое определение, отграничивающее его от прочих, в принципе возможно, наличие более или менее ясного *представления* об этом виде литературы позволяет дать некое описание тех характерных признаков, которые в сознании читателей связываются с такими романами. Наилучшее, на мой взгляд, описание сенсационного романа было дано в уже упоминавшемся *Настольном энциклопедическом словаре*:

**Сенсационный роман** получил наибольшее развитие около половины нынешнего столетия в Англии, где и до сих пор он пользуется большим успехом. Это собственно роман интриги, неизменно и отличительным признаком которого является какая-нибудь тайна или ужасное преступление, в раскрытии которых и состоит захватывающий интерес для читателя. Возникши под влиянием француз, романтики 30-х годов, *С. р.*, сообразно с английскими вкусами, прибавил к ее чудовищным картинам реальные подробности. Страшное и необычайное в нем искусно смешивается с обыденными мелочами, чем достигается впечатление вероятности. Наиболее даровитым представителем его в Англии является *Вильки Коллинз* (см. это сл.)<sup>75</sup>.

Существенные дополнения к этому описанию можно найти в статье этого же словаря о Коллинзе:

**Коллинз, Вильям Вильки**, популярный английский романист, основатель и глава беллетристической школы так называем. *сенсационистов*... После перв. неудачных литерат. опытов («Антонина, или падение Рима», «Базиль»

<sup>74</sup> То же можно сказать и о более поздних сенсационных романах самого Коллинза.

<sup>75</sup> Настольный энциклопедический словарь. Т. 7. М.: Изд. Гранат, 1896, с. 4479

и проч.), сделанн., под влиян. Бульвера и Шатобриана, К. сознал характер и силу своего таланта и от картин повседневно. жизни перешел к изображению исключительных положений и людей, выбитых из обычной колеи стечением потрясающ. обстоятельств. Чисто внешний интерес его романов, основанный на необыкновенной увлекательности затейливой и сложной интриги, доставил произведениям К. огромную популярность в отечестве автора и далеко за его пределами. С этим внешним интересом своих романов К. сумел соединить и общественное значение: представителям ложного пуританизма и меркантилизма в Англии пришлось выслушать много колких намеков и обличений, замаскированных увлекательной фабулой его романов<sup>76</sup>.

Легко заметить, что в цитируемом описании не упоминаются какие-либо специфические признаки *сенсационного романа* и речь идет лишь о некотором акцентировании определенных свойств и художественных приемов, присущих и другим романам. В центре внимания – ставка на занимательность рассказываемой истории, на умение придать ей захватывающий интерес и увлечь читателя. Отсюда и необычность, исключительность описываемых событий, и сложность сюжетной конструкции, изобилующей неожиданными поворотами и хитроумными сплетениями мотивов поведения персонажей. Отсюда же и почти неизбежное наличие некой мрачной тайны, нередко скрывающей преступление и лежащей в основе описываемых жизненных коллизий. При этом установка на увлекательность повествования не закрывает для авторов возможности введения в него других литературных достижений той эпохи. В рамках *сенсационного романа* вполне возможны и реалистическое описание бытовых подробностей жизни, и создание индивидуальных характеров, и отражение волнующих общество социальных проблем, и детальный психологический анализ любовных переживаний героев или их религиозных сомнений, и сатирическое изображение некоторых персонажей. И в этом *сенсационный роман* явно отличается от оформившихся позднее гораздо более жестких и ограниченных жанров, таких как, например, *детектив* или *дамский роман*, где жанровый стереотип играет существенно бóльшую роль, практически отсекая любые значимые отклонения от заранее заданной сюжетной линии и гарантируя эстетическое единство текста в пределах выбранного жанра. В сознании читателей сенсационные романы еще не противопоставляются всей предыдущей традиции романа, и потому писателю дана большая свобода в выборе любых доступных ему приемов, которые читателями не воспринимаются как нарушение известного им жанрового канона и как инородное включение в ткань повествования.

