

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ,
МОЛОДЕЖИ И СПОРТА УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Г. С. СКОВОРОДЫ

На правах рукописи

Рыжченко Ольга Сергеевна

УДК 821.161.1 – 312.4.09

РОМАН БОРИСА АКУНИНА
«КОРОНАЦИЯ, ИЛИ ПОСЛЕДНИЙ ИЗ РОМАНОВ»
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

10.01.02 – русская литература

Диссертация на соискание научной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель: к.ф.н., доц. Андропова Л. Г.

ХАРЬКОВ – 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. МЕСТО РЕТРОДЕТЕКТИВА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА ВЕКОВ.....	11
1.1. Литература на рубеже XX – XXI веков как конгломерат разнокачественных литератур	11
1.2. Ретродетектив в системе современной миддл-литературы.....	29
Выводы к главе 1	49
ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО БОРИСА АКУНИНА И РОМАН «КОРОНАЦИЯ» В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ	51
Выводы к главе 2.....	71
ГЛАВА III. ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА РОМАНА БОРИСА АКУНИНА «КОРОНАЦИЯ»	73
3.1. Роман «Коронация» и «фандоринский цикл» в контексте современных ретродетективов	73
3.2. Образная система романа.....	87
3.3. Художественный феномен сыщика в романе «Коронация»	101
3.4. Символика романа «Коронация»	139
3.5. Интертекстуальные связи в романе	156
Выводы к главе 3.....	165
ВЫВОДЫ	167
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	175

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. Для современного литературного процесса характерна многомерность, отражающая единство нескольких открытых субкультур, среди которых доминирует массовая культура, прочно удерживающая интерес широкого читателя. Элитарная литература постепенно сдала свои позиции, уступив место произведениям не всегда качественным, однако удовлетворяющим запросы и потребности большинства. Детектив, авантурный роман, фэнтези, любовный роман, триллер заменили современному читателю социально-бытовые и философские романы «золотого века» русской литературы.

Среди произведений массовой литературы заметно выделяется детективный жанр, который активно развивается, приобретая новые формы и виды: все чаще в детективных произведениях реализуются элементы любовного, мистического или фантастического романов. Одним из перспективных направлений в развитии жанра является пограничный между массовой и элитарной литературами ретродетектив, соединяющий в себе черты исторического романа и детектива.

Ярким представителем русского ретродетектива является Б. Акунин – автор нескольких литературных проектов, романов, рассказов и пьес с детективным сюжетом на исторической основе. Существующие разногласия среди современных критиков в оценке творчества Б. Акунина, отнесение его произведений то к историческим детективам, то к ретродетективам являются, на наш взгляд, следствием «размытости», нечеткости определения данного жанра, что приводит к некоторой полярности при анализе произведений автора «Коронации».

В своих произведениях, внешне относящихся к детективному жанру как разновидности массовой литературы, Б. Акунин опирается на традиции

классической литературы. Так, для его романов свойственны гуманизм, психологизм, обращение к философским и нравственным проблемам, стремление изобразить человека в сложных взаимоотношениях с окружающим миром – черты, присущие русской и западноевропейской классике. В литературном проекте «Приключения Эраста Фандорина» поднимаются субстанциальные проблемы, не характерные для произведений современной детективной литературы, что качественно отличает его от произведений других авторов. В цикле романов характер главного героя показан в динамике. Это выделяет его среди персонажей других детективных произведений и позволяет говорить о некотором сходстве цикла с романами классической литературы. В связи с этим произведения Б. Акунина вполне обоснованно относят к миддл-литературе, располагающейся между массовой и элитарной культурами [228].

Б. Акунин – автор нескольких литературных циклов, однако доминантный – «Приключения Эраста Фандорина». Несмотря на то, что на данный момент в цикл входят 12 романов, 3 повести, пьеса и сборник рассказов, нам представляется возможным выделить роман «Коронация, или Последний из Романов» как наиболее удачное и показательное произведение литературного проекта. Именно этот роман, на наш взгляд, максимально приближается к грани между «массовым» произведением и философским, психологическим, нравоописательным романами, основные черты которых нашли отражение в произведении. В отличие от детективных романов как Б. Акунина, так и других писателей этого жанра, в его основе – не только детективная интрига, но и исследование личности человека, ее эволюция. В центре повествования – история семьи Романовых и, в частности, – судьба дворецкого, который в конечном итоге приходит к осознанию себя как личности. Расследование преступления, следовательно, становится своеобразным фоном, на котором и раскрывается личностная трансформация главного героя романа. Таким образом, нам представляется целесообразным

рассматривать «Коронацию» не столько как детективный, сколько как исторический и психологический роман.

Хотя творчество Б. Акунина и находится в центре постоянного внимания критиков и литературоведов, до сих пор отсутствует исследование, в котором бы глубоко и всесторонне рассматривались типологические особенности ретродетектива, проблематика и поэтика литературных циклов или отдельных его романов.

В настоящее время ощущается необходимость в глубоком и целенаправленном изучении и осмыслении творчества Б. Акунина как яркого и своеобразного явления русской литературы рубежа XX – XXI веков. Выбор автором диссертационного исследования романа «Коронация, или Последний из Романов» в качестве объекта исследования обусловлен тем, что в современном литературоведении давно назрела необходимость изучения творчества Б. Акунина не только в контексте ретродетектива как специфического жанра миддл-литературы, но и в связи с появлением произведений, не только выходящих за его границы, но и продолжающих лучшие традиции русской и мировой классики. Анализ проблематики и поэтики романа «Коронация» в контексте литературы рубежа веков позволит определить его место в истории русской литературы конца XX – начала XXI века. В этой связи тема диссертационного исследования представляется **актуальной и важной.**

Связь работы с научными программами, планами, темами. Исследование выполнено в рамках реализации комплексной темы «Закономерности развития и взаимодействия европейских литератур в XIX – XXI вв.» (гос. № 011U006441 УкрИнТи), которая разрабатывается кафедрой русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. Тема диссертации утверждена на заседании Ученого совета Харьковского национального

педагогического университета имени Г. С. Сковороды (протокол №5 от 23 декабря 2004 г.).

Цель исследования – целостная характеристика романа Бориса Акунина «Коронация, или Последний из Романов» в контексте романного творчества писателя, а также современного литературного процесса.

В соответствии с поставленной целью в диссертации решаются следующие **задачи**:

- определить место творчества Б. Акунина в современном литературном процессе;
- определить место романа «Коронация, или Последний из Романов» в литературе рубежа XX – XXI веков;
- дать сравнительно-типологическую характеристику романа Б. Акунина и произведений современных авторов ретродетективов;
- раскрыть связь романа с произведениями классиков детективного жанра;
- проследить особенности сюжетосложения романа «Коронация»;
- проанализировать образную систему произведения;
- выявить своеобразие раскрытия образа сыщика в «Коронации»;
- проследить идейно-эстетическую функцию символики в романе;
- выявить своеобразие интертекстуальных связей в произведении.

Объект исследования – роман Б. Акунина «Коронация, или Последний из Романов» в контексте современного литературного процесса рубежа веков.

Предмет исследования – проблематика и поэтика романа «Коронация».

Теоретико-методологической основой диссертационного исследования являются работы современных ученых по проблемам системно-целостного анализа художественного произведения (М. М. Гиршман, В. М. Жирмунский, Ю. М. Лотман, Д. С. Лихачев,

Е. А. Маймин, Н. А. Николина, Л. А. Новиков, Э. В. Слина, Б. А. Успенский, Г. М. Фридлендер, А. И. Чудаков), хронотопа (М. М. Бахтин), научные труды, посвященные проблемам развития постмодернизма (О. Б. Вайнштейн, В. Вельш, Д. Затонский, В. Курицын, М. Н. Липовецкий, Н. Б. Маньковская, А. Ю. Мережинская, И. С. Скоропанова), массовой литературы (Б. Воронцов, Р. И. Галушко, С. Зенкин, Ю. М. Лотман, Э. Макаревич, Н. Г. Мельников, Б. Менцель, И. И. Саморуков, М. А. Черняк), детективной литературы (А. Адамов, С. Бавин, Т. Кестхейи, В. Разин, В. Райнов, А. И. Рейблат, М. Тугушева, С. Н. Филюшкина), ретродетектива (В. Л. Черная, И. В. Черный), а также работы, посвященные актуальным проблемам современной русской литературы (В. С. Баевский, К. Д. Гордович, В. А. Гусев, Е. Г. Иванцов, Г. Циплаков, С. Чупринин, Л. И. Шевченко).

Методологическая база диссертации включает несколько **методов** анализа:

1) сравнительно-исторический:

в работе с целью выявления точек соприкосновения, а также влияния, оказанного на современного автора ретродетективов, роман «Коронация» сопоставляется как с мемуарами «40 лет среди грабителей и убийц» И. Д. Путилина, так и с произведениями классиков детективного жанра конца XIX – первой половины XX века (А. Конан Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона, Р. Стаута), а также с произведениями русской и мировой литературы;

2) сравнительно-типологический:

на романы современных авторов ретродетективов большое влияние оказали произведения их предшественников – признанных мастеров жанра. Сравнительно-типологический анализ романа «Коронация» позволяет установить основные черты жанра, реализуемые в романе, а также стремление автора выйти за его жесткие рамки, реализуя типологические черты философского, социально-психологического и исторического романов.

Сравнительно-типологический метод позволяет выявить типологические черты сыщика, тип повествователя, а также типологию женского характера в романе Б. Акунина;

3) контекстуальный:

роман «Коронация» рассматривается в тесной взаимосвязи с классическими детективными произведениями. Романное творчество Б. Акунина, в частности, роман «Коронация, или Последний из Романов» продолжает традиции основоположников классического английского, американского и русского детектива. Реализуя классические детективные модели, автор ретродетектива в то же время трансформирует их, что стало предметом анализа в работе. Кроме того, в диссертационном исследовании роман «Коронация» рассматривается в контексте ретродетективов современных авторов, что позволяет выявить сходство и отличие этих произведений;

4) структурный метод:

в работе рассматриваются наиболее значимые элементы структуры романа «Коронация» и закономерности их функционирования. Особый акцент делается на повествовательной модели, реализуемой автором. Большое внимание уделяется особенностям хронотопа в произведениях Б. Акунина;

5) метод интертекстуального анализа:

особое место в диссертационном исследовании отводится интертексту как одной из составляющих детективного творчества Б. Акунина. Широко представленные аллюзии и реминисценции как мировой литературы (произведений А. Конан Дойла, А. Кристи и др.), так и классической русской литературы (творчество Ф. М. Достоевского и А. Блока), стали предметом анализа в диссертации.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые дана характеристика романа Б. Акунина «Коронация» в контексте современной

ретродетективной литературы (произведение сопоставляется с ретродетективами Е. Басмановой, А. Бушкова, В. Вербининой, К. Врублевской, И. Глебовой, В. Данилина, В. Лаврова, И. Мельниковой, А. и О. Ракитиных, А. Чиж, Э. Хруцкого); рассматриваются типологические сходства и различия образов Эраста Фандорина и Ивана Дмитриевича Путилина – героя цикла романов Л. Юзефовича; впервые проанализированы сюжетно-композиционные особенности «Коронации» как социально-психологического и философского романа, выявлена идейно-эстетическая функция библейской символики романа, проанализированы интертекстуальные связи в произведении, впервые прослеживаются традиции русской философско-психологической прозы XIX века.

Практическое значение полученных результатов состоит в том, что они могут быть использованы при подготовке лекционных курсов по истории современной русской литературы, в спецкурсах и спецсеминарах.

Апробация полученных результатов. Основные положения диссертации были изложены в выступлениях на Десятых, Одиннадцатых, Четырнадцатых, Пятнадцатых и Шестнадцатых международных чтениях молодых ученых памяти Л. Я. Лившица (Харьков, 2005, 2006, 2009, 2010, 2011), на Всеукраинской научной конференции Треті та Четверті Ситниковські читання «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2005, 2006), на международном симпозиуме «Человек и христианское мировоззрение» (Симферополь, 2006, 2007), на Четвертых искусствоведческих чтениях, посвященных памяти доктора искусствоведческих наук, профессора В. Н. Айзенштадта (Харьков, 2006).

Результаты исследования в целом обсуждались на заседании кафедры русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды.

Публикации. По теме диссертационного исследования опубликовано 16 статей, 8 из которых напечатаны в специализированных изданиях,

лицензированных ВАК Украины, а также 5 статей – в материалах научных конференций.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, выводов и списка использованной литературы, включающего 245 наименований. Общий объем работы составляет 197 страниц. Основной текст исследования – 174 страницы.

ГЛАВА 1

МЕСТО РЕТРОДЕТЕКТИВА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА ВЕКОВ

1.1. Литература на рубеже XX – XXI веков как конгломерат разнокачественных литератур

XX век – эпоха кризисная и драматическая. Она характеризуется утратой веры в прежние общественные идеалы, ощущением неминуемой гибели, эсхатологическими настроениями вообще. С одной стороны, XX век – это эпоха золота и электричества, а с другой, – это «век крови». На всем его протяжении человечество сотрясали события, которые ставили под вопрос дальнейшее его существование: мировые войны и локальные конфликты, Октябрьская революция 1917 года, породившая тоталитарные режимы, подавлявшие личность и уничтожавшие ее человеческое достоинство, система концлагерей (как фашистских, так и сталинских), угроза ядерной войны, способной истребить все человечество.

Французский литературовед М. Надо рассматривает Вторую мировую войну как следствие социально-экономического и духовного кризиса на Западе, что привело к столкновению народов: «Когда люди вышли из этого кошмара, то увидели, что ценности, давно подвергшиеся сомнению, были мертвы. Голод, руины, репрессии, мучения, миллионы трупов, спокойно совершаемое убийство человеческих масс в концлагерях или крупных городских агломерациях, достигшее своей кульминации в мгновенном уничтожении жителей Хиросимы, – все это рисовало европейцу его собственный образ, в котором он не узнавал себя. Верования, мораль, философские учения, метафизика, представлявшие трудное и терпеливое завоевание лучших умов всех веков, сгорели в огне этого события. <...>

Растерянный и потрясенный человек Запада приходил в себя в разоренном мире» [244, с. 7–8].

Еще одной характерной чертой этой эпохи является научно-техническая революция, ставшая движущей силой XX века. Наука явилась ведущим фактором развития общественного производства на основании качественного преобразования производительных сил. Она не только способствовала ускорению научно-технического прогресса, но и всесторонне повлияла на общественное развитие. Научно-технические достижения способствовали быстрому восстановлению разрушенного войной промышленного потенциала, однако они «более ужасали, чем вдохновляли», поскольку их мощь ставила под угрозу уничтожения само человечество, она породила чудовищное «равновесие страха» и ощущение, что судьба человека «ускользает от него». В связи с этим кардинально изменились требования, предъявляемые личности. Человек эпохи научно-технического прогресса становится квалифицированным работником,двигающим вперед достижения науки и техники. Такая высокообразованная личность делает ставку на естественный цикл наук, на создание различных приспособлений, позволяющих человеку окружить себя комфортом и свести к минимуму физический труд. В этой связи на второй план отходит творческая интеллигенция, поскольку научно-техническая революция нивелирует духовную культуру, культуру «с человеческим лицом», поощряет культ вещей. При этом доминирующую роль в обществе играет тандем человека, производящего вещи, и человека, их потребляющего [244, с. 8–10].

В своей Нобелевской речи А. И. Солженицын подводит итог духовно-нравственному состоянию XX века: «Оказался наш XX век жесточе предыдущих, и первой его половиной не кончилось все страшное в нем. Те же старые пещерные чувства – жадность, зависть, необузданность, взаимное недоброжелательство, – на ходу принимая приличные псевдонимы вроде классовой, расовой, массовой, профсоюзной борьбы, рвут и разрывают наш

мир. Пещерное неприятие компромиссов возведено в теоретический принцип и считается добродетелью ортодоксальности. Оно требует миллионных жертв в нескончаемых гражданских войнах, оно нагруживает в душу нам, что нет общечеловеческих устойчивых понятий добра и справедливости, что все они текучи, меняются, а значит, всегда должно поступать так, как выгодно твоей партии. Любая профессиональная группа, как только находит удобный момент вырвать кусок, хотя б и не заработанный, хотя б и избыточный, – тут же вырывает его, а там хоть все общество развалилось. Амплитуда швыряний западного общества, как видится со стороны, приближается к тому пределу, за которым система становится метастабильной и должна развалиться»* [144, с. 9]. В подобных условиях отдельно взятая личность чувствует себя бессильной и растерянной. Человек предыдущей эпохи, способный осознать окружающую его действительность и быть с ней на равных, сменяется человеком, который боится угрожающего и непонятного ему мира.

Известный украинский литературовед Д. Затонский отмечает, что западные исследователи практически единогласно объявляют первые две трети XX века эпохой искусства модернистского, авангардистского [101, с. 182]. Знаковым явлением последней трети XX века столь же единогласно признается постмодернизм. По мнению западных культурологов и искусствоведов, реализм как таковой был практически вытеснен из общей картины литературы XX века [144, с. 4–5]. Но, на наш взгляд, такой подход к развитию русской литературы XX века является несколько односторонним, поскольку реализм в XX веке искал новые пути, отвергал преграды для развития искусства современности. Следовательно, действительная картина развития литературы и искусства XX века является более сложной и многокрасочной. Она представляет собой одну из наиболее ярких и противоречивых страниц мировой культуры, а не просто сводится к оппозиции модернизма и постмодернизма.

* Лексика и стиль автора сохраняются.

В переходные эпохи литературного развития наблюдается стремительное разрушение основных эстетических систем, отказ от традиционных методов, стилей, жанров. В этих условиях формируются новые эстетические концепции и течения, происходит синтез видов и форм искусства. Важную роль играет стилизация, которая расширяет возможности различных видов искусства, в том числе и литературы. Если говорить о литературе рубежа веков, то очевидна повторяемость фактов и событий, что дало возможность представить философию рубежного мышления как исторический культурно-эстетический феномен. Рубежное сознание подводит итоги прошлому и активно экспериментирует в поисках нового. В периоды общественной смуты, характерной для переходных этапов, государство делает ставку не на культурную и образованную личность, а на среднего потребителя. Интеллигентность же и духовность воспринимаются как «элитарные чудачества», а приоритетными становятся понятия «наущной необходимости», «разумности», «конкретной целесообразности». Однако бескультурье еще никому не приносило пользу, что было наглядно продемонстрировано в конце XX века [194, с. 5–11].

На наш взгляд, наиболее полно основные черты переходного сознания – эклектичность, острое чувство распутья, признаки растерянности или отчаяния – характеризует В. И. Силантьева. Она считает, что стремление выработать программу действий в этой ситуации приводит к крайностям или обращает в прошлое. Большинство вынуждено бездумно проживать жизнь. И только избранные пытаются сохранить в себе личность. Основным показателем художественного сознания переходного времени становится многоуровневое переосмысление и переразложение информации, поиск моментов нестандартного синтеза старого с новым [194, с. 27–63].

До начала XX века не подвергалась сомнению элитарность культурных знаний. А в XX веке произошла дифференциация на культуру «массовую» и «элитарную». При этом синонимами массовой культуры выступают понятия

«культура эпатажных форм» (ругательных или вульгарных) и «усредненный тип культуры». Но, как справедливо замечает В. И. Силантьева, «культура средней не бывает – она либо есть, либо ее нет» [194, с. 52]. Однако понятие «культуры эпатажных форм» должно было появиться, будучи связанным со статусом всеобщей грамотности, поскольку не каждый в состоянии постичь глобальные общегуманистические истины. К тому же сам «железный» XX век способствовал уничтожению и отторжению человека обществом в периоды обострения социальных противоречий, когда единицы сохраняют веру в торжество нетленных истин. Все это приводит к появлению усредненных форм массового сознания и культуры (антикультуры) отчаяния. Хотя даже в такие периоды ей противостоит культура высокой духовности [194, с. 9].

XX век сформировал два типа людей и обрек их на выживание. Первый тип – это «стадный человек», который не мучается космогонией и доказывает свои приоритеты в обыденном мире. Ему соответствуют все виды массовой культуры. Второй тип – это «слабый человек», бывший когда-то сильным, в нем не угасла «душа мира», но он вынужден быть изгоем в обществе. Ему соответствует элитарность, которая в ситуации торжества всеобщей серости кажется чем-то «заумным». В этой ситуации процесс коммуникации с «мыслящей машиной» приносит личности только дискомфорт общения. Поэтому она стремится найти собеседника в искусственно созданном мире [245, с. 87–92].

На рубеже XX – XXI веков снова наблюдается ситуация хаоса и слома, когда предпринимаются попытки осознать себя в меняющемся мире, многочисленные эксперименты, поиск новых идеалов, нигилизм и ностальгия по культурным традициям прошлого. В ситуации пошатнувшейся веры появляется знаковая фигура – так называемый «подпольный человек» (торжествующий обыватель). А художественное творчество представлено разнообразием индивидуальных авторских решений, мозаичностью сознания,

неопределенностью надежд. В литературе наблюдается несколько способов разрешения сложившейся ситуации. Одни исследователи пытаются выработать принципиально новую систему видения и отображения действительности, при этом полностью девальвируя прошлое. Вторые стремятся реконструировать обесцененные канонические формы. Но есть еще и третий путь – создавать произведения «усредненной культуры». Однако этот путь полностью уничтожает автора как личность, поскольку в этой области в ситуации неопределенности и пошатнувшейся веры «творят» люди, не наделенные талантом [194, с. 23].

Еще одной характерной чертой современного общества является отказ от монокультуры и движение к культуре многомерной, содержащей большое количество открытых субкультур, которые неисчерпаемы во времени и пространстве. Они ориентированы на прошлое, настоящее и будущее всего человечества. В отличие от человека монокультуры, сосредоточенного на своем собственном маленьком мирке, условия существования которого диктуются извне, личность в многомерной культуре способна осознавать, видеть и слышать все многообразие Вселенной. Многомерная культура функционирует по принципу множественности, которая трактуется как мера разнообразия. Именно этот принцип и реализуется в современной литературе, основные тенденции которой обозначил С. Чупринин в литературно-критической статье «Звоном щита» [228].

Критик описал топографию современного литературного пространства, характеризующую последнее десятилетие XX – начало XXI веков. Предложенная иерархия новейшей литературы продолжает теорию родоначальника культурно-исторической школы И. Тэна, который считал, что нравы, мысли и чувства зависят от национальных и социально-групповых черт людей. Французский социолог рассматривал литературное произведение как своеобразное отображение современных нравов и

состояния умов. Ученый обосновал шесть ступеней «расовых» признаков, каждому из которых соответствует свой «уровень» искусства [225, с. 19].

С. Чупринин выделил четыре основных литературных типа (или «страты», как он их называет), которые характеризуют современное общественное восприятие литературы:

- 1) качественная литература;
- 2) актуальная литература;
- 3) массовая литература;
- 4) миддл-литература.

Появление и активное употребление выражения «качественная литература» и синонимичных ему – внежанровая литература, серьезная литература, высокая литература, литература категории «А», архивная (определение Б. Гройса) – имеют несколько причин. Во-первых, это насущная необходимость в дифференциации книжного рынка, выделении особого места для произведений, которые не пользуются массовым спросом, но содержат в себе признаки, позволяющие отождествить их с классической литературой. Во-вторых, набирает обороты взгляд на словесность как на мультилитературу – конгломерат равноправных, но разноориентированных и разнокачественных литератур.

Качественная литература является альтернативой как актуальной словесности, стремящейся разомкнуть границы текстового пространства, так и словесности массовой. Несмотря на то, что, по мнению П. Басинского, «серьезная» литература, слишком далекая от народа, служит самоудовлетворению самих авторов и десятку обслуживающих их критиков, она «для большинства экспертов по-прежнему либо является синонимом понятия художественной литературы вообще, либо вычленяется как мейнстрим, как центральный из всех потоков, составляющих современный литературный процесс» [228, с. 149]. Однако в современной литературе наблюдается активная тенденция вытеснения качественной литературы,

которая на глазах теряет системообразующую роль в литературном пространстве, занимая непривычную позицию «литературы для немногих». На одну из причин этого процесса И. Роднянская указывает в статье «Гамбургский ежик в тумане», отмечая, что высокую словесность вытесняет с центрального места «прагматическая литература, обращенная не «к провиденциальному собеседнику, будь то Бог или потомок, а к тем, кто находится тут же» [228, с. 153]. По мнению же С. Чуприна, причиной утраты качественной литературой позиции «мейнстрима» послужило утверждение многих писателей, что «литературы больше нет и не надо», соответственно и создаваемые ими тексты все более «аутентичны, депрессивны и занудны» [228, с. 159]. Таким образом, параллельно качественной литературе начали активно развиваться другие типы литературных произведений.

Понятие актуальной литературы было введено в обиход московскими концептуалистами для характеристики собственного творчества. Таким образом, актуальность воспринимается как исключительная прерогатива авангардизма и постмодернизма. Как указывает М. Бондаренко, профессиональная актуальная литература элитарна, направлена на саморефлексию, эксперимент и инновационность. В связи с этим можно выделить несколько основных характерных признаков актуальности: инновационность, внеконвенциональность, способность к демонстративной неадекватности в ответе на те или иные эстетические ожидания. М. Фрай добавляет еще одну характерную черту актуальной литературы – «сознательную нацеленность на скандал как одну из основных стратегий авангардного искусства» [228, с. 150].

Однако ни актуальная литература, ни качественная не смогли сдержать лавину массовой литературы, которая по некоторым оценкам занимает сегодня до 97% современной художественной литературы, что «характеризует не только общество, но и сам этот тип культуры,

отличающийся агрессивной тотальностью, готовностью не только занимать пустующие или плохо обжитые ниши в литературном пространстве, но и вытеснять конкурентные виды словесности с привычных позиций» [там же]. Подобная аттестация массовой литературы указывает на негативное отношение к ней литературной критики, которая на начальном этапе развития отказывала масскульту в праве на существование, считая его явлением, которое не заслуживает должного внимания. Таким образом, массовая литература рассматривается только с негативной стороны, что наглядно представлено в нижеследующих отзывах.

Тем не менее, массовая литература, считающаяся антиподом качественной литературы, активно с ней взаимодействует. Прежде всего она перенимает и усваивает все то, что неквалифицированное большинство может усвоить, в том числе позаимствовав и художественную иронию, обеспечившую успех ироническим детективам и ироническим любовным романам. Корнями в качественную литературу уходит и тяготение к мистике и метафизике, нашедшее отражение в таких жанрах массовой литературы, как фэнтези и мистические триллеры.

В литературоведении и критике используются несколько оппозиционных понятий «массовой» и «высокой» литературы [192, с. 103–105]:

1) высокая – низовая словесность:

в современном литературоведении эта дихотомия не уместна, поскольку в этой оппозиции отражена сословная иерархия; считалось, что высокая словесность обслуживала аристократические круги, а низовая – среднее и низшее городское сословие;

2) элитарная – массовая литература:

в этой дихотомии эксплицитно выражена идеологическая оценка: в первой половине XX века массовая культура рассматривалась как негативное явление, разрушительная стихийная сила; в современном литературоведении

понятие «массовая» утратило свои оценочные коннотации, однако их сохранило понятие «элитарная»;

3) миметическая – формульная литература (американское литературоведение):

эта дихотомия делает акцент на поэтике, а не на иерархических отношениях двух типов литератур;

4) инновационная – конвенционная литература:

американский исследователь Р. Браун, предлагая размежевать «настоящую» и «массовую» литературу по принципу «изобретательности» и «предсказуемости», выделяет культуру фольклорную, популярную и массовую [104, с. 26]. М. Бондаренко считает целесообразной схему, структурирующую различные области современной русской литературы. Она выделяет два главных субполя, которые наглядно можно представить следующим образом:

профессиональная словесность — непрофессиональная словесность

художественная литература:

дилетантская литература:

• «профессиональная массовая литература»;

• «наив» («примитив»);

•• «актуальная литература»

•• «детское творчество»;

(ориентированная на инновацию);

••• «секундарная (медиа́льная)»

••• «неактуальная литература»,
(ориентирующаяся на отработанные
каноны архива)

литература, «неумелая»,

клишированная, ориентированная

на воспроизведение

профанированных канонов

5) автономное – гетерономное поле литературы (концепция литературного поля П. Бурдьё):

высокая (автономная) и массовая (гетерономная) литературы отличаются типом приобретаемого капитала: автономная литература заинтересована в символическом капитале, а гетерономная преследует

краткосрочную экономическую выгоду; в теории поля больше внимания уделяется литературной репутации автора, чем его произведениям.

Массовая литература возникла в обществе, для которого традиционной была сложная «высокая» культура. Она выделяется в качестве самостоятельного явления, когда становится коммерческой и профессиональной. Литературовед М. А. Черняк отмечает, что «несомненным новшеством современной массовой культуры является ее прогрессирующий космополитический характер, стирание национальных различий и как следствие – единообразие мотивов, сюжетов, приемов» [225, с. 10].

М. А. Черняк считает, что активизировавшийся в последние годы научный интерес к феномену массовой литературы объясняется желанием отказаться от сложившихся стереотипов, стремлением осмыслить закономерности и тенденции развития многоукладного и полифонического литературного процесса конца XX века. Литературоведу представляется принципиально значимой проблема литературно-эстетических градаций, которая неизбежно встает при обращении к массовой литературе. При этом особое значение приобретает изучение природы триединства – «классика – беллетристика – массовая литература» [225, с. 17].

Ю. М. Лотман определяет массовую литературу как произведения, которые не входят в «официальную литературную иерархию» своего времени и остаются чуждыми литературной теории эпохи [127, с. 384]. Ей отказывают в праве на существование, поскольку она не соответствует определенному уровню, заданному классической литературой. Эти произведения относят к маргинальной сфере общепризнанной литературы и отвергаются как псевдолитература. Ю. М. Лотман отмечает, что понятие «массовой литературы» является понятием социологическим. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального

функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру [127, с. 382].

А. Д. Михелёв раскрывает собственное понимание основных черт массовой культуры: предельно низкий художественно-эстетический уровень или полное его отсутствие; художественная вторичность, граничащая с примитивизмом; широкое использование порнографии, насилия, устрашающей жестокости и всевозможных психопатологических казусов как интригующих и «завлекательных» элементов стилевой манеры; тяготение к слащавой идиллии и слезливой сентиментальности в «розовых» романах, к счастливым концовкам, в которых добро одолевает зло, несущее заслуженное наказание. Не все произведения массовой литературы можно охарактеризовать подобным образом, поскольку внутри самой так называемой «второсортной литературы» можно выделить литературный верх – беллетристические произведения и литературный «низ», который и отмечен вышеназванными чертами. Далее А. Д. Михелёв отмечает, что «масскульт» предстает в качестве мощного индустриально-конвейерного направления в художественной культуре XX века, «<...> вызванное к жизни специфическими условиями массового производства и все усиливающейся деперсонализацией личности и ее отчуждением от подлинных духовных ценностей, направление псевдокультуры, выполняющее эскапистско-развлекательную и, в определенной мере, идеологическую функцию» [144, с. 7]. Не со всеми положениями вышеприведенного высказывания можно согласиться. На наш взгляд, не вполне обоснованно называть масскульт псевдокультурой. Несмотря на то что массовая литература не дотягивает до уровня классической литературы, она, как и любое другое явление в литературе, имеет право на существование. Массовая культура – порождение своего времени. В связи с этим нецелесообразно отрицать какое-либо явление, которое, возможно, является знаковым в культуре второй половины XX века.

С. Чупринин считает, что массовую литературу можно назвать тенью качественной, но тенью, упрощающей, а иногда и доводящей до карикатуры все, накопленное художественной традицией. Просветительские и воспитательные интенции высокой литературы трансформируются в грубую дидактику, коммуникативность – в подыгрывание базовым инстинктам читателя, а экзистенциальный поиск – в ясность моральной структуры повествовательного конфликта и всего повествования. Вслед за С. Чуприниным Е. Неелов утверждает, что «<...> классическая литература всегда открывает человеку нечто новое: о нем самом и о мире», а «массовая литература <...> подтверждает то, что человеку давно известно» [228, с. 151] – характерный взгляд человека массовой культуры на действительность, моральные принципы и достаточность культурного опыта и читательских навыков.

Массовая литература, по мнению С. Чупринина, снисходительна к читателю, она не заставляет его задумываться над слишком серьезными проблемами или сложностью в трактовке привычных проблем. «Она готова к повторениям и тиражированию своих сообщений, с чем связано ее тяготение к сериальности, ко всякого рода ремейкам, пастишам, сиквелам и приквелам. Она, как правило, не озабочена стилистическими поисками, транслируя свои сообщения в формате "формульного письма"» [там же].

Возникновение массовой культуры тесным образом связано со становлением и развитием постмодернизма, который стремится уничтожить ограничения и границы, стереть различие между «элитарным» («высоким») и «массовым» («низким») искусством. Тем не менее, как указывает А. Ю. Мережинская, массовая литература и постмодернизм в период с конца 60-х – начала 80-х годов не сближались, поскольку имели разные цели. Элитарная литература постмодернизма пыталась реализовать способы деконструкции соцреализма, массового сознания в соц-арте, стремилась к кардинальному пересмотру мировоззренческих позиций и обновлению

вечных ценностей в постмодернистской классической литературе. Массовой же литературе была уготована роль посредника между противоречивой реальностью и массовым сознанием. Она должна была упрощенно пояснять читателям сложные явления прошлого и настоящего [142, с. 219].

В 90-е годы у массовой и постмодернистской литературы появляется общая тема – «хаос современности». Постмодернизм делает акцент на значении, актуальности, философском наполнении духовных ценностей, пытаясь обновить их через отрицание и испытание, а массовая литература не отходит от своей основной задачи – упрощенно подавать мало подготовленному читателю сложный экзистенциальный материал. Однако при этом массовая литература, по мнению М. Берга и С. Коренева, оказывает своеобразное влияние на литературу постмодернизма, поскольку предпринятое элитарной литературой обновление ценностей приводит к неожиданной дидактичности, идеологичности и даже морализаторству. И этот позитивный эффект влияния на читателя, отвергнутый модернистами, был успешно реанимирован постмодернистской литературой. Кроме этого, у «высокой» и «низкой» литературы наблюдается ряд общих черт (они занимаются поиском гармонирующих начал; массовая литература актуализирует традиционные ценности, а постмодернизм обновляет «вечные»), что свидетельствует о наличии общих тенденций в развитии русской литературы последнего десятилетия XX века, связанных с преодолением культурного кризиса, с переходом от разрушения к созиданию [142, с. 226].

О «литературе двойного кодирования» писал в «Записках на полях "Имени розы"» и У. Эко. В качестве причин появления постмодернизма как слияния массовой и элитарной литератур он называл то, что авангард (модернизм) сделал своей основой нонконформизм, что не устраивало писателей и художников, а также реципиентов их творчества в начале XX века [234, с. 100]. В поисках оригинальности авангард уничтожает причинно-

следственную связь произведения искусства, идет дальше и разрушает образ, доходит до абстракции, до чистого холста, листа бумаги, немоты. Но потом ему уже просто некуда идти, особенно после того, как им выработан метаязык, описывающий его собственные тексты (концептуализм) [234, с. 101]. В начале 60-х годов XX века, когда все «ратовали за отсутствие действия, за абстракцию», авангард перестал быть нонконформистским искусством, стал музеифицироваться, превратившись в классику [234, с. 100]. У. Эко называет постмодернизм ответом модерну, который, пытаясь уничтожить прошлое, пришел к немоте, следовательно, его нужно иронически пересмотреть. Он считает, что начало постмодернизму положил в 1965 году поп-арт [234, с. 100–101].

К стиранию границ между высокой и низкой культурой призывает в своей книге «Язык архитектуры постмодернизма» теоретик современной архитектуры Ч. Дженкс. Он отмечает, что «существуют два кода: во-первых, популярный, традиционный, медленно меняющийся <...>, изобилующий клише и имеющий корни в обыденной жизни, и, во-вторых, современный, полный необычности и откликающийся на быстрые изменения в технике, искусстве и моде. Первый код – массовый, второй – элитарный. Архитектура элитарного кода как искусство рассчитана на малочисленную элиту, адресована счастливому меньшинству, озабоченному выработкой тонких оригинальностей и сохранением искусства в веках» [90, с. 132]. Ч. Дженкс предполагает, что пропасть между элитарным и популярным (массовым) можно преодолеть в том случае, если архитекторы признают ее существование и будут кодировать свои постройки на двух уровнях. По его мнению, подобные архитекторы существуют, «отталкиваясь от вкусов и языков, превалирующих в каком-либо месте и с помощью многих избыточных реплик» [90, с. 133]. Они так обеспечивают архитектуру кодами, что она «может быть понята и принята различными вкусовыми культурами – как простых жителей, так и элиты» [там же].

В воздухе давно витала идея успешного синтеза двух оппозиционных культур, для обозначения которого Е. Ташкова предложила термин «срединная культура», подразумевая под этим культуру, не требующую титанических усилий над решением вопроса «Что он хотел этим сказать?», но и не сводящуюся к «двум притопам, трем прихлопам» [228, с. 153]. Однако это понятие не получило широкого применения, в отличие от термина «миддл-литература», предложенного С. Чуприниным (в статье «Звоном щита»), которым критик обозначил «тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной, литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними» [228, с. 152]. По мнению автора статьи, к этому классу литературы можно отнести как «облегченные варианты» высокой литературы, поскольку их восприятие не требует особых духовных или интеллектуальных усилий, так и некоторые высококачественные формы массовой литературы, которые нацелены не только на развлечение читателя. С. Чупринин выделяет некоторые общие черты литературы миддл-класса: во-первых, «сознательная ориентация на образовательный уровень, интеллектуальные навыки и интересы» офис-интеллигенции (предложенное Г. Юзефович название определенной категории читателей); во-вторых, «для писателей этого типа характерно сведение собственно эстетических функций произведения к задачам прежде всего коммуникативным, когда ценятся не столько философская глубина и многослойность художественных смыслов, сколько собственно сообщение и остроумие, сюжетная и композиционная изобретательность, проявленные автором при передаче этого сообщения»; в-третьих, «в разной степени отрефлектированный отказ от так называемого языка художественной литературы» [228, с. 153].

Развивая основные положения статьи С. Чупринина, Г. Циплаков в «Битве за гору Миддл» уточняет, что «<...> русским миддл-артом следует

называть направление актуального искусства конца XX – начала XXI века, обладающее следующими признаками:

1. Это направление ориентировано на конструктивное и по возможности скорое решение актуальных социальных противоречий сегодняшней России.

2. Положительным героем этого направления является честный интеллектual, уважающий приватность, добродетель и долг. Как правило, мы застаем его в ситуациях добровольного подчинения, служения. Соответственно, отрицательный герой – интеллектual бесчестный, который стремится любой ценой доминировать, манипулировать, зомбировать. Неоромантическое противостояние положительного и отрицательного героев возможно, но не обязательно.

3. Главный конфликт миддл-арта есть борьба цивилизации терпимого и разумного улучшения (Заповедника Грез) и цивилизации нетерпимого и бесчеловечного разрушения (Зоны Облома).

4. Заповедник Грез соответствует трепещущему внутреннему миру героя, Зона Облома – жестокой обезличивающей внешней действительности.

5. Жанровое, стилистическое, концептуальное и любое другое художественное обрамление может быть совершенно свободным» [216, с. 195].

Критик подчеркивает, что миддл-литература – «<...> это тип повествования о новом герое. Он много размышляет, не бедствует сам, но при этом имеет активную и конструктивную позицию по улучшению общественных условий и старается ее утвердить среди равнодушного и пассивного окружения. Он хочет жить хорошо и, что немаловажно, честно. Этим, по большому счету, он интересен и симпатичен» [218, с. 191].

Отправным пунктом русской миддл-литературы Г. Циплаков называет 1999 год, а первой ее ласточкой считает успешный роман В. Пелевина «Generation П». По его мнению, В. Пелевин первым обозначил главную

проблему офис-интеллигенции – «надо снова обрести точку опоры в России» [216, с. 187].

Основной конфликт миддл-литературы, по мнению критика, «заключается в борьбе двух различных картин мира, двух противоположных цивилизаций» [216, с. 190] – созидательного и разрушительного начал, положительной и отрицательной реальности. В этой связи закономерным встает вопрос: нужен ли человек создающий изменчивой преступной реальности? Миддл-арт, вслед за классической мировой литературой, всецело предается извечному вопросу о смысле человеческого бытия, о месте и роли человека в окружающем мире. Миддл-арт наследует классическую литературу не только в этом ключе. Качественная литература, долгое время справедливо занимавшая позицию мейнстрима, будучи единственно возможной художественной литературой, теперь осознанно и добровольно сдала свои позиции, а ее место заняла миддл-литература, стратификационно расположенная между качественной и массовой литературой.

На современном этапе развития литературы в рамках одной национальной культуры вынуждены сосуществовать разные по типу культуры. Больше не работает и старое представление о наличии одной и единственной литературы, как не работает и дихотомическое разделение литературы по одному существенному признаку, поскольку не учитываются ни новые контексты, включающие привычные явления, ни гибридные амбивалентные образования, ни стратегически располагающаяся между качественной и массовой миддл-литература.

В сложившейся ситуации С. Чупринин предлагает вполне целесообразный и обоснованный, на наш взгляд, отказ от архаичной концепции «единого потока», а следовательно, и «единых критериев оценки». Он предлагает ввести понятие мультилитературы, которое позволяло бы «<...> взглянуть на словесность как на сложно структурированный конгломерат не только текстов, но литератур – самых

разных, зачастую конфликтующих между собой, но в равной степени имеющих право на существование <...>. Понятия магистральности и маргинальности утрачивают оценочный смысл, стратификация «по вертикали» сменяется «горизонтальным» соположением разного типа литератур, выбор которых становится личным делом и писателя и читателя» [228, с. 155].

1.2. Ретродетектив в системе современной миддл-литературы

Одним из ведущих направлений в современной литературе является детективный жанр, который активно развивается как в русской, так и мировой литературе. Читательский интерес к детективной литературе поражает своей стабильностью. По данным опроса Института Гэллапа в США в 1986 году 60% мужчин и 64% женщин регулярно читали детективы, а среди имеющих высшее образование любители этого жанра составляли 74% [113, с. 5]. Если провести подобный опрос сейчас в нашей стране, то полученные данные, на наш взгляд, будут отличаться от вышеприведенных только в сторону увеличения. Стремительное развитие компьютерных технологий позволяет читать и слушать книги в любом месте.

Детективный жанр в его классическом понимании зародился в Америке, а его отцом-основателем, первым соединившим в одном произведении все составляющие детективного произведения, признанно считается Э. А. По. В. Руднев выделяет три разновидности классического детектива: английский, американский и французский. Английский детектив, представленный А. К. Дойлом, А. Кристи и др., хронологически был аналитическим. Его особенностью является локальность – действие чаще всего происходит в одном месте. Американский детектив, хронологически следующий за английским, является полной его противоположностью, так как в нем часто меняется пространство, а сыщик расследует преступление не с помощью

дедукции, а используя кулаки и пистолет. По мнению ученого, «жесткий» американский детектив прагматичен, поскольку «истина оказывается синонимом не справедливости, а хитрости, силы и ловкости ума» [188, с. 80]. Во французском детективе ключевой является идеология экзистенциализма – «поиск истины возможен лишь благодаря некоему экзистенциальному выбору, личностно-нравственному перевороту» [там же]. Как правило, сыщик совпадает с жертвой. Он не отличается особыми аналитическими способностями, как герои английского детектива, и не добивается правды и справедливости при помощи кулаков, как герой «жесткого детектива». «Его сила – в его душевной глубине и неординарности, в гибкости, позволяющей ему не только удержаться на поверхности, выжить, но и разгадать загадку, которая кажется мистически непостижимой» [188, с. 80].

А. Адамов в книге «Мой любимый жанр – детектив» отмечает, что «сюжет детективного произведения всегда содержит в себе ответ на три главных, сакральных вопроса: «кто?», «как?» и «почему?» совершил то или иное преступление. Причем ответы на второй и третий вопрос ведут в конце концов к ответу на первый, главный – «кто?»» [2, с. 112]. В соответствии с этим писатель классифицирует детективные произведения. В зависимости от того, какому вопросу, ведущему к разгадке тайны, автор произведения отдает предпочтение, выделяются следующие типы детективных произведений: роман-положение и роман-событие («как?»), психологический социальный роман, роман-исследование («почему?») [там же].

В фокусе нашего внимания находится развитие детективного жанра в России. Появление на русской почве криминального романа на тридцать лет позже зарубежного В. Разин объясняет отменой крепостного права, что привело к резкому увеличению количества преступлений. Открытое судопроизводство, последовавшее за судебной реформой 1866 года, привлекло внимание широкой публики к уголовной тематике. Прижившись на качественно новой почве, русский детектив перенял от своего

прародителя наиболее характерные его черты: «напряженность развития, умение вовремя приоткрыть тайну, заставить читателя внимательно следить за развивающимися событиями» [175, с. 9]. Однако русский детектив не пошел по пути западного, а начал развивать свою собственную линию. Для русской литературы характерна гуманистическая традиция, основной акцент она делает на проблемах становления личности, что и нашло отражение в русском детективе. Писателей этого жанра в большей степени интересовали причины, которые толкают человека на преступление. Процесс описания расследования преступления становится делом второстепенным. Однако согласно законам классического русского детектива, добро всегда должно в финале победить, а зло – понести наказание, поскольку детективное произведение, помимо развлечения читателя, должно выполнять еще и воспитательную функцию.

В. Разин выделяет и другие характерные черты русского национального детектива: причиной большинства преступлений являются сильные чувства и эмоции (роман Н. Крушевана «Дело Артабанова»); российский уголовный роман основывается в большинстве случаев на реальных уголовных делах, что не свойственно западному детективу; своеобразный ретроспективный характер описания преступления – не от его совершения к изобличению преступника, как в западных произведениях, а с указания преступника на первых страницах, а затем скрупулезного анализа мотивов, приведших к совершению преступления (А. Шкляревский «Что побудило к убийству?») [175, с. 5].

Помимо этого, В. Разин предпринимает попытку классифицировать российский детективный роман второй половины XIX века, выделяя разбойничий роман («Повесть о Ваньке Каине» М. Комарова), уголовный роман (Н. Ахшарумов, Ф. Иванов, А. Шкляревский), началом которому послужили судебные очерки (произведения В. Гиляровского, А. Соколовой, П. Степанова, «Острог и жизнь (из записок следователя)» Н. Соколовского),

авантюрный роман («Дочь весталки» Л. Кормчего), военные и шпионские детективы («Шпионы и герои», «В паутине шпионажа» Н. Брешко-Брешковского), а также детективные сериалы («Шерлок Холмс в России» П. Никитина) [175, с. 6].

С одной стороны, русский детектив воплотил в себе наиболее характерные черты западного детектива: напряженность развития, умение вовремя приоткрыть тайну, заставить читателя внимательно следить за развивающимися событиями. Но, с другой стороны, он развивался по новому, качественно отличному от западного пути. Как справедливо полагает В. Разин, русский детектив ориентирован на менталитет русского читателя: в русском детективе центральное место занимает не логика событий, а психологический поединок следователя и преступника, который, как правило, заканчивается победой добра над злом с последующим его наказанием [175, с. 9].

Современный этап развития русского детектива связан с переходом страны на качественно новые пути развития: в 1985 году с приходом к власти М. С. Горбачева Советский Союз начал постепенную трансформацию в Российскую Федерацию, что не могло не отразиться на качестве детективных произведений. Советский детектив и его собрат постсоветский детектив (или триллер) кардинально разнятся. В. Разин вполне обоснованно выделяет основные отличия русского детектива эпохи конца 80 – начала 90-х годов: вторичность постсоветского детектива по отношению к зарубежному детективу, большую открытость отечественных остросюжетных произведений («<...> и грозная ФСБ, и проворовавшиеся менты, и продажные депутаты, и даже сам Президент» [175, с. 107]), появление частного сыщика, изменение облика главного героя, его «демонизация», на что указывают названия серий «Бешеный», «Меченый» и т.д. [175, с. 106–107]).

Исследователь отмечает, что для постсоветского детектива характерно большое количество новых авторов, чему способствовала отмена цензуры, а также небывалое проявление гласности. Писать детективы стали практически все – как сами работники уголовного розыска (Ч. Абдуллаев, А. Безуглов, А. Вайнер, С. Гагарин, Д. Корецкий, Н. Крамной, Н. Леонов, А. Маринина, Ф. Незнанский, Н. Псурцев, А. Ромов, Л. Словин, С. Устинов), так и непосредственные преступники, отбывшие наказание или находящиеся под следствием (Б. Бабкин, Г. Паркин, Л. Овалов) [175, с. 107–108].