Вероятно, именно эта присущая сенсационному роману тематическая и стилевая широта в сочетании с практической невозможностью указать его границы привела современную исследовательницу творчества Ле Фаню к выводу о том, что данный вид литературы нельзя считать особым жанром и что его следует рассматривать как жанровый гибрид, демонстрирующий черты многих других жанров<sup>77</sup>. С таким выводом следует, по-видимому, согласиться. Но с одним существенным уточнением. Как мне кажется, речь должна идти не о гибридизации ранее существовавших жанров<sup>78</sup>, а об одном из направлений эволюции европейского романа.

---

<sup>76</sup> Настольный энциклопедический словарь. Т. 4. М.: Изд. Гранат, 1896, с. 2230

<sup>77</sup> «С формальной точки зрения сенсационный роман являет собой не жанр, а жанровый гибрид. Он использует художественный опыт готического и ньюгейтского романа, психологического и социально-бытового, сочетает в себе черты популярной мелодрамы, журналистского очерка, фантастического и романтического романов». (Хотинская А.И. Джозеф Шеридан Ле Фаню и английский сенсационный роман. Проблема трансформации жанра *romance*. Автореферат диссертации. М. 2006, с. 9).

<sup>78</sup> Да и существовали ли они в описываемую эпоху? Из перечисленных у А.Хотинской литературных разновидностей, пожалуй, только *готический роман* может, до определенной степени, претендовать на роль четко очерченного жанра. Но этого никак нельзя сказать о «психологическом» или «социально-бытовом» романах. Такие подразделения, наверное, необходимы в книготорговле или в работе библиотекарей, вынужденных удовлетворять читательский спрос на «книжки о любви» или «истории о попаданцах», но как литературоведческие категории они существенной ценности иметь не могут. Чтобы убедиться в этом, достаточно задаться вопросом: к какому из этих «жанров» следует отнести «Анну Каренину»? А «Мастера и Маргариту»? А «Мартину Идена»? И принадлежат ли эти – столь разнородные по

В сложной структуре этого вида литературы можно вычлениить разнообразные темы и мотивы, манеры и способы повествования, его тональность или преобладание определенного угла зрения на описываемые события. Однако сочетание этих структурных элементов не predetermined наличием легко распознаваемых жанровых границ, так что и авторы, и читатели относительно свободны в выборе тех вариантов романа, которые близки их литературным пристрастиям и интересам. В различные эпохи литературные вкусы большинства склоняются в ту или иную сторону, возникают определенные течения, школы и моды, которые в свою очередь сменяются другими литературными течениями, привлекающими своей новизной и отличием от предыдущих вариантов повествований, ощущаемых как шаблонные и утратившие свое очарование. Однако такая эволюция, приводящая к возникновению многочисленных разновидностей романа и других литературных форм, в большинстве случаев не сопровождается их изоляцией и образованием замкнутых в своих границах определенных жанров, в рамках которых также возможна некоторая эволюция, но лишь та, что не ведет к разрушению жанрового канона и его эстетической целостности.

Здесь можно усмотреть определенную аналогию с эволюционными процессами в живой природе. В биологической систематике выделяют *примитивные виды*, в общих чертах близкие своим предковым формам и сохраняющие возможность эволюционировать в различных направлениях, создавая разнообразные подвиды и разновидности, не теряющие связи с общим генофондом данного вида, и *специализированные виды*, которые в результате предшествовавшего выбора определенной – достаточно узкой – экологической ниши и приспособления к ней оказались изолированными от всех прочих родственными им таксонов и могут эволюционировать лишь в жестких рамках, задаваемых выбранной средой обитания.

Основываясь на такой аналогии можно, на мой взгляд, утверждать, что еще не утративший возможности развиваться в различных направлениях и не изолировавшийся от своей «предковой формы» (и в этом смысле «примитивный») *сенсационный роман*, хотя и существенно сдвинут (по сравнению с другими разновидностями романа) в сторону еще окончательно не сформировавшегося и не осознанного, как особая сущность, *детектива* и в некоторых отношениях имеет с ним очевидное сходство, всё же не может считаться отдельным жанром и представляет собой лишь разновидность европейского романа как такового<sup>79</sup>.

В пользу этой точки зрения можно привести и тот факт, что сенсационные романы мы оцениваем по тем же эстетическим критериям, что и большинство романов девятнадцатого века. По крайней мере, мои читательские ощущения говорят мне, что «Женщина в белом» вовсе не воспринимается как литература особого сорта, требующая специального к себе отношения и напрямую не сравнимая с другими известными романами. На мой вкус, она ничем не уступает ни «Оливеру Твисту», ни «Ярмарке тщеславия», ни «Портрету Дориана Грея», ни даже «Страданиям молодого Вертера» и «Герою нашего времени», и на голову превосходит романы Золя или Анатоля Франса. Конечно, романы эти друг на друга очень непохожие, создающие разные варианты литературной реальности и неотделимые от творческой индивидуальности их авторов. Но все они блестящие образцы того, что мы и называем *классической европейской литературой*<sup>80</sup>. Кому-то из читателей больше нравится одно, кому-то – нечто другое, но это

---

читательскому ощущению – книги к разным жанрам? Можно ли вообще говорить о какой-либо жанровой классификации применительно к этим романам?

<sup>79</sup> В подкрепление этого тезиса приведу мнение видного специалиста по английской литературе:

«Жанровые различия между таким-то и таким-то современным глубоким ‘психологическим’ романом и таким-то и таким-то современным профессионально написанным ‘детективным’ романом значительнее, чем жанровые различия между *Грозным перевалом* или даже *Мельницей на Флоссе* и *Ист Линном*, при том, что последний ‘достиг огромного и моментального успеха и был переведен на все известные языки, включая фарси и хинди’. Мы допускаем, что некоторые из современных романов тоже ‘переведены на все известные языки’; но мы уверены, что между ними и *Золотой чашей*, *Улиссом* и даже *Карьерой Бьючама* меньше общего, чем между *Ист Линном* и *Холодным домом*. (Элиот Т. Уилки Коллинз и Диккенс. // Элиот Т.С. Избранное. Т. I—II. Религия, культура, литература. М. 2004, с. 664-665)

<sup>80</sup> В своей биографии писателя П.Акройд особенно подчеркнул эстетическое совершенство шедевров Коллинза: «Прежде всего он был гением построения сюжета. Он превратил процесс рассказывания истории

разновидности (породы, расы) одного и того же вида. Различия генотипов не препятствуют их «скрещиванию» и образованию жизнеспособных потомков, по-новому сочетающих присущие им свойства.

Совсем не так обстоит дело с выдающимися образцами уже сложившихся и осознанных в своей определенности литературных жанров. Было бы странно сравнивать с тем же «Портретом Дориана Грея» такие книги как «Остров сокровищ», «Всадник без головы» или «Таинственный остров». Не потому, что приключенческие романы – литература низшего сорта и недостойны сравнения с «серьезными» литературными шедеврами. По своим эстетическим достоинствам эти вершинные достижения рассматриваемого жанра вполне заслуживают не меньшего восхищения, чем вышеупомянутые образцы писательского творчества, признаваемые важными вехами в развитии европейского романа. Предполагаемое сравнение не имеет смысла потому, что ценим мы эти книги не за одно и то же и судим о них на основании различных критериев. Они отличаются не по степени совершенства в своем роде, а по своим базовым качествам. Можно сравнивать между собой разные вина, но нет смысла говорить о том, что какое-то вино лучше (или хуже) пива такого-то сорта или шоколада определенной марки. И поэтому, как бы мы ни восхищались какими-то романами Агаты Кристи<sup>81</sup>, невозможно отрицать, что их придется признать крайне слабыми, если их рассматривать с той же точки зрения, с какой мы оцениваем романы Мопассана или Ивлины Во (и с какой творчество Кристи и других видных авторов детективов обычно оценивает так называемая «наука о литературе»).

Таким образом, можно, на мой взгляд, констатировать, что *сенсационный роман*, не утративший возможности осмысленного сравнения с другими разновидностями романа по общим для них всех литературным критериям<sup>82</sup>, не представляет собой изолированного специфического жанра, а потому и не имеет ясно очерченных границ.