В. Разин, автор монографии «В лабиринтах детектива», пытается классифицировать постсоветский детектив, применяя различные составляющие жанра. Беря за основу тип преступления, он выделяет две группы: расследование преступлений против государства (Д. Корецкий, А. Крижановский), расследование преступлений против личности. А если во главу угла поставить образ сыщика, представляется возможным вычленить произведения о частных сыщиках (С. Высоцкий, А. Кузнецов, Ю. Маслов), простых гражданах или журналистах (И. Астахова, И. Булгакова, А. Горохов, Л. Златкин, А. Измайлов, И. Сотников, Е. Суликов, С. Устинов), а также работниках правоохранительных органов (Н. Леонов, Д. Корецкий, А. Кивинов и др.). Можно также взять за основу западную классификацию, позволяющую делить детективную литературу по развитию сюжета, выделяя «круто сваренный детектив» и «стильный детектив» (Б. Акунин), экономический детектив (Ю. Латынина), эротический детектив, экологический детектив, крутой боевик.

С нашей точки зрения, наиболее удачной можно считать классификацию В. Разина, в основе которой лежит сочетание типологических атрибутов. Исследователь выделяет современный детектив, триллер-предупреждение (А. Афанасьев, В. Веденеев, А. Воронин, С. Гагарин, Л. Гурский, А. Крижановский, Ф. Незнанский, Ю. Никитин, Э. Тополь, С. Хелеменщик); исторический детектив (Б. Акунин, В. Лавров, Л. Юзефович); мистико-

фантастический детектив (О. Волкова, В. Головачев, В. Гриньков, Н. Корнилова); политико-международный остросюжетный роман (В. Барковский и А. Измайлов, Л. Волков, Н. Леонов, В. Марфин, Г. Миронов, А. Молчанов, Л. Словин, В. Черняк); женский детектив (И. Булгакова, Н. Васина, А. Данилова, П. Дашкова, Н. Корнилова, А. Малышева, А. Маринина, В. Платова, Т. Полякова, М. Серова, Е. Яковлева); «черный роман» о бывших заключенных или бывших военных, служивших в Афганистане или Чечне (А. Афанасьев, Ф. Бутырский, А. Бушков, Э. Володарский, А. Воронин, А. Горохов, И. Деревянко, В. Доценко, А. Дышев, А. Ильин, А. Константинов, В. Протин, Б. Руденко, В. Силкин, Е. Сухов, Д. Щербаков) [175, с. 111].

Проанализировав развитие русской детективной литературы на рубеже XX – XXI веков, В. Разин пришел к неутешительному выводу, что постсоветская детективистика все же остается вторичной по отношению к западной литературе, «это доппель-литература, полностью следующая всем извивам западного литературного прогресса» [175, с. 173]. Однако вполне обоснованно, на наш взгляд, исследователь отмечает, что подъем русского детектива явно просматривается в подающей надежды остросюжетной исторической литературе [там же].

Таким образом, можно с уверенностью констатировать факт, что детектив плодотворно развивался на русской почве. Переняв опыт западных детективщиков и продолжая лучшие традиции основателей жанра, русский детектив, тем не менее, пошел по своему пути развития. Если первый опыт русских авторов детективов и был подражательным, то в дальнейшем наметился особый вектор развития, приведший детектив к социальному и психологическому роману. Как справедливо отмечают теоретики жанра и авторы детективных произведений, русский детектив качественно отличается от зарубежного. Таким образом, с уверенностью можно сказать, что русский детектив приобрел свое лицо. Как справедливо отмечает В. Разин,

остросюжетная историческая литература проявила себя знаковой в становлении собственнорусского детектива. Принципиальные отличия русского детектива от зарубежного прослеживаются нами на примере романа «Коронация», что позволяет говорить о самобытности творчества не только Б. Акунина, но и русского ретродетектива в целом. С целью выявления типологических различий русского и зарубежного ретродетектива обратимся к его истокам и рассмотрим его основные черты.

Основателем ретродетектива признанно считается Р. ван Гулик – голландский востоковед, дипломат, музыкант и писатель, который был одним из самых эрудированных синологов XX в., знатоком необычных и малоизвестных аспектов китайской культуры («Сексуальная жизнь древнего Китая», «Гиббон в Китае: Эссе на темы китайских преданий о животных»). В 1934 году он защитил в Утрехте докторскую диссертацию, посвященную лошадиному божеству Хаягрива (Hayagriva, the Mantrayanic Aspect of Horse-Cult in China and Japan, with the Introduction on Horse-Cult in India and Tibet). Свою литературную деятельность Р. ван Гулик начал в Японии, где находился на дипломатической службе. Сначала это были вольные переводы с китайского различных интересных судебных дел XVIII века, которые, однако, не вызвали широкого интереса у читателей. Всемирную известность писателю принесли произведения о китайском судье Ди, которого автор переносит из эпохи империи Тан (618–907) в эпоху Минь (1368–1644), умело синтезируя собственную манеру изложения с элементами средневекового китайского детектива.

Западное литературоведение, которое давно и плодотворно изучает жанр детектива, выделяет исторические детективы в особую группу, названную «historical mystery». Однако на сегодняшний день нет специальных работ, посвященных данной жанровой разновидности. Как справедливо отмечают в монографии «Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе» В. Л. Черная и И. В. Черный, «фрагментарные упоминания о

ретродетективе находим в трудах Р. Винкса, Г. Брауна, Л. Панека. Особенно следует выделить коллективную монографию американских исследователей «Детектив как историк: история и искусство в исторической детективной литературе», которая состоит из 25 очерков, посвященных творчеству современных англоязычных писателей, работающих в жанре ретродетектива [219, с. 5]. Теоретические же аспекты изучения ретродетектива остаются вне поля зрения литературоведов, поскольку и коллективная монография, и рецензии на произведения ставят перед собой цель дать характеристику романам, не затрагивая типологические черты ретродетектива как такового.

В работе В. Л. Черной и И. В. Черного «практически впервые систематизирован и осмыслен опыт, наработанный отечественным и зарубежным литературоведением по проблеме жанровой природы ретродетектива» [219, с. 7]. В подразделе 1.1. «Теоретические аспекты и проблемы изучения исторического детектива» авторы пытаются выявить основные типологические черты ретродетектива и классифицировать подходы к его определению.

Так, анализируя работу Р. Винкса «The Historian as Detective: Essays on Evidence» («Историк как детектив: очерки очевидцев», 1968), авторы монографии приходят к выводу, что «с определенной мерой условности его подход можно обозначить как фактографический» [219, с. 12], поскольку, с точки зрения американского исследователя, труд историка родственен труду детектива – оба вынуждены собирать, интерпретировать и объяснять свои находки схожими методами.

Американский ученый Л. Панек в монографии «An Introduction to the Detective Story» («Введение в детективный роман», 1987) выделяет исторический детектив как особую разновидность жанра, называя его «anachronism» (анахронизм), В. Л. Черная и И. В. Черный считают такой подход эскапическим.

Исследование творчества канадской романистки М. Этвуд, утверждающей, что историческая беллетристика показывает человеческую натуру, наделенную страстями, которые руководят, обременяют, объединяют и разделяют человечество (это «гордость, зависть, алчность, похоть, лень, жадность и злоба» [241, с. 1516]), позволяет ученым этот ориентированный на утверждение вечных ценностей подход обозначить как вневременной [219, с. 14].

Интересным представляется сопоставление харьковскими литературоведами взглядов на детектив Р. Винкса, Р. Брауна и Л. Крейсера, что дает возможность определить новые подходы к изучению данного жанра.

В центре внимания В. Л. Черной и И. В. Черного – точка зрения Р. Винкса на исторический детектив как одну из коммерчески наиболее успешных разновидностей популярной литературы в США и Великобритании [219, с. 15]. Издержка такой литературы – существование «халтурщиков», не заботящихся о достоверности приводимых исторических фактов, допускающих хронологические ошибки. Коммерческая привлекательность, требующая прежде всего соблюдения внешней атрибутики и позволяющая нивелировать присущую жанру художественность, дает основание харьковским исследователям определить такой подход как декоративный.

Выделение ими популяризаторского подхода связано с наблюдениями Р. Брауна и Л. Крейсера над различиями между историческим романом и историческим детективом. По их мнению, «<...> если исторический роман делает всех нас как минимум историками-любителями, то исторический детектив, роясь в грязном белье прошлого, делает некоторых читателей более-менее опытными в отрасли криминалистики. Такая детективная литература очаровывает и становится достойной помощью как для профессиональных историков, так и для простых любителей истории» [242, с. 5]. Авторы монографии «Древний Египет в современном англо-

американском ретродетективе» обоснованно, убедительно называют такой подход популяризаторским [219, с. 16].

Вывод исследователей о том, что «<...> историческая детективная литература регистрирует действия людей прошлого, описывает их влияние, как плохое, так и хорошее, на их будущее и наше настоящее» [242, с. 2], дал им основание выделить моралистический подход.

Более того, В. Л. Черная и И. В. Черный предприняли попытку обозначить типологические черты жанра ретродетектива. Так, в частности, они выделяют следующие, сближающие его с классическим детективом: наличие определенной загадки; присутствие сыщика; повествование не может вестись от имени преступника, который не может быть главным героем [219, с. 20]. В своей работе мы учитываем данные, полученные харьковскими исследователями, и берем за основу именно это определение.

Ретродетектив унаследовал многое и от исторического романа. Критики творчества В. Скотта, основателя жанра исторического романа, выделяют наиболее характерные его черты. В частности, Н. Я. Дьяконова отмечает достоверность исторических фактов; «раскрытие человеческой сущности в многообразии ее временной и национальной обусловленности; <...> воссоздание характера и внешности народа в целом» [97, с. 81]. Б. Г. Реизов указывает на то, что писатель впервые в европейской литературе вывел на сцену народ, представил в своих произведениях подробное изображение характеров эпохи. Кроме того, В. Скотт расширил границы романа, вмещая в одно повествование жизнь целой страны, изображая на фоне общественных катастроф жизнь простого человека. Автор умело соединил историческую правду с художественным вымыслом, показывая, что «<...> страсти и ощущения во все эпохи одинаковы по сути, хотя и различны по форме» [180, с. 25]. Именно эти черты исторического романа и характерны, по мнению В. Л. Черной и И. В. Черного, для современных ретродетективов, которые

«<...> в большей мере являются историческими, чем детективными романами» [219, с. 22].

Монография В. Л. Черной и И. В. Черного «Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе» освещает произведения на египетскую тему. Однако западный ретродетектив представлен не только романами, место действия которых происходит на берегах древнего Нила, но также являет собой широкий спектр романов, охватывающих пространство Рима и Греции, Англии и ее колоний, Соединенных Штатов Америки. Время действия этих произведений не относится только к древности. Так, в сборнике «The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction» («Детектив как историк: история и искусство в исторической детективной литературе», 2003) произведения рассматриваются в хронологическом порядке: «сначала рассмотрены детективы, которые обращаются к седой древности, потом – написанные на материале средневековой истории, дальше – Возрождения, Нового времени и вплоть до викторианской эпохи» [219, с. 14].

Вместе с тем следует особо отметить, что произведения о древнем Египте и Риме, древней, средневековой и викторианской Англии создаются в основном профессиональными историками, специалистами по античной и средневековой истории, например, Эллис Питтерс – псевдоним Эдит Перджтер (автор не только исторической беллетристики, но и работ по истории).

Западный ретродетектив локально и темпорально охватывает значительное пространство: территория – Европа и африканские страны, время действия – наша эра и дохристианская эпоха. В этом отношении русский ретродетектив значительно от него отличается, поскольку, за редким исключением, пространственно-временная локализация его сводится в основном к Российской империи. Русские ретродетективщики предпочитают освещать исторические события России, ограниченные временными рамками

существования империи. Иная направленность русских исторических детективов указывает на особый вектор развития русского ретродетектива.

Для русского и украинского литературоведения характерна иная, отличная от западной, направленность изучения детективных произведений, обозначенных западными исследователями как «historical mystery». Русские и украинские литературоведы исторические произведения с детективной основой типологически разделяют на два вида – исторические детективы и ретродетективы. При этом наблюдается расхождение во взглядах на типологические черты исторического детектива и ретродетектива. Так, М. А. Черняк разделяет исторический роман и ретродетектив согласно критерию социальной принадлежности, при этом усматриваются негативные коннотации в отношении последнего. В рамках ретродетектива она выделяет произведения В. Суворова («Ледокол»), А. Бушкова («Россия, которой не было»), А. Разумовского («Ночной император»), Д. Балашова («Государи московские», «Воля и власть», «Господин Великий Новгород»), С. Валянского и Д. Калюжного («Другая история Руси»), А. Кудри («Правитель Аляски»), Е. Иванова («Божией милостью Мы, Николай Второй...»), Е. Сухова («Жестокая любовь государя») По ее мнению, историческая беллетристика, как ретродетективы, так и исторические романы, зависима от политических настроений в обществе. Поэтому серия «Белый детектив», посвященная белоэмигрантскому движению, монархическая фольк-хистори – серия «Романовы. Династия в романах» и другие привлекают читателя, которому интересна история, построенная на сплетнях и анекдотах. Читатель, принадлежащий к иной социальной группе, выбирает историческую беллетристику Э. Радзинского, Л. Юзефовича, Л. Тредьяковой, С. Карпушинского, Е. Басмановой, Е. Хорватовой, К. Врублевской [225, с. 21]. К этой группе исследовательница относит и романы Б. Акунина. Характерной чертой большинства этих произведений, по ее мнению, является то, что они ограничены временными

рамками первой половины XIX – началом XX века (до I Мировой войны). Авторы заведомо уходят от описания событий советской эпохи. Они представляют собственное видение хода истории, в чем с ними волен или не волен соглашаться читатель.

Д. Володихин предлагает собственную градацию исторических произведений. Он отмечает, что в современной литературе исторические произведения развиваются в нескольких направлениях. Исследователь выделяет три основных: высокую (академическую) историю, популярную (беллетризированную) историю и фольк-хистори. При этом он отмечает, что «<...> для того чтобы воспринимать исторические факты и процессы во всей их сложности, всегда требовались хорошее образование и хорошие умственные способности. Но помимо высокой истории для интеллектуалов из века в век существовала ее сестричка, субретка рядом с трагической героиней» [64]. Жаждающих любителей насладиться кипением придворных страстей, рыцарскими походами, битвами патриотизма и всевозможными тайнами завлекает популярная, беллетризированная история. И нет в ней еще ничего плохого: популярная история несет просветительскую функцию.

Если «история-первая — игра ума и наука для королей», то «история-вторая — учеба и забава для любителей». Но существует история-третья, играющая роль куртизанки, «игрушка для толпы, чтиво охлоса». Условно ее можно назвать фольк-хистори» [там же].

По мнению Д. Володихина, академическая история – предмет изучения историков. Современное же литературоведение акцентирует внимание на исторической беллетристике и «фольк-хистори» – явлениях, похожих по своей природе, но полярных по качеству произведений. К представителям первого направления В. Разин [175] относит авторов исторических произведений, построенных на основе исторических документов. Основной чертой этого направления является историческая достоверность. Авторы же второго направления аттестованы В. Мясниковым как «коммерческие

историки» [147], основывающие свои романы на исторических домыслах и недоказанных фактах. Оба направления имеют общие корни, но совершенно разные векторы развития.

Одной из основных причин появления на постсоветской литературной арене фолк-хистори В. Мясников считает утрату миллионами людей моральной опоры после распада Советского Союза. Читательский спрос на эти произведения критик обуславливает следующим образом: с одной стороны, «<...> желание убедиться в величии собственного прошлого, с другой, наоборот, уничижение, которое паче всякой гордости» [147]. Коммерческая история ориентирована на массового читателя, и стремится скорее его развлекать, чем поучать. Основой масскульта является сенсационность, что не всегда сопряжено с исторической достоверностью. Автор такого произведения стремится шокировать читателя, поскольку «<...> фолк-хистори обращается не к уму, а к эмоциям читателя» [там же]. В погоне за сенсацией писатели создают свою альтернативную историю, трактуя события по-своему. Таким образом, получается, что один и тот же исторический факт в разных произведениях освещен по-разному, а иногда и вовсе противоречиво. А причина в том, что в погоне за коммерческим успехом авторы ставят на поток создание произведений, выпуская несколько романов в год. Им не досуг или просто нет времени сидеть в архивах и сверять данные с историческими документами. Однако у читателя от этой яркой палитры противоречивых фактов рябит в глазах, он не знает, чему верить, поэтому и отказывается от подобной литературы, предпочитая документалистику.

Фолк-хистори (также фолк-хистори, фолк-история, псевдоистория, параистория, анти-история, поп-история, история для народа, масс-история, самодеятельная история) — многогранное явление, представленное авантурным, салонным, житийно-монархическим и патриотическим романами. По мнению В. Мясникова, бульварный авантурный роман и

ретродетектив – это пограничные поджанры по отношению к фольк-хистори. Фольк-хистори отличается от исторической беллетристики тем, что претендует на статус науки. Однако основная ее черта – преднамеренное искажение фактов, игра с событиями, цифрами и датами [147]. Как отмечает писатель А. Исаев, «фольк-хистори пытается объяснить исторические события с точки зрения бытовой логики» [29], она пытается переработать и в занимательной форме подать массовому читателю исторические факты, что и обеспечивает кассовый успех.

Однако наблюдается некоторое разногласие литературоведов в отнесении того или иного писателя к авторам исторических произведений или «коммерческим историкам». Так, М. А. Черняк к первым относит Л. Юзефовича, Э. Радзинского и Б. Акунина. А В. Мясников аттестует Э. Радзинского как самого популярного автора отечественной салонной фольк-хистори, потребитель которой «жаждет <...> сплетни» [147]. По его мнению, произведения Л. Юзефовича – это ретродетективы. В то же время в суждении критика отмечается некоторое противоречие: «Леонид Юзефович не просто профессиональный писатель, но еще и учитель истории. Он мастерски воссоздает атмосферу эпохи со всеми ее мельчайшими деталями и характерами современников. Его ретродетективы могут считаться историческими романами в самом лучшем и традиционном смысле» [там же]. Исследователь сводит воедино два разновекторных, если следовать теории русских литературоведов, жанра – исторический роман и ретродетектив. По мнению русских и украинских литературоведов, эти произведения качественно отличаются друг от друга, преследуют совершенно разные цели и реализуют совершенно разные задачи.

С точки зрения критиков, ретродетектив является одним из направлений фольк-хистори – альтернативной истории, искажающей реальные исторические события. Следовательно, целесообразно ли смешивать два полярных понятия – ретродетектив и исторический роман? И если

целесообразно, то ретродетектив выходит за рамки фольк-истории, поскольку тяготеет скорее к историческому роману, что ярко представлено на примере произведений Л. Юзефовича и Б. Акунина. На наш взгляд, представляется возможным рассматривать ретродетектив как своеобразное пограничное явление между масс-историей и собственно историей. А если пойти еще дальше и принять за основу концепцию западных литературоведов, то возможно поставить знак равенства между историческим детективом и ретродетективом, сделав эти два понятия синонимичными. Именно это и предпринял в своей работе «В лабиринтах детектива (Очерки истории советской и российской детективной литературы XX века)» В. Разин [175].

Как справедливо отмечает автор очерков, в России исторический детектив, или ретродетектив, также успешно развивается. Наличие большого количества произведений дало основание В. Разину предложить удачную, на наш взгляд, классификацию исторического детектива, связанную с периодами развития страны. Он выделил четыре группы произведений. Первая представлена повестями и романами, которые повествуют о дореволюционной истории России. Во вторую группу входят романтико-революционные произведения, посвященные революции и гражданской войне. В третьей группе собраны произведения о развитии страны до начала Великой Отечественной войны. И, наконец, четвертая группа представляет произведения о войне [175, с. 69].

В. Разин отмечает, что очень немногие авторы проявили интерес к истории дореволюционной России, исследуя ее темные пятна. В качестве примера он называет повесть «Шлиссельбургская Нелепа» Г. Голубева, «Архив сыскной полиции» Э. Хруцкого, «Триумф для Венеры» («Ситуация на Балканах»), «Знак семи звезд», «Князь ветра» Л. Юзефовича, «Гений сыска – граф Соколов» В. Лаврова, «Без единого выстрела» А. Горбовского и Ю. Семенова, «Негромкий выстрел» и «Вместе с Россией» Е. Иванова,

«Черный замок Ольшанский» В. Короткевича, «Визит к Минотавру» братьев Вайнеров, новеллы Ю. Кларова.

Для большинства указанных произведений характерна историческая достоверность. Однако исторически Соколов, герой произведений В. Лаврова, был «второстепенный агентик. Автором же <...> возведен до уровня величайшего мастера» [175, с. 70]). Не все писатели «досконально знают все детали и тонкости того, над чем они трудятся» [там же]. Хотя есть и серьезные работы, авторы которых потратили годы на скрупулезное изучение архивных материалов. Тем не менее многие «темные» исторические факты так и остались без литературного воплощения. «Очень много еще не написано, а то, что написано – сделано не так» [175, с. 71], – к такому выводу приходит В. Разин.

Романтико-революционные произведения, посвященные революции и гражданской войне, представлены достаточно широко – от многопланового романа до коротенького рассказа. Этой ветви историко-приключенческой литературы отдали дань В. Ян, М. Зуев-Ордынцев, А. Толстой, Н. Тихонов, В. Каверин, В. Катаев, М. Шагинян, С. Колбасьев, С. Мстиславский. Как отмечает В. Разин, среди большого количества созданных на этом поприще произведений действительно качественными были только немногие, что объясняется несколькими причинами. Прежде всего, в Советском Союзе был огромный идеологический заказ на освещение чекизма, а во время хрущевской оттепели открылся широкий доступ к архивам. Более того, в 60-70 годы еще живы были очевидцы описываемых событий [там же].

Среди произведений на историко-революционную тематику нельзя не выделить повесть Г. Шилина «Камо», повесть И. Клычакова «Клуб червонных валетов», романы Л. Никулина «Мертвая зыбь» и В. Ардаматского «Возмездие», повесть-воспоминание Л. Васильева «Испанская хроника Григория Грандэ», дилогию И. Болгарина и Г. Северского «Адъютант его превосходительства» и «Седьмой круг ада»,

повесть А. Королева «Страж западни», цикл повестей Ю. Авдеенко, повести Ф. Шамагонова, роман В. Дудко «Тревожное лето», роман Г. Свиридова «Дерзкий рейд», роман А. Марченко «Третьего не дано».

В качестве эталона В. Разин выделяет исторические детективы Ю. Семенова – «<...> писатель поставил перед собой задачу большой художественной сложности: исследовать личность <...> человека» [175, с. 72]. В его произведениях «суть исторических событий и головоломных операций разведывательных и контрразведывательных служб излагается с безукоризненной точностью и безупречной достоверностью деталей» [175, с. 73].

На наш взгляд, необходимо акцентировать внимание на произведениях, в которых освещались действия реальных чекистов, массово репрессировавших советских граждан. Об этом – повести В. Зарубина «Щепка» и А. Тарасова-Родионова «Шоколад», роман-хроника А. Гилязова и А. Литвина «Другого пути нет», роман З. Фагнудинова «Сквозь страх».

О подвигах работников советской милиции в советское время писали меньше, чем о работе чекистов. Объясняется этот факт засекреченностью материалов о работе органов госбезопасности. Когда же стали доступными архивные материалы, стали появляться произведения, которые могли объективно изображать исторические события. Характерной чертой советского романа о работниках милиции является его документальная основа, что не всегда идет на пользу произведению, поскольку из-за чрезмерной приверженности документу автор не всегда может раскрыться как художник слова. Например, в повести «Сокровища республики» (В. Куценко и Г. Новиков) и трилогии «Черный треугольник» («Розыск», «В полосе отчуждения», «Станция назначения – Харьков») Ю. Кларова описываются одни и те же события, однако строгие рамки архивного документа не позволяют авторам повести тщательно и детально выписать образы героев, показать их характеры и внутренние противоречия. В

результате повесть «Сокровища республики» так и осталась в строго каноничных рамках документа. Поэтому от этого произведения кардинально отличается трилогия «Черный треугольник», в которой Ю. Кларов не столь скрупулезен в детальном описании эпохи. Художественный вымысел помог ему создать широкое эпическое полотно, которое стало интересным художественным произведением.

Стоит отметить также интересные книги о работе доблестной советской милиции: «Повесть об уголовном розыске» А. Нагорного и Г. Рябова, повесть Ю. Файбышенко «Розовый куст», повести «Жестокость» и «Испытательный срок» П. Нилина, «Трактир на Пятницкой» Н. Леонова, «Пять экспонатов из музея уголовного розыска» Ю. Кларова, повесть «Мне больно, и я люблю» В. Романова [175, с. 74].