Наиболее интересный для обсуждаемой темы вопрос касается сходства типичного *сенсационного романа с детективом*. Моя уверенность в наличии между ними несомненного сходства базируется исключительно на моих – субъективных – впечатлениях, полученных при чтении нескольких переведенных на русский язык романов, часть из которых издавна считается образцами *сенсационной литературы*, а часть я отнес к этой категории, основываясь – опять же – на своих субъективных представлениях о *сенсационном романе*. Понятно, что для внешнего наблюдателя убедительность утверждений такого рода весьма невелика, и я могу лишь надеяться, что мои впечатления не слишком расходятся с впечатлениями тех читателей, у кого имеется собственное суждение на этот счет. Остальным придется принять это утверждение на веру или вовсе его игнорировать. Однако в своих дальнейших рассуждениях я буду исходить – и у меня нет другого выхода – из того, что определенная близость между *сенсационным романом и детективом* – не моя выдумка, а существует в реальности. Конечно, ввиду значительного разнообразия романов, относимых к области *сенсационной литературы*, степень такой близости и ее восприятия читателем может варьировать в значительных пределах: от почти неощутимой<sup>83</sup> до настолько выраженной, что возникает непростой вопрос о том, следует ли расценивать данный роман как *детектив* (пусть и не совсем канонический) или всё же как *сенсационный роман*<sup>84</sup>.

---

в великолепное искусство. В его руках роман-сенсация и детектив стали предметами красоты...» (Акройд П. Уилки Коллинз. СПб. 2022, с. 224)

<sup>81</sup> При этом особое место в ее творчестве занимает роман «Вдали весной», который детективом не является и о котором см. статью П.Моисеева (Моисеев П. Об одном подлинном шедевре Кристи. // Моисеев П.А. Поэтика детектива. М. 2017, с. 181-189).

<sup>82</sup> Интересно, что Лев Толстой, почему-то оставивший без своего внимания несомненного лидера *сенсационной литературы Уилки Коллинза*, тем не менее высоко оценивал романы *Эллен Вуд* и *Элизабет Брэддон*, также входящих в число видных авторов этого литературного направления.

<sup>83</sup> Однако в таких случаях можно, как мне кажется, усомниться в справедливости причисления рассматриваемого романа к разряду *сенсационных*, поскольку в моем представлении об этой литературной форме *похожесть на детектив* играет существенную роль и служит важным признаком, указывающим на принадлежность читаемого текста к *сенсационным романам*.

<sup>84</sup> Так роман Хоули Смарта «Фотографическая карточка» (1883), который по моим ощущениям следует считать *сенсационным*, можно также рассматривать как *протодетектив*, автор которого еще не умел

Поэтому говорить о близости этих типов романа можно, лишь имея в виду такую идеализированную конструкцию как *типичный сенсационный роман*.

Помимо внутреннего читательского впечатления о заметном сходстве сравниваемых романов свидетельством в пользу его реального существования может, вероятно, служить тот факт, что «Лунный камень» Коллинза не воспринимался читателями тех лет (да, скорее всего, и самим автором) как нечто особенное, выпадающее из общего ряда сенсационных романов. Представление об этом шедевре Коллинза как об образцовом *детективном романе* сформировалось лишь через полвека после его появления на свет и завоевания им широчайшей популярности у европейских читателей. Современники не замечали отличия этого романа от не менее блистательной, но построенной на другом основании «Женщины в белом», и не вспоминали при обсуждении «Лунного камня» хорошо им известных детективных рассказов Эдгара По. Но такое было возможно лишь вследствие значительного сходства двух романов Коллинза между собой и близости впечатлений, возникающих у читателей при знакомстве с «Лунным камнем» и другими сенсационными романами тех лет. Нам сегодня кажется очевидным, что этот роман Коллинза – несомненный детектив, удовлетворяющий всем требованиям жанрового канона, но основывается это суждение на отчетливом представлении о *детективном романе*, наличия которого у читателей времен Коллинза никак нельзя предполагать.

Вообще, в нашем стремлении понять читателей и писателей давно ушедшего в прошлое девятнадцатого века надо, по-видимому, полагать, что Коллинз, задумывая сюжет и прочие детали «Лунного камня», вовсе не намеревался написать ни *сенсационный*, ни тем более *детективный* роман (относительно возможности которого он не имел, судя по всему, ни малейших подозрений). Он (как и его коллеги по цеху) стремился написать *интересный* роман, способный увлечь и захватить читателя, и в согласии с умонастроениями эпохи связывал такой интерес с наличием в тексте «сенсаций», то есть каких-то событий и ситуаций, хотя и взятых из хорошо знакомой читателям жизни, но привлекающих к себе внимание своей необычностью, ярким отличием от рутинной обыденной жизни и не менее рутинных разговоров о ней. При этом писатель не чувствовал себя ни в коей мере скованным какими-либо жанровыми рамками (известные нам жанры в то время еще только складывались) и ориентировался на роман вообще, роман как таковой, руководствуясь собственным литературным вкусом и представлениями об интересном и захватывающем сочинении. А поскольку и «Женщина в белом», и «Лунный камень» получились именно такими – в высшей степени интересными и увлекательными, – ни у писателя, ни у его восторженных читателей не появлялось желания внимательнее присмотреться к структуре этих сочинений и между двумя весьма сходными по множеству признаков текстами провести черту, отделяющую первый *детективный роман* от уже привычных для них *сенсационных романов*.

Что же сближает *сенсационный* и *детективный* романы? В чем можно увидеть их сходство?

На первое место я бы поставил первостепенную роль сложного, изобретательно выстроенного сюжета в общем впечатлении, производимом на читателя. Здесь обнаруживается явная аналогия с рассуждениями о роли сюжета в *теории новеллы*: предварительное знакомство с сюжетом может существенно снизить эффект воздействия на читателя как *сенсационного*, так и (тем более) *детективного* романов. Как ни замечательны созданные Коллинзом характеры *графа Фоско* и *Габриэля Беттериджа* – без них сравниваемые нами романы утеряли бы значительную часть своего художественного совершенства, – но всё же не на них держится вся романная конструкция, приковывающая внимание читателя на всем протяжении повествования. Можно представить себе эти романы без упомянутых персонажей – они, конечно, очень много бы потеряли и, вероятно, мало чем отличались бы от других гораздо менее прославленных творений Коллинза, но это не могло помешать им занимать свое законное место среди рядовых *сенсационных* и *детективных* романов той эпохи. Однако совершенно невозможно представить эти истории без тайны «женщины в белом» или загадочного исчезновения «Лунного камня». Вся конструкция этих романов просто рассыпалась бы, и ни вызывающий невольное восхищение итальянский

---

строить сюжет в соответствии с детективным канонам и потому не смог полностью воспользоваться открывающимися перед ним возможностями.

авантюрист *Фоско*, ни поклонник «Робинзона Крузо» *Беттеридж* не смогли бы поддерживать интерес читателей к таким историям, потерявшим свою «сенсационность» и «детективность». Таким образом, известное правило, гласящее, что хороший детектив – это детектив с хорошим сюжетом<sup>85</sup>, в определенной степени не теряет своей справедливости и в применении его к *сенсационной литературе*.

Во-вторых, сходство между рассматриваемыми типами романов можно усмотреть в том, что в обоих случаях в стандартную сюжетную конструкцию заложено читательское ожидание. Уже много было сказано о том, что адекватный читательский подход к детективному тексту предполагает определенную «подозрительность» по отношению к рассказываемой истории. Всё, что нам рассказывается, следует воспринимать как загадку. Либо то, что мы видим, прямо противоречит нашим фундаментальным представлениям о реальности, заставляя вспоминать о потусторонних силах и фантастических изобретениях, или об умопомешательстве действующих субъектов, либо возникающая перед нами картинка настолько несуразна, нелепа, хаотична и бестолкова, что фактически мы не понимаем, какого рода события изображены в тексте. А потому читатель детектива заранее знает, что предъявленная ему картинка, несмотря на всю свою «фактичность», намеренно искажена и «заслоняет» от его взора реальную структуру происходящих событий. Открывая первую страницу романа, читатель уже готов к тому, что ему будут долго морочить голову, не давая понять, в чем тут, собственно говоря, дело, и с нетерпением (или, в зависимости от темперамента, терпеливо и с удовольствием) ожидает рационального и логически безупречного разъяснения всех загадок в конце романа. Ожидание ответа на все накапливающиеся по мере чтения вопросы – основа квалифицированного восприятия детективных текстов.