Особой популярностью у авторов ретродетективов пользуется тема Великой Отечественной войны. Прозу о войне В. Разин разделил на две группы: произведения о работе советских разведчиков в тылу врага и книги о провале вражеских агентов и связанного с этим уголовного подполья – в советском. В связи с этим необходимо отметить следующие произведения: повесть С. Гагарина «Три лица Януса», повести Р. Самбука «Мост» и «Фальшивый талисман», роман В. Михайловского «Тени королевской впадины», «Десятый круг ада» Ю. Виноградова, роман Е. Чебакина «Гарем Ефрейтора», тетралогия Э. Хруцкого «Четвертый эшелон» [175, с. 75].

Подводя итоги исследованию русско-советско-российского детектива, В. Разин приходит к логическим и обоснованным, на наш взгляд, выводам: развитие советского детектива было обусловлено особенностями советской эпохи: партийным руководством, наличием двух цензур – общей и ведомственной, которые не допускали никакого негатива в отношении правоохранительных органов. В этой связи все герои советского детектива – сыщики и следователи были «ярко выраженными положительными героями, а преступники в большинстве своем – слегка заблудшими овцами, которые

при соответствующем внушении вновь прибьются к стаду» [175, с. 185]. Кроме того, более 70 лет советский детектив развивался в отрыве от всей иностранной литературы, которая в советском обществе издавалась весьма дозированно. А стремление в постсоветское время догнать западную литературу привело к появлению на постсоветском пространстве «доппель-литературы», качественно отличающейся от иностранных аналогов. Более того, в связи с отменой цензуры и отсутствием какого-либо контролирующего органа в литературу хлынул большой поток произведений авторов, которые своим приоритетом сделали не качество, а количество издаваемых романов, что привело к полной замене детектива триллером-боевиком.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Литературоведы и критики долгое время отказывали детективу в праве на существование, называя его второсортной литературой, создаваемой на потребу «мелких клерков». Однако детектив доказал не только свое право на существование, но и показал, что в его рамках можно создавать произведения, пользующиеся постоянным интересом читателя как массового, так и элитарного.

Миддл-литература, занявшая позицию мейнстрима в современном литературном процессе, стала своеобразным альянсом высокого и низкого, элитарного и массового, тем самым обеспечивая своего читателя достаточно качественной литературой, одним из распространенных жанров которой является детектив. На современном этапе развития авторы произведений о расследовании преступлений доказали, что детектив может быть не только развлекательной литературой, но и «служить интересам» среднего класса, стратификационно занимая позицию между элитарной и массовой литературой.

Одним из направлений развития современного детектива стал ретродетектив, или исторический детектив, в оценке которого русские и украинские критики неоднозначны, в отличие от западных литературоведов, объединяющих оба явления под одним названием «historical mystery» (исторический детектив). Тем не менее, русский ретродетектив активно представлен произведениями Б. Акунина, Е. Басмановой, А. Бушкова, В. Вербиной, К. Врублевской, И. Глебовой, В. Данилина, С. Карпушинского, В. Лаврова, И. Мельниковой, Э. Радзинского, А. и О. Ракитиных, Л. Тредьяковой, А. Чижа, Е. Хорватовой, Э. Хруцкого, Л. Юзефовича и других авторов, что позволяет говорить об активной разработке писателями темы исторического прошлого. В отличие от традиционного детектива, ретродетектив предполагает диалог культур,

поскольку при создании исторических детективов задействуются как исторические хроники, так и литературные произведения, что наглядно представлено в произведениях Б. Акунина.

Исторический детектив, или ретродетектив, успешно и плодотворно развивается в России. Он качественно отличается от западного, основанного на древних исторических событиях, что представлено китайскими, египетскими и римскими циклами произведений Р. Мэддокса, Л. Дэвис, П. Тремейна, Э. Питтерс, П. Доуэрти, С. Грегори, К. Робб. Русский ретродетектив выбрал свой, собственно русский вектор развития, поскольку, в отличие от западного ретродетектива, представленного широким спектром разноплановых и разновременных произведений, русский ретродетектив локален – он ориентируется на освещение исторических событий Российской империи. История государства Российского, его темные, малоизученные и малоосвещенные события, всегда представлявшие интерес для широкого круга читателей, стали основой исторических произведений детективного характера. Более того, Древняя Русь, как и Средние века, вплоть до эпохи Петра Великого, остаются в тени.

На современном этапе остается актуальным вопрос об изучении этого явления, поскольку исследований, посвященных как западному, так и русскому ретродетективу, сравнительно немного. Отдельные статьи и рецензии не дают полного представления о жанре ретродетектива.

Из-за отсутствия однозначного и четкого определения ретродетектива достаточно сложно судить о принадлежности к нему. Однако основные типологические черты, представленные в работах западных исследователей, позволяют с уверенностью отнести литературный проект «Приключения Эраста Фандорина» к ретродетективу.

ГЛАВА 2

ТВОРЧЕСТВО БОРИСА АКУНИНА И РОМАН «КОРОНАЦИЯ» В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ

Литература рубежа XX – XXI веков представляет собой сложное и противоречивое явление, отобразившее все общественные процессы, не всегда благоприятно сказывавшиеся на качестве произведений искусства. Вторая половина прошлого века прошла под знаком оппозиции элитарной и массовой литературы. Однако параллельно масскульту развивается постмодернизм, призывающий к сближению полярных культур. Элитарная литература слишком далеко ушла от читателя, что привело к постепенному вытеснению ее массовой литературой. Попытка развернуть литературу лицом к читателю предпринимается постмодернистами, которые стремятся удовлетворить запросы как элитарного, так и массового «потребителя». С этой целью ими осуществляется двойное «кодирование» произведений искусства, удовлетворяющее интерес разных слоев общества.

Среди ключевых авторов современной литературы заметно выделяется Б. Акунин, который в своих произведениях «соединил несоединимое»: с одной стороны, он создал качественный детектив, соответствующий всем требованиям жанра, с другой стороны, ему удалось на детективной основе возвести здание полноценного произведения в лучших традициях классической литературы.

На фоне слияния разновекторных культур стало возможным говорить о новом литературном явлении – миддл-литературе, ставшей мейнстримом в современном литературном процессе, в котором заметно выделяется детективное творчество Г. Чхартишвили, более известного широкой читающей публике под псевдонимом Борис Акунин. Более чем за десять лет работы в детективном жанре им создано немало. Из-под пера Б. Акунина уже вышли три цикла: «Новый детективъ» – «Приключения Эраста Фандорина»

(11 романов, 2 повести, пьеса и сборник рассказов); «Приключения магистра» (4 романа); «Провинциальный детектив» – «Приключения сестры Пелагии» (3 романа); серия «Жанры», состоящая из «Детской книги», «Шпионского романа», «Фантастики» и «Романа-компьютерной игры»; роман-кино «Смерть на брудершафт» из 6-ти фильм, сборники «Кладбищенские истории» и «Сказки для идиотов», а также пьесы «Чайка», «Гамлет» и «Зеркало Сен-Жермена». Детективное творчество автора насчитывает 22 романа, 32 повести и рассказа, а также 4 пьесы. Ежегодно автор продолжает радовать читателя своими новыми произведениями.

Первые отзывы на вышедшие в свет 1 апреля 1998 года детективные романы с непривычными названиями «Азazelь» и «Турецкий гамбит» были в основном восторженными. Критики приветствовали нового автора, стремительно ворвавшегося в мир популярного детектива. Достаточно обратить внимание на оформление первых романов литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина», где в качестве «стоппера» или своеобразной зацепки внимания [218, с. 187] выступают высказывания СМИ по поводу романов. Приведем некоторые из них: «Такие разные романы, но ото всех вкусно пахнет Великой русской литературой. Все развиваются динамично, по лучшим западным стандартам. Все на одном высшем уровне владения материалом, как историческим так и литературным» («Независимая газета») [3, с. 2]; «Единственный детектив, сочетающий остроумную парадоксальность сюжета с блестящей стилизаторской манерой» («Известия») [там же]. Именно эти «дифирамбы» первыми попадают на глаза потенциальному читателю, впервые взявшему в руки роман Б. Акунина. В период засилья низкопробной детективной литературы, лавиной обрушившейся на читателя во время духовного кризиса конца 80 – начала 90-х годов, детективные романы, созданные профессиональным литературоведом на качественно новом уровне, должны были показаться читателю своеобразным оазисом.

В первые несколько лет после выхода романов серии «Приключения Эраста Фандорина» актуальными направлениями в изучении литературного творчества Б. Акунина были следующие: творчество Б. Акунина в контексте литературы постмодернизма; стилизация или имитация как средство создания исторических произведений; взаимосвязь массового и элитарного в детективном творчестве Б. Акунина; проблема исторической достоверности в романах автора; влияние произведений Б. Акунина на читателей; интертекстуальные связи прозы и драматургии Б. Акунина с классическими произведениями русской и мировой литературы; рецепция классической детективной литературы в литературных проектах Б. Акунина.

Мнение критиков о детективном творчестве Г. Чхартишвили достаточно неоднозначно, а иногда и полярно. Так, спорным вопросом в оценке романов автора выступает историческая достоверность. А. Вербиева считает, что произведения Б. Акунина написаны «на одном, высшем уровне владения материалом, как историческим, так и литературным» [57], в то время как Т. Ульянова и Р. Арбитман обвиняют автора в искажении исторических событий. В статье «Бумажный оплот пряничной державы» Р. Арбитман отмечает, что радость критиков по поводу появления на литературном горизонте нового детективщика-литературоведа была невероятной: «Усмотрев в авторе живое воплощение своих профессиональных чаяний, рецензенты осыпали черный лаковый котелок псевдонима розовыми гирляндами восторгов» [20, с. 217]. Однако автор статьи не разделяет подобных восторженных отзывов, поскольку, с его точки зрения, «<...> по ходу чтения романов отчетливо кристаллизуется внешне логичная, но на деле абсолютно фантастическая картина российской действительности последней четверти XIX века, откуда благоразумно изъяты едва ли не все «внутренние турки» – карьеристы и казнокрады, обскуранты и держиморды, чиновные тупицы и политические бездари – словом, все те, кто своими действиями

либо бездействием привел реальную (не пряничную!) страну сначала к 1905-му, а позднее и к 1917 году» [20, с. 219].

В подобном ключе характеризует детективное творчество Б. Акунина и Г. Ульянова в статье «Пародия на правду: как обфандоривают историю России». Она отмечает, что «литературный проект» Б. Акунина не оправдал ожидания читателя, который поверил, «что дождался наконец-то отечественного Умберто Эко или Борхеса». По ее мнению, автор не просто втягивает читателя в литературную игру, «он пародирует литературу XIX века». Более того, Б. Акунин вольно обращается с событиями русской истории, позволяя себе «кроить» ее по собственной воле, вписывая туда новые страницы. С точки зрения Г. Ульяновой, Российская империя развивалась в рамках правового пространства, в ней «не было того бандитского хаоса, о котором пишет Б. Акунин, в существовании которого он хочет убедить своего читателя». Наконец, автор статьи приходит к выводу, что детективщик «просто «модернизировал» историю XIX века, «приблизив» ее к нашим дням» [206, с. 8].

Полностью опровергать подобную точку зрения нельзя. Исторические факты – константа, которая уже не поддается каким-либо видоизменениям. Изменить историческое прошлое нельзя, но его можно по-разному интерпретировать, делать свои выводы из уроков прошлого. Автор литературного проекта не вносит каких-либо изменений в постоянную величину. Общий исторический фон изложен им максимально точно. Б. Акунин понимает историческое прошлое по-своему, и в этом его нельзя упрекать. Он – литератор, а не историк. За любым создателем литературного произведения остается свобода собственного видения мира. Это его собственное восприятие действительности. Можно с такой же легкостью обвинять в исторической недостоверности создателя «Чапаева и Пустоты» В. Пелевина. С другой стороны, основная задача Б. Акунина – заинтересовать читателя, пробудить его от умственной спячки. Читатель

должен найти несоответствия между реальными фактами и их интерпретацией, за литературными масками нужно различать исторические лица. Поэтому можно сказать, что с поставленной задачей автор справился, поскольку его взыскательный читатель уже научился распознавать авторские замыслы достаточно быстро.

Сам же Б. Акунин в интервью Е. Ямпольской комментирует свои «познания в области истории», указывая, что «<...> они достаточно поверхностны». «Хотя по образованию, – отмечает писатель, – я именно историк-востоковед. Но я не пишу исторические романы. Я пишу исторические детективы. Между этими жанрами большая разница. Я историк в той же степени, что и Александр Дюма. Если у меня действуют реальные исторические лица, я обычно несколько меняю их имена, чтобы было ясно, что это уже мои собственные персонажи» [239], «<...> мои детективы не столько исторические, сколько литературные. То есть главный фон составляют не реальные события, имевшие место в России, а события из классических книг того времени» [17].

Еще одним важным направлением в изучении творчества Б. Акунина долгое время оставалось рассмотрение его произведений в контексте постмодернизма. В современном литературоведении идут дискуссии о причинах возникновения постмодернизма, его основных признаках и характерных чертах. Остро стоит вопрос о признании или непризнании постмодернизма как такового, о том, являются ли цитатность, интертекстуальность, ироничность его признаками. Однако если взять за основу постмодернистскую теорию Л. Фидлера, изложенную в статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы», то произведения Б. Акунина можно рассматривать как постмодернистские.

С точки зрения постмодернистской теории, Б. Акунин иронически переосмысливает известные классические произведения, пародийно их изменяя. По этому же пути идет и В. Сорокин. Однако они существенно

различаются в своем стремлении переосмыслить достижения классической литературы. И на это отличие акцентирует внимание М. Новиков, отмечая, что у прозаика-концептуалиста – «обличительное и ядовитое пародирование книги», а у Б. Акунина – мягко-ироничное, хотя, как замечает критик, «что глумливей – вопрос» [157, с. 13]. Вследствие отсутствия обличений, которые не «взрываются жестокостями», его пародия более популярна среди широкой массы читателей.

Как феномен массовой литературы эпохи постмодернизма рассматривает творчество Б. Акунина и Н. Потанина [168]. Она подчеркивает, что сам автор детективных романов поставил перед собой цель создать «литературный проект», который не является ничем иным, как простой беллетристикой. И он ни на шаг не отклоняется от намеченного пути. Б. Акунин виртуозно владеет «технологией», поскольку корни «литературного проекта» находятся в голове. А основной материал для рассудочного конструирования – литературная классика, корни которой – в сердце у читателя. Иными словами, две половинки целого нашли друг друга, идеально друг друга дополнив. Задача литературоведа – объективно оценить творчество писателя, определив его место в современном литературном процессе.

В одном из интервью Б. Акунин впервые обнародовал свое авторское «кредо»: «Я одним из первых в этой стране попытался соединить два жанра – высокий и низкий. У нас всегда отсутствовало промежуточное звено – развлекательное чтение для взыскательного читателя. Так было и в прошлые, и в советские времена, за редчайшим исключением, вроде Алданова, а между тем это род литературы, который необходим любому человеку. Даже если он жить не может без Хайдеггера, все равно ему надо дать отдых мозгам. В книжках, которые я сочиняю, нет ничего сложного. Там есть исторические и литературные игры, но вникать в них совершенно необязательно, потому что, я надеюсь, сюжета достаточно и самого по себе. Мой читатель – это человек,

который может получить удовольствие не только от сюжета, но и от стиля» [171, с. 94–95].

Но не все критики положительно отзываються о постмодернистском творчестве Б. Акунина. Так, М. Липовецкий считает, что проект Б. Акунина явно постмодернистский по своей природе, поскольку внешними приметами постмодернистского письма – вроде цитатности, монтажа с различных дискурсов, расширения категории текстуальности, разного рода трансгрессиями – сегодня не пользуется только ленивый [123, с. 202]. Позволим себе не согласиться с явно субъективным взглядом М. Липовецкого на детективное творчество писателя. Б. Акунин тонко почувствовал основные тенденции современной культуры и мастерски воплотил их в своих произведениях.

Лейтмотивом в современной критике, посвященной Б. Акунину, является утверждение того, что произведения автора интересны и массовому читателю, и элитарному. И. Захаров, издающий романы о приключениях Эраста Фандорина, утверждает, что подобные произведения востребованы «средним классом», у которого до сих пор не «исчезла привычка и потребность читать». А «все средние сидят между крайностями, т.е. культурой элитарной и вульгарной» [163, с. 38]. Но более интересен другой его тезис о том, что «<...> книга существует для удовольствия. Все остальные критерии вторичны» [там же]. Возможно, поэтому книги Б. Акунина и составляют более половины десятка бестселлеров 2000 года. По мнению многих критиков, автор, соединяя в своих романах черты массовой литературы и элитарной, в глазах читателя приводит к реабилитации детективный жанр.

На рубеже XX – XXI веков в критике была распространена идея синтеза двух типов литератур, объединения читателей различных социальных групп, размывания границы между высоким и низким, элитарным и массовым [192]. Так, с точки зрения А. Ранчина, эта идея была реализована Б. Акуниным,

который создал средний между «массовой» и «высокой» литературой жанр: «Сложная поэтика аллюзий, интертекстуальных связей, включенность в контекст литературной традиции роднят их с «высокой» литературой; установка на «стабильность художественного языка, поэтику хорошего конца», «установка на сообщение, интерес к вопросу: «Чем кончилось?» – черты «массовой» литературы, доминантные в нарративной поэтике акунинских текстов» [178, с. 260].

Спорным в оценке творчества Б. Акунина является определение его влияния на читателя. Критики, дающие негативную оценку [20; 206], отмечают, что бесполезно оценивать его произведения с точки зрения их вклада в мировой литературный процесс, поскольку писатель стал для читателей стартовой площадкой для другой литературы. По их мнению, читатели интуитивно поняли цель литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина»: больше книжек читать нужно. Эффект от прочтения его произведений таков: один найдет аллюзию, сообщит другим – и все бросятся читать книгу-первоисточник, а потом обменяются мнениями о ней. Поэтому восторженные отзывы из уст критиков – это их отзывы как читателей. В них нет глубокого анализа произведений, а одни эмоции. Как указывает Д. Олышанский, Б. Акунин строг в своем намерении развлекать – и ничего больше. Те интриги, те герои, тот конфликт и те «приемы», которые подбрасывает автор в прошлое столетие, можно в изобилии найти и без него – во всех без исключения голливудских блокбастерах, в подавляющем большинстве уже имеющейся массовой литературы. Поэтому нет особых оснований восхищаться детективными творениями Г. Чхартишвили, которые не выходят за рамки второсортной литературы. Критик уверен в том, что все романы Б. Акунина – «бесконечный русский Голливуд. При виде акунинских плывущих голышом монахинь, и Фандорина-Бонда в окружении роковых злодеев, и рыдающих красавиц Агате Кристи, Артуру Конан Дойлу и Гилберту Честертону сделалось бы дурно» [159].

Однако акунинские герои размышляют о цене человеческой жизни, они пытаются определиться между «большим» миром (по Б. Акунину – окружающая среда) и «маленьким» (внутренний мир), что никак не свойственно голливудским фильмам. По мнению Н. Гладких, универсальность и успех Б. Акунина связаны с тем, что он выражает очень простые и позитивные ценности. На фоне кошмарно искореженных представлений о хорошем и плохом, которые насаждает сегодняшний русский криминальный роман, «Эраст Фандорин и Пелагия Лисицына – носители по-хорошему консервативных, охранительных идеалов классического детектива». Б. Акунин ни в одном романе не идеализирует русский XIX век, даже напротив, описывает его малоизвестные темные стороны. Но идеальный дух русской классики с ее прославленной этической требовательностью плюс английский морализм, незыблемый для А. Конан Дойла, Г. Честертона и А. Кристи, чувствуются на каждой странице Б. Акунина [74]. И с этим мнением трудно не согласиться. Е. Дьякова сравнила феномен Б. Акунина с подобным явлением у А. Кристи, влияние которой на современного автора крайне велико. «Самое трудное и самое интересное в шоу-бизнесе – ввести в моду то, что сам по-настоящему любишь» [96, с. 23]. А любовь известного филолога Г. Чхартишвили известна – мировая литература. Именно ею он и поделился с современным читателем. Как сказал В. Пригодич: «Господь милостив, все будет путем на родине нашей, ежели создаются и читаются взхлеб такие увлекательные (светлоумные) романы» [171, с. 98].

Создавая свои детективные проекты, Б. Акунин ориентировался на лучшие достижения как мировой детективистики, так и классической литературы. Однако стилизация знаковых литературных произведений стала камнем преткновения в оценке детективных произведений Б. Акунина. Здесь мнения критиков полярны. Так, А. Вербиева, называя автора «виртуозом имитации», считает, что «его романы состоят из стилистических и сюжетных

элементов классической литературы», а сам автор – «читатель, ставший писателем» [56, с. 13]. М. Трофименков утверждает, что «<...> романы, подписанные Акуниным, выходят один за другим и сохраняют черты несомненного "авторства", ни о какой конвейерной сборке и речи быть не может. Более того: вопреки закону серийности их качество не идет по нисходящей» [202]. В то же время М. Новиков в статье «Литература для легкой простуды. Игрушечные бестселлеры Б. Акунина лучше настоящих» упрекает автора в том, что «<...> жанр у Акунина всюду один, и называется он стилизация. Тексты похожи друг на друга, как пирожки, и читать их можно вразбивку, а можно подряд – тогда выйдет один большой роман, в котором главный герой взрослеет, делает карьеру, начинает стареть... Оставаясь при этом вполне картонным. Я бы сказал – программно-картонным. Если приложить к акунинским персонажам даже обычную снисходительную линейку, которой меряют действующих лиц в остросюжетной литературе, они окажутся очень, очень схематичными. <...> С точки зрения русского литературного канона, весь Акунин – графомания, поскольку ни метафизических открытий, ни социальных обобщений его романы не содержат. Это – ни о ком, ни про что, ни за чем» [157, с. 10–11]. На наш взгляд, такая оценка критиком детективного творчества Б. Акунина достаточно субъективна, поскольку жанр, в котором работает автор, не подразумевает ни метафизических открытий, ни социальных обобщений. Автор «Приключений Эраста Фандорина» ставит перед собой иную цель – вернуть читателя в пространство классической литературы.

В статье «Убит по собственному желанию», вышедшей сразу после появления пятой части серии «Приключения Эраста Фандорина», критик Л. Данилкин приводит свои объяснения феномена Б. Акунина. Как на бесспорное достижение автора он указывает на его оригинальное и эффективное решение заставить своего героя существовать «<...> внутри более стабильного и освоенного пространства из всех существующих в

России – литературе. Романы о Фандорине представляют собой фактически сплошной центон из мотивов, сцен, реплик, характеров классической русской (и не только!) литературы» [87, с. 314]. В качестве важнейшего источника заимствований критик называет «главного русского детективщика» Ф. М. Достоевского, у которого Б. Акунин позаимствовал и авантюрного героя Эраста Петровича Фандорина. «То, что пространство, в котором совершаются преступления, – литература, обнаруживается сразу. Б. Акунин заимствует сцены, мотивы, типажи – очень много из Достоевского, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Пушкина и т.д» [87, с. 315]. Л. Данилкин отмечает, что Б. Акунин – многоуровневый автор. В его произведениях литературного цикла «Приключения Эраста Фандорина» критик выделяет несколько слоев: верхний – лубочный, собственно детективный слой, строящийся на сюжетных ситуациях, и слой литературный, представляющий собой чтение как узнавание других текстов, сцен, ходов, приемов [87, с. 316–317].

Т. Блажнова не считает Б. Акунина большим литературным дарованием, поскольку он стилизуется под XIX век, увлекается литературными игрушками. Он не говорит ничего своего, являясь просто хорошим стилистом и выдумщиком [35]. Но чтобы создать качественную стилизацию, нужно быть талантливым литератором. Одной из основных причин неудачного, по мнению Д. Ольшанского, детективного опыта Б. Акунина является то, что он попытался перенести на современную (а не историческую) русскую почву традиции Г. Честертона и А. Кристи. Поскольку настоящий детектив, по его определению, – «это роскошный викторианский миф, история светлых времен от 1837 до 1901 года, когда в Англии ровным счетом ничего не происходило. Мифология же русской истории и литературы не годятся для детектива по той причине, что невозможно правдоподобно закрутить хитрейшую 200-страничную интригу в обстановке, знаковой приметой которой является никак не секретно подсыпанный яд, а измазанный в крови топор Раскольникова» [158].