Похожее ожидание характерно и для усердного читателя *сенсационных романов*. Хотя в них мы и не обнаруживаем загадок, заставляющих читателя ломать над ними голову в попытках разобраться в хитроумном сплетении представленных ему фактов (в противном случае речь шла бы о *детективе*, а не о сочинении из разряда сенсационной литературы), в сюжете большинства таких романов существенную роль играет нечто неизвестное и тщательно скрываемое, так что суть изображаемых событий остается для читателя – а большей частью, и для центральных персонажей, с позиции которых мы воспринимаем рассказываемую историю, – не до конца проясненной. В описываемой реальности есть некая *тайна*, активно влияющая на мотивацию и поступки героев, но раскрываемая лишь в окончательной развязке. А посему читатель такого сочинения поневоле воспринимает разворачивающиеся перед ним события с полной уверенностью (основанной на его читательском опыте) в том, что все скрытые от него факты будут разъяснены на последних страницах романа. Таковы правила игры, и их нарушение было бы расценено как злонамеренный обман читателя и, соответственно, как грубый эстетический дефект. Трудно в этом не увидеть прямую аналогию с базовой установкой при восприятии детективов.

И лишь в-третьих стоит упомянуть наличие в сюжете преступления как один из признаков, сближающих *детектив* с *сенсационными романами*. В принципе, ни тот, ни другой вид литературы не требует непременно присутствия в сюжете криминальных мотивов. Но стремление персонажей в страхе перед уголовным наказанием скрыть свои поступки и их мотивы оказывается одним из наиболее естественных оснований для появления у изображаемых событий некой тщательно замаскированной, закулисной стороны и, соответственно, возможности построить на этом сложные сюжетные коллизии и перипетии. Люди скрывают не только свои поступки, подпадающие под уголовное законодательство, но и многое другое, о чем не принято говорить в приличном обществе. Мотивы, побуждающие их скрывать какие-то эпизоды и аспекты собственной жизни, весьма многообразны, и любой из них может быть положен в основу *детективного* или *сенсационного* сюжета. И тем не менее, криминальные мотивы играют в этом перечне ведущую роль и образуют благоприятную почву для создания захватывающих сюжетных конструкций. Именно поэтому в цитированном выше описании *сенсационного романа*

---

<sup>85</sup> Ясно, что качество детективного сюжета определяется, в основном, оригинальностью и остроумием центральной загадки, хотя не стоит недооценивать и другие приемы и детали повествования, создающие для нее выигрышный фон и придающие ей наиболее выгодное и эффектное звучание.

упоминается «ужасное преступление», и именно поэтому литературоведы, не привыкшие обременять себя длительными и глубокими раздумьями над оглашаемыми ими тезисами, сближают *сенсационную литературу* (как и *детектив*) с *ньюгейтским романом*, с «Мемуарами Видока», с «Историей Ваньки Каина» и прочими сочинениями, в которых появляется тема преступления, упорно продолжая не замечать очевидную разнородность этих видов литературных изделий.

#### IV

Теперь, высказав свои соображения относительно *новеллы* и *сенсационного романа*, я могу подытожить все предыдущие рассуждения и еще раз – но уже на значительно упроченном основании – повторить свое предположение о том, что предварительное знакомство с *новеллой* (как я ее понимаю) и *сенсационным романом* подготовило европейских читателей (и, соответственно, писателей как их наиболее чувствительной и квалифицированной части) к адекватному восприятию детективного жанра. На такую подготовку ушло полвека. И за это время наиболее развитая в литературном отношении публика, не распознавшая детектива ни в отягощенной примитивной мелодрамой «Черной жемчужине» Сарду (1861), ни в безупречном с точки зрения будущего детективного канона «Лунном камне» (1866)<sup>86</sup>, в 1891 году с бурным восторгом восприняла появление первых детективных рассказов о Шерлоке Холмсе.