Вышеприведенные отзывы отражают преобладание субъективного фактора в оценке творчества Б. Акунина. Вместе с тем, в современном литературоведении существует иной взгляд на литературные проекты Б. Акунина. В последнее десятилетие наметилась тенденция подхода к романам литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина» как к литературе, характерной для рубежа XX – XXI веков, отражающей ее основные направления и тенденции. Многие литературоведы рассматривают серию романов об Эрасте Фандорине с позиций ее тесной взаимосвязи с классическими детективными произведениями и знаковыми произведениями русской и мировой литературы, а также как мейнстрим современной литературы – романы, представляющие собой высококачественную беллетристику, получившую название «миддл-литература».

Н. Потанина в журнале «Вопросы литературы» в разделе «Книги, о которых спорят» опубликовала статью «Диккенсовский код «Фандоринского проекта»» [168]. Автор отмечает, что Б. Акунин умело использовал этот код, отбирая те самые доминанты английской концептосферы, в которых массовый русский читатель испытывает наибольшую потребность. Предсказуемость, упорядоченность мира – это и есть тот самый диккенсовский код, если понимать под ним «ассоциативное поле, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре» [25, с. 455–456], это конкретная форма «уже виденного, уже читанного, уже деланного, конструирующего всякое письмо» [25, с. 456]. Вступая в полемику с Г. Ш. Чхартишвили, автором статьи «Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогене в мировой литературе)», Н. Потанина замечает, что, японист по образованию, Г. Чхартишвили отличается бинарностью в разработке некоторых тем в своем повествовательном пространстве. Автор ведет двойную игру, предлагая читателю выбрать наиболее приемлемый для него культурный код: западный или восточный. В качестве примера называется «Коронация, или Последний

из Романов», которая является своеобразной интерпретацией романа «Остаток дня» К. Исигуро [168, с. 41–48].

В статье «Создание, чтение и продажа литературы в России в 1986–2004» немецкая исследовательница Б. Менцель проанализировала круг проблем, связанных с издательством книг, книготорговлей, чтением. Автор тонко подметила, что сейчас, «<...> вместо того, чтобы отказаться от учительной роли и помогать читателю ориентироваться в новой культурной ситуации, критика сама дезориентирована, озабочена главным образом тем, чтобы укрепить собственную значимость» [181, с. 408–409]. Она также обратила внимание на изменение роли писателя (превращение творца в сочинителя), возникновение нового типа русского писателя, которому свойственны профессионализация, ориентация на коммерческий успех и наличие игровых и пародийных черт в авторской личности (псевдонимы, игра с жанровыми ожиданиями, конструирование имиджа, причем нередко иронического). В качестве примера автор статьи рассматривает творчество Б. Акунина.

Б. Менцель замечает, как по-разному строят популярные писатели свою публичную биографию: Б. Акунин конструирует свою жизнь как траекторию успеха, В. Пелевин ведет «виртуальное существование», отказываясь от интервью и избегая появляться на публике, А. Маринина дает автобиографическую информацию, делая своего рода ссылку на то, что ее проза основывается на ее жизненном опыте.

Завершая свое исследование, автор приходит к выводу, что аудитория и литература в России диверсифицировались, «отсутствуют общие параметры описания и оценки разных типов литературы», развиваются элитарная и массовая литературы, а промежуточного слоя – мейнстрима – почти нет, «пиарщик стал центральной фигурой литературной жизни» [181, с. 408–409].

На наш взгляд, утверждение Б. Менцель о разделении современной русской литературы только на элитарную и массовую, а также высказывание

об отсутствии мейнстрима неправомерно. Массовая литература составляет наибольшую часть издаваемых и читаемых произведений, однако этот факт еще не доказывает ее лидирующих позиций. Период 1986–2004 годов является рубежным не только в отношении смены столетий. Происходит смена литературных парадигм, когда литература перестает быть одномерным явлением и представляет собой часть многомерной культуры, состоящей из открытых субкультур, что наглядно представлено в литературно-критической статье «Звоном щита» С. Чуприна [228].

Кризисные явления, характеризующие общественное развитие в условиях отхода от тоталитарно-коммунистической модели государства, нашли отражение в литературе. Эта смена двух эпох характеризуется интенсивным развитием масскульта, что вызвано неустойчивостью общественного сознания, утратой ценностного ориентира, долгое время направлявшего общественное развитие. Массовая литература переняла на себя функцию ментора и проводника, призванного удовлетворять основные потребности «нового человека», отстаивающего свое право на существование в качественно новом государстве.

Однако литература 1990-х годов уже качественно отличается от литературы второй половины 1980-х. На сцену выходит новая личность – так называемая «офис-интеллигенция», которую не удовлетворяют произведения «усредненной» культуры. Воспитанная на романах классической литературы, она потребовала произведений на качественно новом уровне. Следовательно, все чаще стали появляться произведения, создаваемые на грани между элитарным и массовым искусством. Эта литература воплощает в себе все лучшие качества классической литературы, поскольку тесно с ней взаимодействует, усваивая ее основные мотивы и образы. А ориентация на широкий круг читателей позволяет говорить о занимаемых ею позициях мейнстрима.

В статье «Писатель в России больше, чем писатель» В. Лебедев дал вполне обоснованное, на наш взгляд, объяснение феномена Б. Акунина как одного из авторов мейнстрима: «В окружении всяких дам и вамп, бешеных и неустрашимых, возникло духовное томление по нормальному герою. Умному, пронизательному, обаятельному, везучему. Самому человеческому человеку. <...>. И чтобы текст был тонким, в меру ироничным, с литературной игрой в реминисценции, со стилизацией, немного пародийным, нашпигованным историческими реалиями и всяческой культурологией. Ну, как у У. Эко в «Имени Розы» или Ле Карре. <...> Успех был оглушительным. Интеллигенция наконец-то нашла чтение легкое, занимательное, но и познавательное и эстетское. Да и не только интеллигенция. Книги пошли в народ. Народ упивался захватывающим сюжетом, а интеллигенция – литературными реминисценциями, разгадыванием легко узнаваемых псевдонимов (Мезенцев – Мизинов, Скобелев – Соболев, Победоносцев – Победин, Горчаков – Корчаков, великий князь Сергей Александрович – Симеон Александрович, балерина Кшесинская – Снежинская), легкостью слога и точным историческим фоном» [122]. Поэтому, с нашей точки зрения, разделение современной литературы на два оппозиционных лагеря, предпринятое Б. Менцель, достаточно односторонне.

Новый этап в изучении творчества Б. Акунина связан с выходом статьи С. Чуприна «Звоном щита» [228], где обосновывается взгляд на современную литературу как конгломерат. Критик ввел в обиход термин «миддл-литература», тем самым наметив новое продуктивное направление в изучении литературного творчества Г. Чхартишвили – Б. Акунин как представитель миддл-арта.

Миддл-литература не только описывает новый мир, но и синтезирует нового героя, которым, как отмечает Г. Циплаков, является «<...> не растерявшийся в динамичном мире истерик, но рассудительный оптимист, старающийся любой ценой остаться в спокойном состоянии, и при всем при

этом не потерять самоуважения и достоинства» [216, с. 187]. Первым этого героя обнаружил Б. Акунин, который в своем литературном проекте «Приключения Эраста Фандорина» вывел на сцену «сквозного убедительного героя», «действующего интеллектуала» [там же]. По мнению критика, «<...> Акунину первым удалось создать сквозного убедительного героя, соответствующего ожиданиям офисных интеллектуалов» [216, с. 187], которым близки и понятны проблемы эмоционально переживающего и думающего Фандорина.

Бесспорным достоинством Б. Акунина Г. Циплаков считает то, что писатель, следуя В. Пелевину, помещает своего героя с современными взглядами в Россию конца XIX века, что позволяет провозгласить «сегодняшние болевые точки вечными вопросами» [216, с. 187]. Нравственно безупречный Эраст Петрович противостоит идущей по трупам авантюрной повседневности. Автор детективной серии делает четким противостояние «достойная цивилизация – недостойная цивилизация», «человечность против хаоса», «долг против эгоистической выгоды» [216, с. 188].

Однако, по мнению критика, бренд «Борис Акунин» потерпел неудачу на литературном рынке, поскольку все стремительнее теряет завоеванные позиции. Причиной этого послужили «две роковые ошибки мастера». Во-первых, после «Коронации» из-под пера автора за редким исключением появляются произведения, которые можно вполне оправданно назвать «холостыми выстрелами». Возможно, Б. Акунин не вполне осознал, что «естественный путь развития миддл-литератора – усложнение правил игры» [там же]. Ему нужно было прочно закрепиться на отвоеванном у В. Пелевина месте, перейдя к нежанровой прозе или сосредоточиться на разработке нового жанра. Он же целеустремленно продолжал преподносить читателю отработанный в ранних произведениях набор клише и реминисценций, что можно трактовать как «измену идеальному читателю» [216, с. 188], читателю думающему.

Во-вторых, еще одной классической маркетинговой ошибкой Б. Акунина, как считает критик, является линейное расширение бренда «Эраст Фандорин», на успехе которого держится и успех самого автора. Почти во всех произведениях Б. Акунина действуют родственники Эраста Фандорина – фон Дорны, Фондорины, Дорины, Дорны, Дарновские. Эти произведения написаны «в разных жанрах, для разных, не похожих друг на друга читателей» [216, с. 189]. Автор всем предлагает одно и то же, что в корне неверно, поскольку «этого автора читают не потому, что он один для всех, а потому, что он сделал привлекательными для всех ценности определенной группы» [там же].

С мнением Г. Циплакова трудно не согласиться. Критик вполне обоснованно отмечает как сильные стороны творчества Б. Акунина, так и его «брендовые» ошибки. Б. Акунин стремительно ворвался в современную русскую литературу, утверждая в ней позиции качественной беллетристики (мейнстрима). Со своей задачей он справился. Несмотря на определенный процент «холостых выстрелов», его литературные проекты заслуживают внимания критиков и литературоведов, поскольку представляют собой знаковое явление в литературе рубежа XX – XXI веков. Бесспорным остается и тот факт, что произведения Б. Акунина относятся к пограничной между массовой и элитарной миддл-литературе.

Если личность автора не представляет для читателя тайны, поскольку уже поставлены и решены основные вопросы, касающиеся его самого и его псевдонима, то вопрос о разноуровневом анализе произведений остается актуальным и не решен до сих пор. Как уже говорилось, на сегодняшний день нет работы, которая бы охватывала все аспекты отдельно взятого литературного произведения или проекта. Литературоведы занимаются отдельными аспектами его творчества, не предпринимая попытки целостного анализа. На некоторые литературные аспекты цикла «Приключения Эраста Фандорина» обратили внимание И. Л. Бушманова [48], Ч. Де Лото

[88], В. В. Десятов [89], А. Р. Ингеманссон [110], Т. Г. Кучина [119], Л. Лурье [129], Л. Пирогов [161], А. Ранчин [178], Е. В. Рогачева [184]. Литературный проект «Приключения сестры Пелагии» изучали А. Латынина [121], С. Эпов [235], а проект «Приключения магистра» – Н. Н. Менькова [140], Н. П. Монахова [146], Ю. Самарин [191]. Драматическое творчество Б. Акунина, в частности, его пьесу «Чайка», анализировали О. В. Бугославская [42], О. А. Мальцева [133], О. В. Нетесова [151], Е. С. Поликарпова [164], Б. Сабо [189], В. В. Савельева [190], А. Степанов [201]. О. Е. Верхотурцева предложила типологию женских образов в романах Б. Акунина [60]. Н. Л. Потанина [167] рассматривала литературные проекты Б. Акунина в их тесной взаимосвязи с английской классической литературой. Интертекстуальные связи романов Б. Акунина с творчеством Ф. М. Достоевского отражены в статье Г. Ребель [179].

Анализ детективного творчества Б. Акунина является перспективным направлением в литературоведении и на Украине. Так, исследованием детективного проекта «Приключения Эраста Фандорина» занимаются днепропетровские литературоведы Н. Н. Валуева [51] и Г. Д. Чивликлий [226], а также харьковская исследовательница Т. В. Надозирная [149 – 150]. В 2008 году Н. Н. Валуева защитила кандидатскую диссертацию на тему «Рецепция английской классической и массовой литературы в детективном цикле Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина»» [52]. Анализируя романы этого литературного проекта, исследовательница приходит к выводу, что «<...> в акунинских детективах прецедентные тексты иногда пародируются, традиционная сюжетная схема подвергается своеобразным трансформациям, осложняется рядом оригинальных сюжетных линий <...>. Детективный сюжет усложняется, но не перестает быть детективным. В качестве основы для сюжетов и мотивов своих детективов Б. Акунин выбирает хорошо известные читателю произведения, ассоциирующиеся с

определенными жанрами и стилями, культурными и литературными традициями.

Преобладание «цитатно-реминисцентной» модели сюжетосложения в целом характерно для современной литературы, оно связано с перекодировкой «своего» и «чужого», ориентацией одновременно на элитарного и массового читателя. Для той формы межкультурного диалога, которая осуществляется в романах Б. Акунина, характерно не только продолжение традиции, но и ее ироническое переосмысление, когда прецедентные тексты, легко узнаваемые читателем, приобретают новые смыслы» [52, с. 15–16].

В статье «Пушкинский код «японского романа» Б. Акунина» Г. Д. Чивликлий анализирует роман «Алмазная колесница» в ключе двух знаковых систем – японской и семиотики текстов русской классической литературы, реализованных Б. Акуниным в его романе. Автор статьи считает, что «ключом к решению главной загадки детектива» является «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. На наш взгляд, исследовательница убедительно доказывает, что «<...> пушкинский код, использованный автором, демонстрирует невозможность органичного сращения двух великих культурных систем и неполноту, недостаточность каждой из них, что объясняет вечную актуальность противостояния Востока и Запада» [226, с. 498].

Харьковский литературовед Т. В. Надозирная в статье ««Весь мир театр» Б. Акунина: литература для взыскательного читателя или читиво?» ставит перед собой цель проанализировать жанровое своеобразие романа и выявить его специфику на фоне других романов цикла. Исследовательница приходит к выводу, что Б. Акунин превращает «детектив в любовный роман, а любовный роман – в пародию на «низовую» жанровую литературу <...>. Автор на протяжении всего романа настойчиво акцентирует оппозицию

высокого и массового искусства и демонстрирует убедительную победу последнего, превращая свой собственный роман в чтиво» [149, с. 132].

Неослабевающее внимание критики, как русской и украинской, так и западной, позволяет утверждать, что феномен Б. Акунина является знаковым явлением современной миддл-литературы. Его детективное творчество дает основание считать, что романы и повести разных литературных циклов, а также драматические произведения представляют собой пласт современной русской литературы, без которого невозможно представить особенности литературного мейнстрима рубежа веков.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Слава пришла к никому не известному автору Б. Акунину – как только свет увидели два первых романа литературного цикла «Приключения Эраста Фандорина». Первые отзывы о них отличались дилетантизмом. Одни авторы восхищались стилизациями Б. Акунина, сумевшего создать детективное произведение в лучших традициях классической русской литературы, другие обвиняли его в тотальной графомании, перепевании классических произведений русской и мировой литературы. Под сомнение ставилась историческая достоверность его произведений, однако бесспорным остается тот факт, что Б. Акунину удалось создать детектив, который заинтересовал не только массового читателя, но и привлек внимание так называемой «офисной интеллигенции», которая избирательно подходит к литературе.

В начале XXI века детективное творчество Б. Акунина привлекло внимание литературоведов и критиков, которые предприняли попытку исследования его идейно-художественного своеобразия. Это статьи, в которых исследуется проблема взаимосвязей романов автора с произведениями классической мировой литературы, интертекстуальных связей с русскими писателями. Литературоведы обратили внимание на его драматическое творчество, восходящее к пьесам В. Шекспира и А. П. Чехова. В центре внимания оказались языковая личность Б. Акунина (термин Н. Н. Меньковой), особенности его творческой манеры. В поле зрения исследователей оказались практически все литературные проекты, однако рассматривались только отдельные аспекты этих произведений. Вместе с тем до сих пор не предпринимались попытки целостного анализа романов автора, их проблематики и поэтики.

На рубеже веков критики пришли к идее параллельного функционирования в литературе нескольких типов литературных

произведений, среди которых выделяются массовая литература и миддл-литература. Из-за отсутствия четкого определения и типологических черт до сих пор нет единого мнения в решении вопроса о принадлежности авторов к миддл-арту. Бесспорен тот факт, что одним из «китов», заложивших его фундамент, является Б. Акунин, о чем свидетельствуют статьи известных литературоведов.

ГЛАВА 3

ПРОБЛЕМАТИКА И ПОЭТИКА

РОМАНА БОРИСА АКУНИНА «КОРОНАЦИЯ»

3.1. Роман «Коронация» и «фандоринский цикл» в контексте современных ретродетективов

Литературный проект «Приключения Эраста Фандорина», пользующийся большой популярностью у современного читателя, представляет собой тип классического криминального романа, в котором реализовались характерные черты ретродетектива: наличие определенной загадки, присутствие сыщика, повествование не ведется от имени преступника [219, с. 20].

В аннотации к своему проекту Б. Акунин указывает, что произведения этого цикла представляют собой «все жанры классического криминального романа» [3–13]. В этой связи писатель пытается строить свои романы, не выходя за рамки детективного жанра. В третьем разделе нашей работы мы попытаемся проследить соответствие романов названной серии основным канонам детективного жанра.

Тайна – самый очевидный признак детектива, более того, его обязательное условие. Это отличает его и от эпического жанра «высокого искусства», и от других форм развлекательной литературы. Тайна – неременный отправной пункт сюжета. Без нее нет и не может быть расследования. Тайна питает действие, она источник всего, что случается и – это существенно – что должно случиться. Чем сложнее она, чем тоньше отшлифована, тем более многостороннего расследования требует, тем гуще плетение событийных нитей. В детективе события могут развиваться исключительно в пространстве, ограниченном тайной. Тайна – генетический код детектива [113, с. 160]. Железная логика тайны требует

дисциплинированности композиции детектива. Запрограммированное нагромождение причин и следствий является действием.

Детективное произведение строится в основном на одной событийной линии, что характерно для малых эпических и драматических жанров. Сюжетам единого действия, которые правомерно называют концентрическими или центростремительными, отдается предпочтение в детективном жанре по той причине, что эта литература посвящена исключительно раскрытию загадочных преступлений, то есть ее основной акцент – на действии, а не на личности. С другой стороны, в этом жанре широко распространены произведения, где события рассредоточены, то есть речь идет о так называемых эпизодических фабулах. Но в отличие от хроникальных сюжетов, где разворачиваются независимые один от другого событийные комплексы, в детективе все события имеют между собой причинно-следственные связи.

Не свойственны детективу также и многолинейные сюжеты, в которых одновременно параллельно развиваются несколько событийных линий, соприкасающихся лишь эпизодически и внешне. Детектив может допускать некоторый элемент многолинейности, но в нем все события тесно взаимосвязаны. Хроникальные и многолинейные сюжеты рисуют событийные панорамы, тогда как сюжеты единого действия воссоздают отдельные событийные узлы [214, с. 216]. Детектив почти никогда не дает широкой панорамы, а сосредоточен на конкретном событии, которым является преступление.

Серия «Приключения Эраста Фандорина» внешне соответствует требованиям, предъявляемым детективу: сыщик Эраст Петрович расследует дело тайной организации «Азazelь», ищет убийцу на корабле, доходит до истины в деле об убийстве национального героя Соболева, ловит мошенников и маньяка, противостоит террористической организации, преследует похитителей великого князя, проникает в клуб самоубийц и

знакомится со Смертью. Более того, Б. Акунин расширяет географию своего повествования, попеременно перемещая место действия в Западную Европу, на Балканский полуостров, в Японию.

Попытаемся выявить основные черты произведений Б. Акунина, которые указывают на принадлежность романов об Эрасте Фандорине детективному жанру. С этой целью детально рассмотрим один из романов литературного проекта – «Коронацию, или Последний из Романов».

Композиционно Б. Акунин строит свои произведения, не выходя за рамки детективного жанра. Сюжет романа «Коронация» традиционен для детективного произведения. Все повествование строится на одной событийной линии – похищение малолетнего Михаила Романова с целью выкупа. Именно с этим центром и связаны все остальные события. И наличие эпизодических фабул, посвященных Изабелле Фелициановне Снежневской и Симеону Александровичу Романову, не имеющих, на первый взгляд, причинно-следственных связей с основной сюжетной линией является немаловажным звеном в цепи событий. Госпожа Снежневская предсказывает судьбу Мики, при этом автор противопоставляет сыновей Изабеллы Фелициановны Михаилу Романову, которые являются братьями по отцу. Линия же Симеона Романова – это одно из звеньев в цепи расследования.

Критик С. С. ван Дайн в своих «Двадцати правилах для писания детективных романов» указывает: «детективный роман – это своего рода интеллектуальная игра. Более того, это спортивное соревнование. И создаются детективные романы по строго определенным законам – пускай неписанным, но тем не менее обязательным» [112, с. 38]. Поэтому первое правило у него звучит следующим образом: «Читатель должен иметь равные с сыщиком возможности для разгадки тайны преступления. Все ключи к разгадке должны быть ясно обозначены и описаны» [там же]. Б. Акунин и создает свои произведения согласно этому правилу, не допуская

немотивированного развития сюжетного действия. В «Коронации» все события документально изложены Афанасием Зюкиным с точным указанием места и даты. Он не забывает упомянуть слова, значение которых ему неизвестно: название книги мистера Фрейби или выкрик Масы, после которого Зюкин лишился сознания.

Однако не все современники Б. Акунина строго соответствуют этому правилу. Так, В. Вербина в романе «Отравленная маска», входящем в цикл произведений об Амалии Тамариной-Корф, допускает невозможное, на наш взгляд, пренебрежение этим правилом. Все преступления в романе имеют общее ядро – таинственным образом погибают молодые девушки в разных городах мира. Автор завуалированно указывает на преступника, однако на проверку оказывается, что половина преступлений совершена наемными убийцами, а мотив – деньги, тогда как остальные убийства приписываются молодому князю с несколько расстроенной психикой, на которого в ходе повествования почти сразу падает подозрение. Нам представляется вполне обоснованным утверждение, что В. Вербина подобным хитрым детективным ходом просто обманывает доверчивого читателя. В романах литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина» Б. Акунина нет подобной нечестной игры с читателем.

На первый взгляд, локальный и преходящий конфликт романа «Коронация» является внутрисюжетным. Следовательно, коллизия должна быть разрешена. Внешне так и происходит – преступник и его жертва погибли. Но внутренний конфликт так и остается неразрешенным – он субстанциален, что указывает на стремление автора выйти за рамки жанра. Финальные эпизоды романов Б. Акунина за редким исключением всегда однозначны. Его герой раскрывает преступление, но это не приносит ему душевного покоя. Он одерживает победу в схватке со злом локального масштаба (конкретное преступление), но бессилен перед субстанциальным злом (социальным). Финал романа не только не разрешает конфликт, но еще

больше его усугубляет, в очередной раз доказывая его потенциальную неразрешимость. Таким образом, Б. Акунин трансформирует традиционный детективный сюжет. В финале романа герой обретает не душевную гармонию, а наоборот, повергается в еще больший внутренний хаос. Конфликт как бы остается «открытым», много еще не разрешено и недосказано. Бытие представлено неупорядоченным и не имеющим смысла. Финал «Коронации» – это заключительная реплика мистера Фрейби о последнем Романове, которая наводит на размышления, но не дает сделанному выводу четкого обоснования. Автор даже не делает дословного перевода реплики английского батлера. «The last of Romanoff, I'm afraid» [6, с. 349] дословно переводится как «Боюсь, последний из Романовых». Но именно в этом коннотационном отзыве, которым пренебрег Б. Акунин, не дав его перевода, и заключен глубокий смысл переживания писателя за судьбу России. «I'm afraid» выражает опасение автора, что страна стоит на грани больших катаклизмов, которых уже не избежать.

Подобный конфликт характерен и для романа Э. Хруцкого «Полицейский». Александр Петрович Бахтин всю жизнь отдал служению России, пытаясь избавить ее от преступников. Пять лет он потратил на поимку своего идейного противника Рубина, однако это не принесло ему душевного равновесия. Малое зло наказано, но осталось непобедимое великое зло, вынудившее его в 1919 году бежать из Советской России. «Внезапно пришел страх» [215, с. 5] – эти начальные слова романа имплицитно содержат в себе философский смысл всего произведения, что указывает на существенное отличие его от типичных ретродетективов.

Финалы акунинских романов всегда пессимистичны, со своеобразным философским уклоном, поскольку они оставляют открытыми экзистенциальные вопросы бытия, которое окрашено в темные тона пессимизма. А подобные краски характерны для модернистского сюжета, где картина мира хаотическая, негативная, абсурдная. При этом модернисты

стремились отступить от сюжетного канона. Однако в отличие от модернистских детективов в произведениях Б. Акунина преступник, совершающий убийство, никогда не уходит от заслуженного наказания. Возможно, именно поэтому автор и не описывает реальные исторические преступления, оставляя за собой право разворачивать события по собственному усмотрению. В этом отношении от романов Б. Акунина существенно отличаются произведения А. и О. Ракитиных, которые воспроизводят реальные исторические события, тем самым лишая себя права изменять ключевые факты. По этой причине в романе «Бриллиантовый маятник», основанном на «Деле Мироновича», убийца 13-летней Сарры Беккер так и не был наказан.

В своих произведениях Б. Акунин в основном использует линейное развитие сюжета. Иногда он прибегает к различным композиционным приемам: противопоставлению героев (Фандорин – преступник), композиционной группировке (Романовы и все остальные) или дифференциации героев вокруг главного героя (все герои ярко разделены на два лагеря – протагонисты и антагонисты). В «Коронации» использован прием ретроспекции, который вместе с заглавием («Коронация, или Последний из Романов») изначально вводит читателя в заблуждение, указывая на предполагаемую гибель главного героя или на нежелание автора продолжать цикл произведений о его приключениях. Подобный прием использовал еще Н. Г. Чернышевский в своем романе «Что делать?» (оттуда же Б. Акунин взял и образ проницательного читателя, с которым и вел полемику в своих интервью). Роман Н. Г. Чернышевского начинается с кульминации: какой-то молодой человек добровольно уходит из жизни – Лопухов инсценирует свое самоубийство на мосту. Б. Акунин тоже реализует подобный композиционный прием – его роман «Коронация» начинается сценой на мосту, и здесь опять использованы реминисценции из романа «Что делать?». Зюкин принимает переодетого Линда за Фандорина и считает того

погибшим. При этом в заблуждение читателей и персонажей романа вводят вещи якобы погибшего. Читатель до самого конца романа остается в напряжении, переживая за судьбу полюбившегося героя детективного проекта. Автор подобным образом своеобразно реализовал один из законов детективного жанра, когда читатель до самой развязки пребывает в напряжении, которое направлено не на разгадку тайны преступления, а на личность главного героя. Более того, в романе предпринимается своеобразная попытка игры с полом преступника, поскольку доктор Линд оказывается женщиной, которая искусно носила мужское платье. Похожую схему с переодеванием использует и А. Чиж в романе «Камуфлет». На протяжении всего повествования главный преступник умело играл женские роли – своей сестры Антонины и дамы в черном, что и сбивало читателя со следа.

С этой же целью дезинформировать читателя Б. Акунин и использует кольцевую композицию. Повествование разбито на 16 частей, при этом каждая глава соответствует определенной дате – с 6 по 20 мая. Если у Б. Акунина главы называются просто: «20 мая», «6 мая», то главы в романе «Камуфлет» достаточно витиеваты: «Августа 6 дня, года 1905, ПОЛОВИНА ОДИННАДЦАТОГО, воздух +24° С. Сначала у Финского вокзала, потом в Выборгском участке» [227, с. 7]. Первая и последняя главы «Коронации» описывают финальные события, датированные 20-м мая. Б. Акунин намеренно дублирует некоторые описания, такие как: «Мелькнуло белое лицо, перечеркнутое полоской усов, и исчезло, занавешенное черным крепом» [6, с. 5; с. 335]. Два абзаца, описывающие отношение Афанасия Зюкина к Эрасту Петровичу, повторяются с точностью до запятой. Но само отношение Афанасия Степановича к Фандорину кардинально меняется. Он подсознательно уважает своего идейного противника, поэтому его мнимая смерть очень шокировала Зюкина. Даже несметные сокровища царствующего дома отошли на второй план, поскольку никуда не денутся:

«Фандорин, каким бы он там ни был, не заслуживал того, чтобы, подобно падали, валяться на мокрой гальке» [6, с. 336].

В остальном же композиция «Коронации» полностью соответствует детективному жанру. Стадии развития конфликта составляют обязательные части, когда завязка – совершение преступления, развитие действия – поиск преступника и обязательное финальное объяснение – развязка.

Содержание детективного романа всегда содержит в себе ответ на три главных вопроса: «кто?», «как?», «почему?». Они тесно взаимосвязаны между собой, поскольку мотив преступления («почему?») в основном указывает на преступника («кто?»). В зависимости от того, какой из трех вопросов доминирует в тексте, произведение соотносится с тем или иным типом детективного романа. Б. Акунина занимает классический вопрос «кто?», который впоследствии помогает ответить на два других вопроса. Следовательно, его романы можно назвать загадками, когда ключевое слово помогает решить весь кроссворд, хотя на втором плане достаточно весомым является социально-психологический фон, который отражает личность преступника. Мотив совершенного преступного деяния позволяет адекватно оценить личность содеявшего. Таким образом, акунинские детективы приближаются к психологическим и социальным романам.

Пространство и время в произведении напрямую связаны с историческими реалиями, положенными в основу романа. В тексте имеются конкретные датировки, которые акцентируют внимание на поэтапном ходе расследования. Традиционной для классического детектива является временная обусловленность событий. Последовательность эпизодов в тексте определяется причинно-следственной связью. В некоторых главах происходящее расписано по минутам, когда героям приходится выжидать или наблюдать. Глава, датированная 11-м мая, состоит всего из двух строчек: «Субботы для меня не было, потому что ночь, день и еще ночь я пролежал в глубоком обмороке» [6, с. 167].

В «Коронации» время действия развивается последовательно. Б. Акунин предпочитает календарное время, когда все события укладываются в две недели. Но иногда автор использует прием ретроспекции, когда рассказчик вспоминает свою молодость или излагает биографические данные госпожи Снежневской. Тогда создается впечатление, что время не просто поворачивается в противоположную сторону, но и замедляется.

В своем историческом романе Б. Акунин описывает реальные события – коронацию последнего российского императора. Он окружает реальный исторический процесс вымышленными событиями и действующими лицами. Семья Романовых является ключевой фигурой и в романах «Опасный младенец» Е. Басмановой и «Камуфлет» А. Чижа. Б. Акунин, описывая семью Георгия Александровича Романова, сына Александра II, умышленно допускает историческую неточность, поскольку Георгий Александрович Романов был сыном Александра III. Однако он не нагромождает большого количества невероятных исторических событий, которые могли бы кардинально изменить ход истории. Б. Акунин выбирает наиболее вероятный детективный сюжет с похищением с целью выкупа, чем кардинально отличается от Е. Басмановой и А. Чижа, которые моделируют неудавшиеся государственные перевороты, в центре которых оказываются выжившие Рюриковичи и незаконнорожденный сын Николая II, что, на наш взгляд, не только надумано и маловероятно, но и несет оттенок фольклористики, призванной развлекать толпу подобными дворцовыми сплетнями, что несколько снижает качество детективного произведения.

Кроме исторических событий, на которых основан детектив, большую роль в повествовании играет и пространственная локализация. Все события в романе «Коронация» разворачиваются в Москве. Белокаменная разочаровала Афанасия Зюкина: «Я составил себе о Москве первое впечатление. Город оказался еще менее цивилизованным, чем я ожидал – никакого сравнения с Петербургом. Улицы узки, бессмысленно изогнуты, дома убоги, публика

неряшлива и провинциальна. <...> Даже не знаю, с чем Москву сравнить. Такая же большая деревня, как Салоники. <...> По дороге там не встретишь ни фонтана, ни дома, в котором было бы больше четырех этажей, ни тонкой статуи – лишь сутулый Пушкин, да и тот, судя по цвету бронзы, недавнего обзаведения» [6, с. 15–16]. Красная площадь дворецкого разочаровала, а Тверская показалась чахлым подобием Невского. Б. Акунин рисует свой город мрачными темными красками, подчеркивая некую разобщенность Москвы и ее обитателей. Вторая столица во времена Николая II стала своеобразной лакмусовой бумагой, которая отображает состояние внутренней (душевной) среды ее обитателей.

Помимо хронотопа, литературный проект «Приключения Эраста Фандорина» интересен и с позиции построения повествования. Б. Акунин старается не дублировать предыдущее произведение и постоянно выбирает новую схему. В данном случае он продолжает традицию А. Кристи, стремившейся к трансформации детективного жанра. Роман А. Кристи «Убийство Роджера Экройда» стал переломной вехой в истории становления детективного жанра. «Королеву детектива» едва не исключили из британского «клуба детективистов» за смелую попытку пойти против законов жанра, установленных еще его основателем. В романе повествование ведется от лица доктора, который в итоге оказался убийцей. А ведь «правило А. Конан Дойла» ясно гласит, что преступника нельзя делать героем детективного произведения, а четвертый пункт «Двадцати правил для писания детективных романов» С. С. ван Дайна указывает: «Ни сам сыщик, ни кто-либо из официальных расследователей не должен оказываться преступником» [112, с. 38]. Тем не менее, А. Кристи еще раз доказала, что детективный жанр не является статичным, а, наоборот, постоянно развивается, допуская определенные видоизменения и отклонения от общепринятых канонов. Эту точку зрения полностью разделяет А. Чиж,

который делает Николая Карловича Берса – одного из непосредственных участников расследования – одним из преступников.

Романы Б. Акунина необычны и в трактовке образа повествователя: автор выбирает различные углы зрения на происходящие события, поскольку в каждом романе выступает новый повествователь. Так, в романе «Турецкий гамбит» повествование ведется от имени Варвары Андреевны Суворовой. Она разделяет утопические идеи Веры Павловны, героини романа «Что делать?». Роман Б. Акунина построен как своеобразная пародия на произведение Н. Г. Чернышевского. Эпистолярное построение «Левиафана» внешне напоминает «Лунный камень» У. Коллинза. Но оно направлено на осмеяние некоторых характерных черт европейцев и воспевание положительных качеств японцев, что проявляется в явном противостоянии Востока и Запада. В «Любовнице Смерти» повествователем выступает наивная Маша Миронова, а в «Любовнике Смерти» события преломляются сквозь призму миропонимания бывшего бездомного Сеньки Скорика. В «Коронации» Б. Акунин делает повествователем героя, на первый взгляд, явно отрицательного. С этой целью он использует прием ретроспекции. В «Пиковом валете» роль повествователя отводится Анисию Тюльпанову, который считал себя самым несчастным человеком на всем белом свете. В «Алмазной колеснице» некоторые события показаны двояко – с позиции типичного европейца и явного представителя восточной культуры: «Господин порадовал отменным аппетитом, только вот манера поглощать пищу у него оказалась интересная. Сначала откусил маленький кусочек сколопендры, потом весь сморщился (должно быть, от удовольствия) и быстро-быстро доел, жадно запив ячменным чаем <...> Все-таки гайдзины не такие, как нормальные люди» [4, с. 286–287]. – «Завтрак, приготовленный туземным Санчо Пансой, был кошмарен. Как они только едят это склизкое, пахучее, холодное? А сырая рыба! А клейкий, прилипающий к нёбу рис! О

том, что представляла собой липкая замазка поносного цвета, лучше было вообще не думать. Не желая обижать японца, Фандорин поскорей проглотил всю эту отраву и запил чаем, но тот, кажется, был сварен из рыбьей чешуи» [4, с. 290].

Как и в классических детективных произведениях, повествователи в романах Б. Акунина непосредственно участвуют в расследовании преступлений. Подобно героям классиков жанра, Афанасий Зюкин, Анисий Тюльпанов и Варвара Суворова развиваются, взрослеют, мужают. Более того, в отличие от доктора Ватсона или капитана Гастингса, тесное общение и взаимодействие с Эрастом Петровичем кардинально меняет их жизненные приоритеты. Дворецкий Афанасий Зюкин в начале романа и Афанасий Степанович в конце повествования – два совершенно разных человека, с совершенно разным мировоззрением. Две недели, проведенные в Москве, привели к тому, что Зюкин «потерял все, чем обладал, и потерял навсегда» [6, с. 348].

В романе «Коронация» дворецкий Афанасий Зюкин является рассказчиком, от имени которого ведется повествование, а следовательно, и невольным помощником сыщика Фандорина. Нам представляется возможным отметить, что сложившаяся детективная пара Фандорин – Зюкин несет в себе явные черты классической пары А. Кристи Пуаро – Гастингс, поскольку полковник отзывается о своем друге пренебрежительно и даже иногда позволяет себе колкие замечания в его адрес. Афанасий Степанович свысока оценивает «выскачку» Фандорина, от которого по воле случая зависит судьба царской семьи. На наш взгляд, подобный тандем сыщика и его помощника не совсем традиционен для большинства ретродетективных серий, авторы которых стремятся к созданию необычных пар. Так, в романах Е. Басмановой вместе действуют частный сыщик Мура Муромцева и следователь Карл Иванович Вихров, в серии И. Мельниковой опытный начальник сыскной полиции Федор Михайлович Тартищев расследует

преступления вместе с молодым и напористым помощником Алексеем Поляковым, а в романах В. Данилина невольными сыщиками выступают бывший студент Владимир Ульянов и управляющий помещьем его матери Николай Афанасьевич Ильин. Нетрадиционной для современного ретродетектива является и оппозиция брезгливого следователя Александра Францевича Сакса и бывшего сотрудника прокуратуры Алексея Ивановича Шумилова, реализованная в произведении А. и О. Ракитиных. Однако от всех перечисленных детективных пар вариант Б. Акунина отличается значительной трансформацией личности рассказчика под влиянием сыщика Фандорина. Эраст Петрович не просто расследует преступление, он непосредственно способствует самоутверждению Афанасия Степановича.

А. Кристи сделала особую ставку на позицию повествователя в тексте. Кажущееся тождество автора и повествователя, не признаваемое литературоведением, отрицается и самой писательницей. Она максимально разводит их в разные стороны, доказывая, что мнение автора может быть полностью противоположным точке зрения повествователя. Эта позиция А. Кристи полностью поддерживается Б. Акуниным. Иногда повествователь в его произведениях выражает мысли, с которыми сам автор не согласен. Таких примеров достаточно много в его творчестве.

В классических детективных произведениях образ автора, авторская позиция завуалированы. Место автора занимает рассказчик – действующее лицо, от имени которого ведется рассказ. В этой связи все повествование приобретает субъективный характер, поскольку максимально полно освещается точка зрения самого повествователя. Точка зрения исследователя сводится к минимуму, поскольку в основном ему предоставляется слово только в конце повествования, когда он должен поэтапно объяснить своему другу все звенья логической цепи, обеспечившие раскрытие преступления.

У Б. Акунина повествователь тоже крайне субъективен, а его достаточно односторонний взгляд охватывает события не масштабно, а локально, заставляя рассказ вращаться вокруг собственной персоны. Однако автор вводит в повествование персонаж, который оппонирует мнению Зюкина: мистер Фрейби (за описанием внешности которого угадывается сам Б. Акунин) дает всем событиям свою непредвзятую оценку. Поэтому точки зрения Зюкина и Фрейби крайне полярны. Б. Акунин создает образ постороннего наблюдателя в золотых очках, который единственный смог правильно оценить создавшееся положение и предсказать дальнейшее развитие событий. Реплики мистера Фрейби немногословны, однако именно они дают максимально возможную объективную оценку событиям. Финальная фраза в романе тоже принадлежит ему, следовательно, автор оставил за собой право последнего и решающего слова, по возможности оставаясь ненавязчивым и корректным. Б. Акунин некоторым образом вводит в роман собственный образ. Подобный ход своеобразно обыгрывает в романе «Камуфлет» А. Чиж. В этом произведении под псевдонимом Антон Чиж выступает убийца, который написал изобличительное произведение о главном действующем лице – сыщике Ванзарове с целью его дискредитации. Более того, произведение это называется «Божественный яд», что указывает на еще одно произведение реального Антона Чижа о сыщике Ванзарове. Этот своеобразный ход указывает на нестандартное решение авторами-детективщиками проблемы автора и повествователя в детективном произведении.

Еще одной отличительной особенностью литературного цикла «Приключения Эраста Фандорина» является то, что композиционно они связаны с другими произведениями, что наглядно можно проследить на примерах литературных проектов «Приключения Эраста Фандорина» и «Приключения магистра». Подобным образом автор пытается охватить максимальный временной промежуток, чтобы показать тесную взаимосвязь

исторических событий, их своеобразную цикличность. Поэтому его литературные циклы можно объединить в один литературный проект, который условно можно назвать «Приключениями Фандориных». Автор этих произведений пытается создать своеобразную историческую панораму, рассчитанную на широкого читателя. С этой целью Б. Акунин учел все необходимые составляющие популярной литературы, создавая произведения, соответствующие всем ее основным функциям.

3.2. Образная система романа

Роман «Коронация» представляет собой сложное многоплановое произведение, в котором переплетаются несколько сюжетных линий. В центре повествования романа находится семья Романовых, размеренную жизнь которой нарушает преступление – похищение малолетнего великого князя. Б. Акунин умело сводит воедино жизнеописание представителей трех слоев общества: царской семьи (высшее общество), их слуг (низшее сословие) и промежуточного звена, представителем которого является дворянин Фандорин – выразитель взглядов русской интеллигенции. Автор акцентирует внимание на членах царской семьи и их слугах, в то время как Фандорин выступает вынужденным участником трагических событий, лицом второго плана.

Время действия «Коронации» – май 1896 года – период, когда последний русский император Николай II восходит на престол. Это набожный человек, всю ответственность за ведение государственных дел возложивший на Бога и на своих дядей. Это натура слабая и ранимая, еще в бытность свою цесаревичем он вызывал опасения у своего отца. «Рядом со статными, высокими дядьями его величество казался совсем маленьким и невзрачным, почти подростком» [6, с. 46]. Неуверенность в собственных силах выражается и в речи Николая: «Это ужасно. Просто ужасно. Дядя Кир,

что же теперь делать?» [6, с. 48]. Автор подчеркивает, что его речь жалобна и нерешительна. Однако в некоторых случаях она может быть и суха, когда дело касается ребенка и денег. Облеченный наивысшей властью в государстве, он ею тяготится. Николай не волен в своих желаниях, а должен исполнять только то, что от него требуют и ожидают. Но пока, до поры до времени, он сохраняет свою человечность и жизнь отдельно взятого человека, даже самого маленького, ставит выше престижа государства. Не понятый окружающими, с еще большим непониманием он смотрит глазами ребенка на окружающую его действительность. Царь бежит от ответственности, которая в конечном итоге все-таки его настигает. И только тогда он становится тем, кем бы его хотели видеть окружающие. Человеческая жизнь становится для него разменной монетой, которой приходится платить за репутацию семьи Романовых на мировом рынке. Он сделал то, чего от него все ожидали. Николай попытался из слюнтяя стать правителем. Но внешне и внутренне это были два совершенно разных человека. И главная проблема заключается в том, что его заставили стать актером, бездарной куклой в руках других. А вся ответственность за ошибки режиссера и кукловода ложится на его плечи. Таким образом, Николай Романов страдает из-за того, что находится не на своем месте, а также из-за возложенной на него непосильной ноши.

Страдает и старший из его дядей – Кирилл Александрович. Будучи вторым в престолонаследующей цепи, он не мог до конца реализовать все свои способности управляющего, хотя фактически сам же всем и заведовал, так как престолонаследник не обладал большими умственными способностями и вплоть до вступления на престол не был посвящен в государственные тайны. К тому же щедедушный царь даже внешне во многом проигрывал на фоне своего геркулесоподобного дяди: «<...> не столь красив, как братья, но зато истинно величествен и грозен, ибо унаследовал от венценосного деда прославленный взгляд василиска» [6, с. 47].

Кирилл Александрович всегда руководствовался доводами разума, а не сердца: «Прежде всего, Ники, выдержка. От того, как ты станешь держаться, зависит судьба династии. В эти дни на тебя будут устремлены тысячи глаз, в том числе и очень, очень проницательных. Ни малейшего смятения, ни тени тревоги» [6, с. 48]. Его речь всегда сдержанна, иногда резка и неприязненна, но Кирилл Александрович не позволяет себе срываться в интонациях, помня о своем величии. Всегда готовый пожертвовать меньшим ради большего, он мало ценил отдельно взятую человеческую жизнь. Твердость всегда и во всем была его жизненным принципом. Главное – мнение иностранных королевских особ, а не личные чувства и эмоции особ дома Романовых. Через них можно переступить, а через престиж дома – нет. Но подобная твердость иногда перевоплощается в форменную жестокость, когда нет счета загубленным человеческим жизням. Кирилл Романов возмнил себя новым Цезарем. Но судьба Римской империи известна, и Россия пытается ее повторить. Кирилл Александрович всячески старается ей в этом помочь.

Еще одним представителем знатного рода является Симеон Александрович Романов. В романе его образ ассоциируется, с одной стороны, с жителем древнего города, история которого отражена в Библии – Содомы, и, с другой – со средневековым испанским грандом. Он был отправлен с глаз долой в Москву в качестве генерал-губернатора царствующим братом ему в назидание, а городу на погибель. Обладая женоподобной внешностью и манерами, он мало заботился об интересах вверенных ему людей, в то время как собственные его волновали в достаточной степени. Даже огласка и мировой скандал, который сильно отразился бы на репутации дома Романовых, Симеона Александровича несколько не волновали. Заботили его сначала напояженные усыки и подкрашенные губы его адъютанта князя Глинского, а потом и желтые волосы англичанина Карра. А город, соответственно, превратился в «<...> Мекку для бардашей. Раньше Москва стояла на семи холмах, а теперь на

одном бугре» [6, с. 198]. Но особые пристрастия Симеона Александровича могли бы быть ему охотно прощены, если бы не его патологическая мания себялюбия, которая больно отражается на судьбе целого города. Он груб и заносчив, расточителен и эгоистичен. Это нашло свое отражение и в его речи. Он может раздраженно перебивать слуг или выражать свои эмоции в разговоре с нижестоящими. Ему постоянно приходится занимать оборонительную позицию в разговоре со своими братьями, при этом он выпячивает подбородок, что указывает на его упрямство. Отсюда и манера выражаться, которой свойственны некоторая развязность и высокомерие. И такому человеку по праву рождения дается возможность управлять первой столицей России. И хотя он удовлетворяется малым, не претендуя на большее, тем не менее, итог предсказуем. В Библии достаточно ярко описана судьба подобного города с подобным управителем. Конец Содома – факт общеизвестный.

В отличие от римлянина и содомита жизнь третьего дяди императора – Георгия Александровича кажется наиболее благоустроенной. У него есть все для видимого счастья: две семьи (жена и возлюбленная), без счету сыновей и единственная любимая дочь, общественное положение. Он не стремится к власти, хотя воспитан в традициях дома Романовых. Внешне глава Зеленого дома спокоен и выдержан. Это «<...> истинный человек-гора: красивый, тучный, с лихо подкрученными усами, да еще и в ослепительной адмиральской форме, по сравнению с которой скромный полковничий мундир императора выглядел довольно убого» [6, с. 46]. Георгий Александрович может пожертвовать, точнее якобы может, жизнью одного из своих многочисленных сыновей. Ему важно внешне проявить спокойствие и показать себя истинным Романовым, хотя в разговоре со своими братьями, когда решалась судьба его сына, он проявил себя очень эмоциональным человеком, позволив себе резко кричать. Но в Георгии Александровиче, как в средневековом герое, противодействуют два

начала – долг и чувство. Когда побеждает первое, он становится каменным изваянием, когда второе – любящим отцом. Его основная беда в том, что он вынужден быть таким, каким его хотят видеть. Джорджи не может быть самим собой. И это качество сближает его с венценосным племянником. Георгий Александрович «устает после одиннадцатой рюмки коньяку» [6, с. 11], имеет детей от гражданской жены. Но при всем этом он должен быть примером для подражания, на него и его родственников равняются миллионы российских подданных. И эта эталонность делает его несчастным, не способным к самовыражению человеком. Его душевные колебания приводят к непоправимым последствиям.

Если самая вершина пирамиды, то место, которое вызывает зависть и возбуждает желание, не является центром скопления наиболее счастливых людей, то, возможно, такое место можно найти где-нибудь ближе к земле. Автор и пытается найти счастливого героя ближе к основанию пирамиды. Таким, по его мнению, является Афанасий Степанович Зюкин – дворецкий Георгия Александровича Романова. Сорокашестилетний обладатель «собачьих бакенбардов» [6, с. 82] представляет собой полную собственность, при этом добровольную, дома Романовых. Он живет их радостями и заботами, зная свое место. А оно находится в людской, под главными апартаментами. Афанасий Степанович посвящен во все секреты семьи, но не имеет права голоса. Он служит августейшей семье и очень гордится своим местом на социальной лестнице, ничуть не жалея об утраченном предками дворянстве.