Как ни близка узко понимаемая *новелла* к *детективу*, вследствие центральной роли в ее структуре *пуанта*, то есть переворота, превращающего воспринятую в ходе чтения картинку в совершенно другое – по глубинному смыслу – изображение реальности, всё же нет достаточных оснований утверждать значимую роль этой литературной формы в «обучении» читателей правильно воспринимать детективные тексты. К моему искреннему сожалению, приходится согласиться с тем, что *новелла* в этом процессе могла занимать лишь второстепенное место. Хотя читатель, получивший удовольствие от знакомства со всего лишь одной типичной *новеллой*, уже, можно сказать, готов адекватно воспринимать *детективы*, в рассматриваемые нами годы шансы среднего читателя встретиться в книгах с *новеллой* были близки к нулю. А потому этот литературный феномен не мог оказать существенное влияние на его читательские установки.

Мои попытки обнаружить образцы *новеллы* в сочинениях писателей девятнадцатого века (до 1891 года) оказались, откровенно говоря, просто обескураживающими: мне удалось найти лишь один рассказ Мопассана – «Ожерелье» (1887), – который без особых натяжек можно отнести к этой литературной разновидности. Конечно, и другие рассказы такого рода должны были быть, и, я не сомневаюсь, они существуют, а результаты моих поисков можно в значительной степени объяснить узостью моего кругозора и весьма поверхностным знанием истории литературы (тем более истории англоязычной литературы), но, как ни крути, приходится признать, что несомненная редкость *новеллы* практически исключает возможность заметного ее влияния на литературный опыт среднего читателя.

---

<sup>86</sup> Да и в отношении детективных рассказов Эдгара По следует, видимо, считать, что они не были распознаны тогдашней публикой в качестве образцов нового специфического жанра. Их явная оригинальность связывалась с переключением читательского внимания от описания событий и возникающих у героев чувств на логические рассуждения (на чем делал акцент и сам автор), но новизна их не воспринималась как следствие наличия в их структуре *загадки*, кардинальная роль которой в общем впечатлении от текста не была тогда распознана и усвоена читателями. Одним из аргументов в пользу такого взгляда на вещи можно, по-видимому, считать опус Авраама Линкольна «Загадка Трэйлоров», появившийся в 1846 году и не содержащий даже намека на детективную интригу (да и в литературном отношении весьма неказистый), но самим автором рассматриваемый как подражание «Убийствам на улице Морг». Даже употребление слова *загадка* в названии не указывает на главный признак *детектива*, а говорит лишь о том, что автор (как и большинство его читателей) не видел существенных различий между *загадкой* и *тайной*.

Правда, в литературе этого времени можно изредка встретить рассказы, лишь на один-два шага не дотягивающие до того, чтобы их можно было назвать *новеллами*<sup>87</sup>. В качестве примеров таких близких к *новелле* сочинений можно назвать рассказы Э.По «Система доктора Смоля и профессора Перро» (1845), О.де Лиль-Адана «Пытка надеждой» (1888), А.Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890) и очень близкую по внутренней конструкции к *новелле* историю, рассказанную Гоголем в его неоконченной пьесе «Игроки» (1842). Таких «*почти-новелл*» в литературе второй половины девятнадцатого столетия можно, вероятно, найти достаточно много, и не стоит, может быть, совсем их сбрасывать со счета.

Таким образом, следует сделать вывод, что главную роль в подготовке читателей к адекватному восприятию детектива сыграл *сенсационный роман*, бывший чрезвычайно популярным в рассматриваемую эпоху и по многим признакам весьма близкий (вплоть до полного неразличения в случае «Лунного камня») к еще окончательно не оформившемуся *детективному жанру*. Можно полагать, что именно поклонники *сенсационной литературы* и составили ядро «фанатов» Конан Дойла и его Шерлока Холмса, внезапно возникших в 1891 году и на несколько десятилетий ставших влиятельной фракцией широкой читательской массы, определявшей как литературные моды и течения, так и издательскую политику той эпохи.

2025

---

<sup>87</sup> Здесь нет намерения понизить литературный статус этих получивших заслуженную известность сочинений, созданных талантливыми и даже выдающимися писателями. Речь идет лишь о том, что их сюжетная структура особенно близка к структуре *новеллы* и при других обстоятельствах могла бы стать основой для конструирования именно этой литературной формы.