Однако Афанасий Зюкин является владыкой в своем государстве. В его подчинении – вся младшая прислуга. «Дефиниция» его души не «лакейская», а «гоф-фурьерская», ибо за долгую беспорочную службу при дворе его величества ему пожаловано звание гоф-фурьера. Чин этот относится к 9 классу и соответствует чину титулярного советника, армейского штабс-капитана или флотского лейтенанта [6, с. 12], – замечает писатель. При этом

он «не сносит, а почитает за привилегию особое отличие – обращение на «ты» от августейших особ» [6, с. 23]. Дворецкий полностью отождествил себя с вещью, лишенной эмоций и чувств. Он не имеет права на свою личную жизнь, а должен любить, страдать и переживать все то, чем живет августейшее семейство. Их беды – это его беды. Поэтому с присущим ему рвением он и принимает участие в судьбе Михаила и Ксении Георгиевичей, при этом намного больше, чем их собственный родитель. При обращении к высочайшей особе он почтителен и подобострастен. В разговоре с остальными, не являющимися членами семьи Романовых, он соблюдает приличия. Даже в обращении к фандоринскому слуге он использует слово «мистер». Зюкин уважительно и несколько заискивающе относится к своим «коллегам», которые добились больших почестей по службе.

Нетрадиционными для ретродетектива являются и женские образы, изображенные в романе «Коронация». В обществе периода правления последнего Романова приоритет отдается отрицающим свое природное начало женщинам. Таким образом, в романе исследуются несколько типов представительниц слабого пола: женщина-разрушитель, женщина-эталон, женщина-предопределение, женщина-титан.

В обществе времен правления последних представителей династии Романовых женщину принято было считать существом слабым и зависимым. Россия только находилась на пути к предоставлению женщине равных прав с мужчиной. Поэтому вполне обоснованно европейское происхождение женщины-разрушителя. Хотя это ни в коей мере не умаляет достоинств русских дам. До приезда в Россию Эмилия Деклик уже снискала себе без малого мировую славу в образе доктора Линда. На первый взгляд, женщина внешне не примечательная, она смогла влюбить в себя практически всех окружающих ее мужчин: «Что, что вы все в ней нашли?!» – «Любовь» [6, с. 340]. Мадмуазель Деклик смогла соединить в себе противоположные начала – красоту и порок, любовь и смерть, грацию и жестокость. И если

маниакальная страсть к драгоценным безделушкам как-то поддается объяснению, то как понять неоправданную жестокость по отношению к детям? Не всякий, даже самый отъявленный злодей сможет заставить себя отрезать пальчик у еще живого четырехлетнего малыша. Соответственно содеянному преступницу постигает заслуженная кара. Но даже в смерти она не утратила своей власти: «Главная тайна могущества доктора заключалась именно в женственности... Истинная гениальность «мадемуазель Деклик» состояла в том, что эта женщина умела подобрать ключик к любому мужскому сердцу, даже к такому, которое вовсе к любви не приспособлено» [6, с. 339]. Она разрушала все, к чему прикасалась. Этим всем были души окружающих ее мужчин. Не говоря уже о загубленных ею невинных жизнях.

На первый взгляд, от столь порочного существа должна существенно отличаться венценосная женщина-мать. Эмилия Деклик не познала радости материнства в отличие от своей коллеги Миледи, которую можно понять, если не оправдать. Б. Акунин знакомит читателя с двумя августейшими матерями, хотя и достаточно условно. «Ее высочество, образцовая и любящая мать» Екатерина Иоанновна произвела на свет шестерых сыновей и дочь [6, с. 7]. Но как истинная представительница царствующей фамилии, она больше внимания уделяла соблюдению этикета, чем собственным детям. Поэтому гибель одного из них, даже самого младшего, не стала бы для нее ощутимой утратой. Ведь главное – соблюсти приличия и выказать себя достойными представителями августейшей фамилии.

Соответственно ведет себя и действующая русская императрица Александра Феодоровна: «Для ее величества, ревниво охраняющей достоинство своего несколько призрачного статуса, коронные драгоценности имеют особенное, болезненное значение» [6, с. 115]. Ей пришлось отвоевывать принадлежащий ей по праву *coffret* у своей предшественницы Марии Феодоровны. Поэтому, когда речь зашла об обмене ее маленького кузена на одну из ее царских побрякушек, реакция императрицы была

следующей: «Однако его помазанное величество обещать мне, что эта вещь будет мне непременно возвращена в целость и сохранность» [6, с. 118]. А во время обсуждения способов спасения маленького Мики «<...> ее величество, судя по брезгливой складке у рта, больше думала о запахе пота, явственно исходившем от распаренного обер-полицмейстера» [6, с. 119]. Но как раз в этом и состоит ее августейшее величие. Поэтому и возникает закономерный вопрос: а чем, собственно, женщина-эталон отличается от женщины-разрушителя? Ведь представительницы обоих лагерей любят переливающиеся разными цветами камушки в дорогой оправе и ставят их выше человеческой жизни. Что страшнее – роль палача или судьи? Скорее всего, последнего, так как первому достаются вся слава и лавры, а, следовательно, между ними нет никакой существенной разницы. Только одну осуждают и проклинаят, а вторую наследуют и боготворят. «Несмотря на траур, на груди у царицы лучезарными капельками переливался малый бриллиантовый букет» [6, с. 345].

К касте августейших особ принадлежит и Ксения Георгиевна Романова – женщина-предопределение. Даже любимой дочери великого князя Георгия Романова не суждено было избежать своего предопределения. Ей не посчастливилось родиться в августейшей семье, то есть еще при рождении она лишилась права самой распоряжаться своей жизнью. Даже английская королева приняла участие в ее судьбе: «Я видела в Вене ее жених принц Олаф <...>. Как это вы меня учили находное выражение <...> Олафа цахя небесного, да?» [6, с. 99]. «Но в случае кончины старшего брата <...> принц Олаф окажется первым в линии престолонаследования. Это значит, что Ксения Георгиевна может стать королевой» [6, с. 100]. Это значит, что великая княжна должна будет разделить участь всех женщин августейших фамилий, став украшением короны нового короля. Такие союзы красавицы и чудовища не были редкостью, но главное не это. Не познавшее любви сердце Ксении могло бы смириться с выпавшей ей участью, но вышло как раз

наоборот. Красавец Фандорин зажег в ней опасное пламя, которому не дано было разгореться в пылающий костер: «Мне сорок лет, вам девятнадцать. Это раз. Я «лицо без определенных занятий», а вы, Ксения, великая княжна. Это два. Я слишком хорошо знаю жизнь, вы не знаете ее вовсе. Это три. А главное вот что: я принадлежу только себе, вы же принадлежите России. Мы не можем быть счастливы» [6, с. 191]. Будущему королю Олафу доставалась не жена, спутница жизни, а украшение, вещь: «Он ведь женится не на девице, а на доме Романовых» [6, с. 148]. Так и получается, что добрая и отзывчивая девушка, искренне любившая брата и переживавшая о его участи, должна стать еще одной жертвой престижа семьи Романовых. Но в этом ее предназначение, от которого никуда не денешься.

Великая княжна Ксения Георгиевна Романова – яркая героиня романа «Коронация». Ее прообразом послужила племянница Николая II Юлия Михайловна, в замужестве Юсупова. Как и все великие княжны, она воспитывалась должным образом – как можно дальше от реальной действительности. Выйти замуж за коронованную особу, тем самым упрочив межгосударственные связи, – таков удел всех этих женщин. Однако Ксения Георгиевна готова была бросить семью и последовать за Фандориным, как тургеневские героини – Наталья Ласунская и Елена Стахова. И даже больше, она готова была лишиться собственного имени и социального положения – как жены декабристов. Чистая, юная душа, слишком остро воспринимающая неведомую ей до сих пор реальность, готова променять свой закрытый хрустальный дворец на неизвестность; Ксения Романова тянется к Эрасту Петровичу, который на 20 лет старше ее, не столько потому, что он красив собой и необычайно умен, сколько потому, что он человек из того неведомого ей мира, где не все зависит от воли коронованной особы, где некто Линд может сорвать коронацию или убить ребенка. Ей не хватает истинной жизни. Ксения Георгиевна хочет почувствовать себя живой, настоящей. Она не хочет быть ходячей куклой,

которую подарят «Олафу царя небесного» взамен на благосклонность английской монархини.

И если любовь для великой княжны – это искреннее чувство, которое заметно выделяет ее из всей семьи, то ее близкие давно утратили способность чувствовать, если она у них вообще была. Георгий Александрович и Екатерина Иоанновна больше заботятся о собственном престиже, чем о собственных детях. Вынужденная выйти замуж за нелюбимого, но венценосного Олафа, Ксения Георгиевна находит свое истинное призвание в благотворительности. Разбитое сердце не сделало ее черствой, сердечные страдания превратили ее в живого человека, который способен к сопереживанию и состраданию. Она пока не стала просвещенной монархиней, но и не осталась безучастной к чужому несчастью.

У великой княжны Романовой есть антагонист – Эмилия Деклик. Она является полной противоположностью чистой и невинной Ксении Романовой. Подобно княжне она красива. Но ее красота является оружием, направленным совершенно на другие цели. Если внутренняя красота Ксении Георгиевны соответствует ее внешности, то красота Эмилии Деклик призвана маскировать ее внутреннее уродство и жестокость. Зюкин не считает ее красавицей, однако автор указывает на то, что Эраст Петрович (известный знаток и ценитель женской красоты) тоже не остался безучастным к чарам этой женщины. Эмилия, в отличие от Ксении Романовой, – роковая женщина, ради которой готовы пожертвовать жизнью. Именно на этом и строится вся ее жизненная позиция – очаровать мужчину до такой степени, чтобы он перестал быть личностью, стал послушной марионеткой в руках своей правительницы. Обе женщины противопоставлены автором в своей способности любить. Если одна любит беззаветно и самоотверженно, то вторая чувству любви противопоставляет любовь материальную – любовь к драгоценностям.

Любовь является движущей силой и во взаимоотношениях мужчин из дома Романовых с маленькой балериной. Б. Акунин создает образ женщины, которая, оставаясь в тени, имела огромную власть, подчинив себе «первых людей империи». При Николае II таковой является Изабелла Фелициановна Снежневская: «Госпожа Снежневская, будучи <...> умнейшей из женщин, совершила поистине великое открытие на фаворитском поприще: она завела роман не с монархом или великим князем, которые, увы, смертны или непостоянны, а с монархией – вечной и бессмертной. В свои двадцать восемь лет Изабелла Фелициановна заслужила прозвище «коронной регалии», да она и в самом деле похожа на драгоценное украшение из императорской Бриллиантовой комнаты: миниатюрная, хрупкая, неопишимо изящная, с хрустальным голосом, золотыми волосами, сапфировыми глазами» [6, с. 179]. Но именно от этой фарфоровой красоти, воплотившей в себе «ум, такт и задатки верной союзницы престола» [6, с. 180], исходит совет «пожертвовать меньшим ради большего» [6, с. 182]. Но мать двоих детей понимает, что другого выхода нет и не может быть. Такова цена права именоваться августейшими особами. А ее близнецы – просто сыновья балерины, одаренной августейшим вниманием. Она должна ненавязчиво направлять, оберегать, поддерживать венценосных мужчин. И со своей миссией госпожа Снежневская справляется блестяще. Такова ее ведущая партия – быть титаном Атласом, который держит на своих плечах августейшее небо. Уже вырисовывается немного иное назначение женщины. Это уже личность, от которой что-то зависит и которая что-то решает. Духовная свобода еще не дает ей свободы физической – свободы выбора. Но в то же время на ее плечах слишком тяжелое бремя – ответственность за честь семьи, ее престиж. И она с достоинством справляется со своей ролью.

В пору правления Николая II маленькие представители российского общества несколько отличаются от своих предшественников. Но даже представители августейших фамилий эмоционально ничем не отличались от

представителей социального дна. И те и другие были лишены детства, так как их социальный статус налагал на них определенные обязательства. Свойственная детству беззаботность не полагалась им, так как отвлекала от намеченной сверхцели. В качестве примера автор создает обобщающий образ детей великого князя Георгия Александровича Романова. Его старший сын Павел, единственная дочь Ксения и самый маленький Михаил являют собой достояние Российской империи. Их судьбы зависят от интересов страны на мировом рынке, а жизнь – от ценности царских регалий, от которых зависит престиж царствующей династии Романовых: «У нас, в Зеленом доме, детей воспитывают не строго <...>. Георгий Александрович даже слывет в императорской семье либералом. Сыновей воспитывает мягко, на французский манер, а единственную дочь, свою любимицу, по мнению родственников, и вовсе избаловал» [6, с. 14]. Великий князь Павел Георгиевич Романов, как представитель мужской половины правящей семьи, с ранней юности был отдан на попечение камер-юнкеру. Все его познания окружающего мира рассматриваются сквозь призму личностных качеств лейтенанта Эндлунга. Именно ему принадлежит заслуга в воспитании Павла Романова и в раскрытии всех его «тайных» талантов и недостатков: «А Эндлунг, хоть и балбес, но зато хороший товарищ и душа нараспашку» [6, с. 11]. Внешняя и внутренняя его сущности крайне разнятся. Если на первый взгляд кажется, что он человек бесшабашный и безучастный ко всему, что его не касается, то наличие души, хоть и нараспашку, опровергает изначально ложное первое впечатление. Ему не безразлична судьба окружающих, даже право имеющих. Дух приключений, разведенный примесью сострадания, заставляет его отправиться в «Элизиум». Даже там, перед лицом мучительной смерти, Эндлунг не утратил своего оптимистического настроения и выявил себя человеком, наделенным сильным духом.

Именно такой воспитатель влиял на ум и сердце великого князя Павла Георгиевича. Он вложил в него частичку собственного сердца. Поэтому представитель августейшей фамилии обнаружил склонности, не свойственные его социальному положению. Полли в эмоциональном отношении очень напоминал своего венценосного кузена Ники. Он поддерживал императора во мнении, что человеческая жизнь не может стоять бездушного камня. Именно он разрыдался, когда узнал об участии своего маленького брата: любитель коньяка и публичных домов в ситуации с царской регалией проявил себя человеком с чуткой душой, который не может смириться со своим статусом, обязывающим приносить такие жертвы. Но августейшее величие заставляет его отказаться не только от собственной личности, но и от семейного счастья. Как и все представители его рода, он вынужден заключать брак только с себе подобными. Павел обязан будет жениться на представительнице какого-нибудь царствующего дома. А пока он должен делить свою женщину с отцом, поскольку пассии у великих князей должны соответствовать стандарту. Таким образом, Павел Георгиевич являет собой типичный образ великокняжеской жертвы, возложенной на алтарь монархии. Его жизнь принадлежит царствующему дому, который распоряжается ею согласно установленному порядку, то есть, один из правоимеющих людей в государстве в то же время является наиболее обделенным, лишенным всего необходимого, эмоционально нищим. Эталон всегда должен оставаться неизменным и соответствовать стандартам. К тому же он обречен на существование «под колпаком».

Своеобразным зеркальным отражением старшего брата является и Ксения Георгиевна Романова. Эмоционально она дублирует его. А предназначение всех великих князей одинаково – «представлять интересы российской империи на мировой арене».

Точной копией своих братьев должен был стать и Михаил Георгиевич Романов. Но ему пришлось вступить на иной путь.

Маленький Мика стал жертвой престижа семьи Романовых. До поры до времени четырехлетний великий князь мог позволить себе маленькие шалости. По дороге в Москву он «изволил вприпрыжку скакать на сиденье и потом долго качаться на портьере» [6, с. 14]. Рука предназначения еще не коснулась его чела, и пока он мог себе позволить быть просто ребенком. Но августейшее лицо тем и отличается от всех остальных, что у него в словаре нет слова «просто». Он не просто ребенок, а великий князь, не просто человек, а Богом избранный пастух стада его. Маленькому Романову пришлось стать первой очистительной жертвой, проводником, повлекшим за собой многих, в том числе и семью Николая Романова. Он, как и все его родные, не выбирал свою судьбу. За него уже все было предрешиено.

Б. Акунин противопоставляет законным детям Георгия Александровича его внебрачных сыновей. Автор сопоставляет семейные отношения, связывающие великого князя с двумя разными женщинами. С одной стороны, законная супруга Екатерина Иоанновна и семеро ее детей, озаренных августейшим величием и лишенных всех прав. Но есть еще и гражданская жена – Изабелла Фелициановна Снежневская и ее близнецы. Они лишены всех законных прав и считаются незаконнорожденными:

«Раздался стук в дверь, и англичанка-нэнни ввела двух премилых близнецов, очень похожих на Георгия Александровича – таких же румяных, щекастеньких, с живыми карими глазками.

– Спокойной ночи, маменька, – пролепетали они и с разбегу бросились Изабелле Фелициановне на шею.

Мне показалось, что она их обнимает и целует горячее, чем того требовал этот обыкновенный ритуал» [6, с. 183].

Не возникает сомнений в том, что за них она отдала бы все свои фамильные регалии. Соблюдение приличий и триумф молодой царицы были молодой матери безразличны. Главное для нее – это здоровье и благополучие ее детей.

Таким образом, Б. Акунин указывает на то, что принадлежность к царствующей фамилии автоматически лишает ребенка его личностной сущности. Она делает из него марионетку, живущую по своду правил о поведении сверхличности, являющей собой пример для подражания всех низших существ, именуемых верноподданными. Даже наличие собственных чувств является недопустимым, то есть, от человека оставляют одну оболочку, из которой удалили все внутренности. Но маленький человек еще пока имеет право на маленький бунт, когда внутренние процессы обратимы, хотя излечиться от яда августейшего величия невозможно. На простое человеческое счастье имеют право только простые смертные, а представители царской семьи таковыми не являются.

Анализ образной системы романа «Коронация» показывает, что Б. Акунин детально вырисовывает своих персонажей, максимально исследует и описывает их внутренний мир и взаимоотношения с окружающими. Детективному произведению не характерна подобная расширенная система образов и наличие персонажей, непосредственно не связанных с расследованием. В отличие от классического детектива Б. Акунин стремится создать психологический портрет каждого героя, что является, на наш взгляд, попыткой реализовать основные черты психологического романа.

3.3. Художественный феномен сыщика в романе «Коронация»

Сыщик, который расследует преступление, является необходимым компонентом любого детективного произведения. Однако детектив отодвинул расследователя на второй план, посвящая читателя только в самые необходимые детали, поскольку в детективном произведении приоритетной является не личность, а процесс расследования. Так, в классической детективной литературе принято было давать беглые описания сыщиков,

сводя к минимуму их взгляды на окружающую действительность. Портретные характеристики, элементы биографии и некоторые рассуждения, имеющие отношение к профессии расследователя преступлений, не только не обеспечивают читателя достаточной информацией о личности героя-сыщика, но и опускают некоторую завесу таинственности над его внутренним миром. Например, читателю мало что известно о «прошлой жизни» Огюста Дюпена, Шерлока Холмса или Эркюля Пуаро, поскольку он знакомится с ними опосредованно, через их друзей, повествующих о расследованиях знаменитых сыщиков. Каждый классик детективного жанра попытался наделить своего героя индивидуальными чертами, позволяющими говорить об их особенности и неповторимости. Рассмотрим основные из них. В качестве материала для исследования, на наш взгляд, целесообразно будет обратиться к классическим примерам жанра – произведениям Э. По, А. Конан Дойла, А. Кристи, Р. Стаута и Ж. Сименона.

Э. А. По создает образы сыщика и его друга-рассказчика, которые в дальнейшем будут варьироваться его последователями-детективщиками. В трех небольших новеллах («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо») он развивает и доказывает на примерах свою теорию аналитического мышления. Главное действующее лицо этих произведений – аналитический ум, способный разгадывать самые запутанные загадки и решать сложнейшие головоломки. Э. По остается верен себе, поскольку в этих новеллах явно просматривается романтическое направление творчества автора. Образ мсье С.-Огюста Дюпена типичен для романтической литературы, поскольку автор изображает личность необычную. Скупыми штрихами он рисует портрет своего героя: «Одной из фантастических причуд моего друга – ибо как еще это назвать? – была влюбленность в ночь, в ее особое очарование» («Убийство на улице Морг») [162, с. 89]; «Раскрыв тайну трагической гибели мадам Л'Эспанэ и ее дочери, шевалье тотчас выбросил все это дело из головы и возвратился к привычным меланхолическим

раздумьям» («Тайна Мари Роже») [162, с. 117]. Читателю предоставляется минимум информации об этом человеке, а скудные факты, данные в тексте, только разжигают его интерес, поскольку автор уделяет этому один абзац, в котором поставлено много вопросов, оставшихся без ответа: «Еще молодой человек, потомок знатного и даже прославленного рода, он испытал превратности судьбы и оказался в обстоятельствах столь плачевных, что утратил всю свою природную энергию, ничего не добивался в жизни и меньше всего помышлял о возвращении прежнего богатства» [162, с. 88]. Далее автор предлагает читателю поупражняться в аналитическом мышлении, предоставляя возможность самостоятельно восстановить цепь событий, послуживших причиной разорения Дюпена.

Тайной за семью печатями остается для читателя и образ самого рассказчика, который не посвящает его в подробности своей биографии. О нем мало что известно: «Впервые мы встретились в плохонькой библиотеке на улице Монмартр, и так как оба случайно искали одну и ту же книгу, чрезвычайно редкое и примечательное издание, то, естественно, разговорились <...> Я жил тогда в Париже совершенно особыми интересами...» [162, с. 88]. Более того, рассказчик даже не указывает предполагаемое время происходящих событий, ограничиваясь условным «весну и часть лета 18.. года» [там же].

Новелла «Убийство на улице Морг» построена по принципу «теорема – ее доказательство». В начале повествования Э. По помещает тезис в защиту аналитического мышления, что и пробует доказать своим дальнейшим рассказом, который носит характер дифирамба. На протяжении всего повествования рассказчик не перестает удивляться умению Дюпена логически восстанавливать цепочку событий, будь то «чтение мыслей» попутчика или раскрытие запутанного преступления. В новелле большое внимание уделяется описанию места преступления и жертв зверского нападения. Автор подробно останавливается на свидетельских показаниях,

которые и приводят Дюпена к разгадке преступления. Более детально свидетельские показания и материалы следствия освещены в новелле «Тайна Мари Роже», которая является своеобразным продолжением «Убийства на улице Морг», на что указывает сам автор.

Огюст Дюпен пытается поэтапно разъяснить своему другу-рассказчику выводы, к которым он приходит, указывая на некоторые факты, требующие внимания. Однако автор максимально выдерживает интригу, поскольку разгадка событий и окончательная расстановка всех точек над «i» происходит в конце повествования. Таким образом, личность самого героя находится в тени описываемых событий. Э. По делает ставку на то, что в данном повествовании приоритет отдается не личностному началу, а процессу мышления. Человек становится сосудом, который хранит драгоценный объект – мозг, способный к аналитическим размышлениям. Личностное начало сводится к минимуму, поскольку личность у По – это всего лишь «носитель» определенной способности мозга. Следовательно, детективную схему Э. По можно свести к математическому доказательству возможности применения аналитических способностей при раскрытии преступлений.

Однако, на наш взгляд, вклад Э. А. По в детективную литературу сводится не столько к тому, что он стал родоначальником нового жанра, обозначив основные составляющие детективного произведения, сколько к фундаменту, без которого не может существовать классический детектив. С нашей точки зрения, аналитические способности сыщика (профессионала или любителя), которые необходимы для раскрытия преступления, – основа подобного произведения. Поимке преступника предшествует цепь логических умозаключений, поскольку вина его должна быть неоспоримо доказанной. Более того, именно на основании интеллектуальной дуэли между сыщиком и читателем и строится неувядающий интерес последнего к детективу. Решение головоломки, заложенной в подобном произведении, и

привлекает читателя. Детективные новеллы Э. По апеллируют к уму, оставляя в тени чувства читателей, иными словами, детектив призван заставлять читателя думать, а не чувствовать.

Традиции основателя жанра продолжает А. Конан Дойл, вслед за Э. По создавая пару «сыщик – его друг-рассказчик». Все повествование о приключениях Шерлока Холмса построено в виде записок-воспоминаний его друга доктора Джона Ватсона. «Этюд в багровых тонах» – первое произведение о приключениях знаменитого сыщика, несколько отличается от последующих рассказов. Оно состоит из двух частей, что не свойственно рассказам о Шерлоке Холмсе. Автор пытается создать обширное полотно, максимально уделив внимание главным действующим лицам рассказов. В начале повествования большое внимание уделяется личностям доктора Ватсона и Шерлока Холмса: автор подробно останавливается на том, как герои познакомились и стали вместе снимать квартиру, максимально полно описываются внешность Холмса, его манера поведения.

Доктор пытается связать с его внутренним миром портретную характеристику сыщика: «Ростом он был больше шести футов, но при своей необычной худобе казался еще выше. Взгляд у него был острый, пронизывающий, если не считать <...> периодов оцепенения <...>; тонкий орлиный нос придавал его лицу выражение живой энергии и решимости. Квадратный, чуть выступающий вперед подбородок тоже говорил о решительном характере. Его руки вечно были в чернилах и в пятнах от различных химикалий, зато он обладал способностью удивительно деликатно обращаться с предметами» [91, с. 23].

Джон Ватсон вкратце излагает свои биографические данные, тем самым обозначив некоторые личностные контуры, что впоследствии дало основание многим читателям считать обоих героев реальными историческими лицами. Как истинный английский джентльмен, он не считает себя вправе вмешиваться в жизнь Холмса, поэтому отправной точкой знакомства

читателя с личностью последнего является знакомство с ним доктора. Поэтому в записках и нет биографических данных о Шерлоке Холмсе.

В основном повествование ведется от первого лица, которым и является доктор. Но некоторые произведения отклоняются от этой стандартной авторской модели. Так, в «Этюде в багровых тонах» есть вставная часть, «Страна святых», описывающая события, которые являются прелюдией к основному повествованию, и объясняющая причины, побудившие Джефферсона Хоупа совершить два убийства. Повествование в ней ведется от лица всезнающего рассказчика. Эта глава уточняет и конкретизирует рассказ самого убийцы, который подробно освещает все детали подготовленных и совершенных им преступлений. Подобным образом от лица всезнающего рассказчика повествование строится и в рассказе «Камень Мазарини».

А. Конан Дойл создает образ сыщика, который всю свою жизнь потратил на разработку собственной методики расследования преступлений. Стэмфорд, герой «Этюда в багровых тонах», окрестил его «ходячей хроникой преступлений» [91, с. 21]. Холмсу принадлежит открытие реактива, который позволяет безошибочно определять кровавые пятна. Однако Холмс – персонаж амбивалентный, сочетающий в себе несовместимые гениальность и невежественность. «Он отлично знает анатомию, и химик он первоклассный» [91, с. 17], и в тоже время невежество Холмса было также поразительно, как и его знания. «О современной литературе, политике и философии он почти не имел представления» [91, с. 24]. На этот счет сам Шерлок Холмс приводит следующие доводы: «<...> мне представляется, что человеческий мозг похож на маленький пустой чердак, который вы можете обставить, как хотите. Дурак натащит туда всякой рухляди, какая попадется под руку, и полезные, нужные вещи уже некуда будет всунуть <...>. А человек толковый тщательно отбирает то, что он поместит в свой мозговой чердак» [91, с. 24–

25]. Эту теорию фильтрации ненужной информации впоследствии возьмут на вооружение многие детективщики.

Как и Огюст Дюпен, Шерлок Холмс мобилен: он расследует преступления «на ногах». Сыщик должен сам побывать на месте преступления и скрупулезным образом все исследовать, что и даст ему впоследствии возможность построения логической цепочки. Секрет успеха Холмса заключен в его наблюдательности. Он всегда замечает то, на что остальные не обращают внимания. Холмс не только видит, но и замечает, поскольку для него не существует мелочей и незначительных деталей. Его способность к перевоплощению не раз поражала доктора: «Он кого-то выслеживает. Вчера он изображал рабочего, подыскивающего место. А сегодня нарядился старухой. И так похоже, что я совершенно не узнал его, а уж я бы, кажется, должен знать его приемы» [91, с. 278].

Английский детективщик несколько дополнил детективную схему, разработанную Эдгаром По. Он ввел правило, которое в основном остается актуальным и по сей день. Оно известно как «правило А. Конан Дойла», согласно которому преступника нельзя делать героем детектива. Однако, на наш взгляд, более существенным является нечто иное. А. Конан Дойл смог сделать своего героя реальным, наделив его характерными чертами «живого человека».

Традиционную классическую детективную пару создает и «королева детектива» А. Кристи. Ее Эркюль Пуаро и капитан Гастингс являются действующими лицами многих романов и рассказов. Капитан описывает многие совместные с Пуаро расследования, но иногда возможно и отклонение от правил – например, в романе «После похорон» Пуаро действует один. Как и в классической схеме, предложенной Э. По, герои совместно проживают, что дает Гастингсу основание акцентировать внимание не только на самом расследовании, но и на личности Пуаро. В отличие от доктора Ватсона, капитан тщеславен. Он признает, что Пуаро

умен и сообразителен, что, однако, не мешает ему умышленно выставить напоказ некоторые слабые стороны своего друга. Так, в рассказе «Тайна египетской гробницы» капитан Гастингс позволяет себе следующий комментарий: «<...> Пуаро – сплошное олицетворение страдания – понуро стоит рядом со мной. Бедняга оказался совсем никудышным мореплавателем, и наше путешествие от Марселя было для него сущей мукой» [115, с. 441] или: «Я опускаю описание картины под названием «Пуаро на верблюде». С самого начала пути он не переставал охать и жаловаться, перемежая все это ругательствами и мольбами к девице Марии и всем апостолам, поминаемым в святцах. В конце концов он позорно капитулировал, отказался от верблюда и пересел на маленького ослика» [115, с. 442].

В отличие от Шерлока Холмса, который скрупулезно исследует место преступления, Эркюль Пуаро довольствуется лишь его беглым осмотром. Для него важно не то, с помощью чего англичанин Холмс может определить преступника, т.е. отпечатки ног или надписи на стене, а малейшие детали, которые являются заправкой для работы его «маленьких серых клеток», будь то тревожные глаза Марты Добрейль («Убийство на поле для гольфа») или восковые цветы и запах краски, что помогло разоблачить мисс Джилкрист («После похорон»).

Американец Р. Стаут создает несколько необычную детективную пару. На первый взгляд, его герои Арчи Гудвин и Ниро Вульф кардинально отличаются от классических детективных пар, как то: Шерлок Холмс и доктор Ватсон или Эркюль Пуаро и капитан Гастингс. Р. Стаут воспроизводит пару, в которой герои составляют единое целое, поскольку их тандем невозможен друг без друга. Ниро Вульф – голова, способная решить самые сложные и запутанные дела, не покидая пределов своего дома. Арчи Гудвин – руки и ноги, которые добывают Вульфу всю необходимую информацию, а также его глаза и уши, связывающие с окружающим миром. Арчи Гудвин, от имени которого ведется повествование, сам умен и

сообразителен. Однако одна черта сближает его с «рассказчиком» в классических детективах А. Кристи. Как и капитан Гастингс, Арчи Гудвин может себе позволить некоторый сарказм в отношении своего «друга». Арчи Гудвин ироничен не только в описании Ниро Вульфа: «Ну и лентяй же мой шеф!» [15, с. 21]; «Вернувшись в кабинет, я обнаружил, что Вульфа так и распирает от самодовольства» [15, с. 32]; «особняк на Тридцать пятой Западной улице, где живет и правит Ниро Вульф, правит, за исключением тех случаев, когда я нахожу, что он заходит слишком далеко» [15, с. 16]; но и в отношении себя: «<...> В такси, по дороге домой, я обнаружил, что совесть моя спит глубоким сном и даже храпит, если только это возможно» [15, с. 62].

У Арчи Гудвина складываются особые отношения с его непосредственным шефом. Так, ему импонирует особое доверие со стороны Ниро Вульфа, который поселил его в собственном доме, оказав тем самым предпочтение, поскольку Вульф пользовался услугами и других частных сыщиков – Сола Пензера, Орри Кадера и Фреда Даркина. Именно Арчи Гудвин может позволить себе некоторую фамильярность в обращении с шефом: «он платил мне жалование, и это обязывало меня выполнять его распоряжения, даже если он внезапно спятил» [15, с. 15]. Именно его Вульф удостаивает особым обращением на «ты». Арчи особым образом реагирует на смену настроения Ниро Вульфа, выражая это следующим образом: «пробормотал Вульф» [15, с. 7]; «усмехнулся Вульф» [15, с. 9]; «хмуро заметил Вульф» [15, с. 10]; «проворчал Вульф» [15, с. 13]; «буркнул Вульф» [15, с. 25]; «промурлыкал Вульф» [15, с. 31]; «рявкнул Вульф. Это он умеет» [15, с. 115]; «устало произнес Вульф» [15, с. 128]; «хрюканье, изредка издаваемое Вульфом» [15, с. 138].

В классической детективной литературе конца XIX – первой половины XX веков было принято в основном осмеивать представителей полиции, которые старались приписать себе заслуги частных сыщиков. Так, в циклах о

приключениях Шерлока Холмса заслуги гениального сыщика признаются всеми, кроме журналистов. Периодически в тексты рассказов включаются газетные заметки, где все лавры отдаются полиции: «Уже ни для кого не секрет, что честь ловкого разоблачения убийцы всецело принадлежит известным сыщикам из Скотленд-Ярда, мистеру Грегсону и мистеру Лестрейду. Преступник был схвачен в квартире некоего мистера Шерлока Холмса, сыщика-любителя, который обнаружил некоторые способности в сыском деле; будем надеяться, что имея таких учителей, он со временем приобретет навыки в искусстве раскрытия преступлений» («Этюд в багровых тонах») [91, с. 120–121]. Более того, читательская нелюбовь к этим героям начинается с момента знакомства, когда автор выводит на сцену персонажа, наделенного следующей внешностью: «<...> щуплый человечек с изжелта-бледной крысьей физиономией и острыми черными глазами; он был представлен мне как мистер Лестрейд» [91, с. 26]. А. Конан Дойл «делится» с читателем своим негативным отношением к инспектору Скотланд-Ярда.

Иронически изображаются представители полиции и в произведениях Р. Стаута. Служители закона Стеббинз и Крамер являются постоянной помехой в работе Вульфа и Гудвина. Обе стороны скептически относятся друг к другу, о чем свидетельствуют следующие цитаты: «<...> расследуя какое-либо убийство, он <Крамер> считал Вульфа не чем иным, как занозой, мешающей ему» [15, с. 97]. – «Неужели ты <Гудвин> думаешь, я <Вульф> получаю удовольствие от того, что сижу тут в бездействии, пока этот полицейский бык подбирается к типу, которого я вынудил совершить два убийства?!» [15, с. 129].

Совсем иную схему реализует в своих произведениях Ж. Сименон. Его герой – комиссар полиции. Французский писатель, создатель образа комиссара Мегрэ, отклоняется от классической школы детектива, предпочитая социально-психологические мотивы в своих произведениях.

Ж. Сименон создает образ простого, ничем не примечательного работника сыскной полиции, который свой путь сыщика начал «из низов, с улицы» [195, с. 46], хотя «комиссар когда-то начинал изучать медицину. Если бы у него была возможность окончить учебу ... хирургом он бы, пожалуй, не стал – его пальцы никогда не отличались особой ловкостью» [195, с. 191]. Простота и максимальная приземленность комиссара оттеняются и его происхождением, которого он не стесняется, несмотря на то что он сын крестьянина из Алье. Он «родился в маленькой деревеньке в центре Франции, и ему, будущему комиссару, также приходилось зарабатывать себе на жизнь» [там же]. Ни выдающиеся аналитические способности, ни маленькие серые клеточки не красят комиссара Мегрэ. Упорный труд и стремление во что бы то ни стало найти преступника, тем самым обезопасив от него жителей родного Парижа, – это составляющие, по Мегрэ, успешного раскрытия любого дела. «Он мог влезть в их шкуру, восстановить ход их мыслей, цепочку эмоций» [195, с. 75] – успех раскрытия преступления.

Автор пытается создать классический образ комиссара полиции, тем самым не наделяя своего героя какими-либо невероятными способностями. Однако, подобно другим героям детективной литературы, Мегрэ обладает и некоторыми чудачествами: если комиссар «начинал следствие с кальвадоса, то все расследование пил только кальвадос, были дела с пивом, с красным вином и даже виски» [195, с. 189]. Мегрэ, как и любой человек, склонен иметь маленькие слабости – ежевечерний стакан сливянки. Как любой обычный человек, возвращаясь вечером домой, он может позволить себе «расшалившись, словно ребенок», высунуть язык и пытаться поймать капельки морозящего дождя [195, с. 27]. Обращает на себя внимание манера передачи оттенка речи героя. В этом отношении «сказал» или «ответил» (слова с нулевой коннотацией) встречаются редко. Взамен им используются «проворчал», «пробормотал», «произнес».

Особое место в произведениях отводится мадам Мегрэ – хранительнице домашнего очага и верной спутнице комиссара, обеспечивающей ему надежный тыл. Комиссар не посвящает жену в тайны следствия, но он не привык и врать ей. Она знает, что Мегрэ в любой момент могут позвонить с набережной Орфевр и срочно вызвать на работу. Но именно в этом и состоит ее жизнь – терпеливо ждать мужа домой, определяя его приход по специфичным шагам на лестнице.

Классическая детективная литература, представленная вышеназванными авторами и произведениями, оказала заметное влияние на современного детективщика Б. Акунина, который создал своеобразный литературный проект, реализовавший, по мнению самого автора, все основные достижения классики жанра. Так, в проекте «Приключения Эраста Фандорина» реализованы основные детективные модели, представленные Э. По, А. Конан Дойлем, А. Кристи и другими признанными мастерами жанра. Однако, в отличие от классической детективной литературы рубежа XIX – XX веков, акцентирующей основное внимание на процессе раскрытия преступления, детективные произведения Б. Акунина многое перенимают и у классических произведений мировой литературы, поскольку сам автор большое внимание уделяет личностному началу своих произведений.

Особое внимание автор уделяет образу расследователя, центрального действующего лица литературной серии «Приключения Эраста Фандорина». Создавая образ своего сыщика, Б. Акунин умело продолжил традиции своих предшественников – классиков жанра. Однако от статичных героев, Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро или комиссара Мегрэ, Фандорина отличает динамизм. В литературном проекте «Приключения Эраста Фандорина» читатель наблюдает превращение молодого двадцатилетнего юноши в умудренного жизненным опытом господина. Герой развивается, о чем справедливо отмечает в статье «Убит по собственному желанию» Л. Данилкин: « <...> Серия книг об Эрасте Петровиче – не просто череда

похождений ловкого ищейки; это еще и жизнеописание. Каждой книге соответствует какой-то год, и промежутки между ними иногда довольно значительны. Фандорин взрослеет и меняется – в отличие от раз и навсегда сложившихся сыщиков Кристи и нестареющих суперменов типа Бонда. Там герой – только логическая машина с идиотскими привычками или плэйбой с белыми зубами. Для Акунина Фандорин важен как личность» [87, с. 316].

Важное место в повествовании занимает портретная характеристика Эраста Петровича. Внешнее описание героя в самом начале литературного проекта заметно отличается от последующих портретных характеристик, поскольку внешне отражается не только взросление героя, но и его духовная эволюция: «<...> Это был весьма миловидный юноша, с черными волосами (которыми он втайне гордился) и голубыми (увы, лучше бы тоже черными) глазами, довольно высокого роста, с белой кожей и проклятым, неистребимым румянцем» [3, с. 13]. Портрет отражает душевное состояние героя, который еще не уверен в себе, робок и несмел. Впоследствии душевные переживания и жизненный опыт наложат свой отпечаток: «<...> Однако внимание привлекал не столько щегольской наряд пассажира, сколько импозантная, можно даже сказать, эффектная внешность. Молодой человек был высок, строен, широкоплеч, на мир смотрел ясными голубыми глазами, ему необычайно шли тонкие подкрученные усики, а черные, аккуратно причесанные волосы имели странную особенность – интригующе серебрились на висках» [11, с. 7], – таким вернулся Эраст Петрович в Россию после шестилетней отлучки. Глаза отражают душевное состояние героя. На их характеристике автор сделает акцент в первом романе. На эту же деталь он обратит внимание читателя, описывая вернувшегося из Японии Фандорина. Впоследствии Б. Акунин будет обращать внимание на лицо, волосы, руки, не касаясь глаз. У Эраста Петровича волосы в любой ситуации остаются в идеальном порядке – проборчик к проборчику. Однако внутреннее состояние героя не так гладко и безупречно, как внешнее.

Б. Акунин наделяет своего героя безупречно идеальной внешностью, что указывает на стремление автора создать образ русского Джеймса Бонда – героя-супермена, способного в одиночку противостоять мировому злу. Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро и комиссар Мэгре обладали вполне обычной внешностью, которая не привлекала внимания. Б. Акунин выделяет своего героя из общей массы, подчеркивая его незаурядную внешность.

Современник Б. Акунина Л. Юзефович, описывая реальное историческое лицо, обходит вниманием его портрет. В романе «Князь ветра» нет ни одного упоминания того, как выглядел легендарный начальник сыскальной полиции Санкт-Петербурга. Единственная деталь, относящаяся к портрету Ивана Дмитриевича Путилина, – это бакенбарды, которые начальник сыскальной полиции заплетал в косицу в минуты задумчивости. Сам герой следующим образом аттестует собственную внешность: «Морда как морда, разве что бакенбарды пора подстричь» [237, с. 38]. Л. Юзефович дает характеристики персонажам через восприятие Путилина, который в своих воспоминаниях во всех подробностях останавливался на описании внешности подозреваемых. Так, в романе обстоятельно описываются все герои, которые могли попасть под подозрение. «Будягин <...> вернулся в компании пожилого интересного мужчины и молодой некрасивой женщины. Мужчина был худ, сед, аристократичен, одет в теплое не по сезону пальто. <...> Ее короткая стрижка, энергичная походка и умное костлявое лицо без малейших следов помады плохо гармонировали с костюмом светской львицы» [237, с. 30], – так автор описывает подозреваемых Довгайло. «Это была брюнетка лет под сорок, еще привлекательная, с известного типа фигурой, напоминающей смычковый или щипковый музыкальный инструмент. Стройная талия круто переходила в пышные бедра, которыми она могла бы гордиться, будь ноги подлиннее» [237, с. 39–40] – описание жены Каменского. Что же касается внешности самого сыщика, автор

предоставил читателю полную свободу наделить его любыми чертами по собственному усмотрению.

Таким образом, портретная характеристика является некоторым связующим звеном между героем и читателем. Автор, уделяющий большое внимание внешности героя, максимально приближает его к читателю, «очеловечивает» его. Так, благодаря привычкам и внешности вымышленный герой А. Конан Дойла стал реальным лицом для многих читателей, которые в письмах обращались за помощью на Бейкер-Стрит. Б. Акунин также пытается максимально полно раскрыть своего героя, уделяя внимание его внешности.

Помимо внешнего описания, большую роль в раскрытии образа играют его внутренний мир и мировоззрение. Так, в литературных циклах, которыми, по сути, являются произведения, объединенные одним главным действующим лицом, расследующим преступление, авторы постепенно, от произведения к произведению, раскрывают их героев. Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, комиссар Мегрэ или Ниро Вульф раскрывают свои человеческие качества в зависимости от расследуемого дела. Шерлок Холмс максимально раскрывается во взаимоотношениях с женщиной в рассказе «Скандал в Богемии». Б. Акунин тоже постепенно составляет мозаику, раскрывающую личность Эраста Петровича. Автор делает Фандорина динамичным героем, развивающимся от романа к роману.

В «Азазеле» Б. Акунин выводит на сцену юнца, вынужденного бросить гимназию и зарабатывать себе на хлеб, так как отец его разорился. Эрасту Петровичу всего 20. «Мальчику бы гимназию закончить да в университет, а вместо этого – изволь из родных стен на улицу, зарабатывай кусок хлеба <...> да зачем его в полицию занесло? Служил бы себе по статистике или хоть по служебной части. Все романтика в голове» [3, с. 7]. Юный Эраст Петрович хотел приносить пользу Отечеству, занимаясь любимым делом. Но был он «больно нежен, больно тонкого воспитания» [3,

с. 25]. В самом начале пути Фандорин представляет собой романтического героя, в котором отразились черты деятелей его эпохи.

Из юного мечтателя, стремящегося ловить «таинственных Кадудалей» [3, с. 11], Фандорин вырастает в мужчину, который понимает, что жизнь и романтика не совместимы. Эраст Петрович приходит к выводу, что государство, в котором он живет, – «это не дом, а скорее дерево. Его не строят, оно растет само, подчиняясь закону природы, и дело это долгое. Тут не каменщик, тут садовник нужен» [13, с. 54]. В обществе всегда больше мелочных, хитрых, жадных, преследующих свои собственные цели и заботящихся только о своих нуждах и благах. Поэтому порядочные люди всегда оказываются в меньшинстве. К такому меньшинству относится и Эраст Петрович Фандорин. Ему в одиночку приходится противостоять всем человеческим порокам, воплощенным в служителях государя. Именно поэтому герою приходится создавать свое собственное мини-государство вокруг себя, чтобы жить по своим собственным правилам и законам. Фандорин преобразуется в своеобразного человека в футляре, но, в отличие от не совсем приятного чеховского персонажа, его замкнутая оболочка – это попытка уберечь свои моральные ценности, свою душу от разлагающего влияния внешней среды, которая все теснее захватывает его в свое кольцо.

Однако избранная профессия не способствует сохранению, а скорее обеспечивает распад личности Эраста Петровича. Каждый раз, завершая очередное дело поимкой преступника, передавая его в руки правосудия либо просто физически устраняя, герой оставляет с ним частицу своей души, своего сердца. Взрослея и набираясь жизненного опыта, Эраст Петрович постепенно утрачивает веру в людей, свое оптимистическое восприятие мира. Он становится закоренелым пессимистом. Его существование подобно функционированию машины, которая запрограммирована на выполнение определенных действий.

В отличие от героя Л. Юзефовича, который не выражает собственного отношения к окружающему миру, Фандорин Б. Акунина философствует. Раскрывая характер героя, автор использует прием самохарактеристики. Самооценки Эраста Петровича от романа к роману изменяются, принимают все новые оттенки, что позволяет проследить становление его как личности. В своих произведениях Б. Акунин придерживается точной датировки, позволяющей определить возраст героя. Проследим становление личности Эраста Петровича Фандорина.

Эрасту Петровичу 20 лет («Азazelь»): «Я не хочу умирать! Я молод. Я влюблен!» [3, с. 224]. Это романтический герой, который еще толком ничего в жизни не видел, поэтому она кажется ему полной романтики, это восторженный мечтатель, стремящийся избавить мир от социального паразитизма, поймать всех воров и убийц.

Эрасту Петровичу 21 год («Турецкий гамбит»): «Если живешь в государстве, надобно либо его беречь, либо уж уезжать – иначе получается паразитизм и лакейские пересуды» [13, с. 54]. Автор наделяет своего героя качеством, не свойственным современному ему обществу, – патриотизмом. «Я устал слушать нытье про «наше тяжелое время». Во времена царя Николая, когда время было потяжелей нынешнего, ваши «честные люди» по струнке ходили да неустанно свою счастливую жизнь нахваливали. Если стало можно сетовать на тупость и произвол, значит, время на поправку пошло» [13, с. 67].

«Пусть наши с вами соотечественники сначала отучатся от свинства и заслужат право носить звание гражданина, а уже тогда можно будет и о парламенте подумать» [13, с. 83]. Романтика потерпела крушение. Господин Фандорин понял, что жизнь на самом деле не так проста и безоблачна, как казалось. Умудренный кое-каким житейским опытом, Эраст Петрович пытается анализировать сложившуюся политическую обстановку. Мы видим налицо процесс взросления, возмужания. Герою не безразлична судьба

родного государства. Но сам он почему-то слабо вписывается в развитие этого самого государства. Вчерашнему мальчику трудно найти себе применение в нем. Возможно, поэтому он и едет на войну. Не воевать, а наблюдать.

Эраст Петрович – неординарная личность, которая не может самореализоваться в России, поэтому уезжает на дипломатическую службу в Японию. Он выбирает эту страну потому, что «путешествие по Европе оказалось менее приятным, чем полагал вначале окрыленный Фандорин. Территория, расположенная по ту сторону пограничного Вертболова, удручила его разительной несхожестью с родными скромными просторами. Эраст Петрович смотрел в окно вагона и все ждал, что чистенькие деревеньки и игрушечные городки закончатся, и начнется нормальный пейзаж, но чем дальше от российской границы отъезжал поезд, тем домики становились живописнее. Фандорин все суровел и суровел, но разнюниться себе не позволял. В конце концов, не все золото, что блестит, говорил он себе, но на душе все равно сделалось как-то тошновато» [3, с. 112]. Не оправдавшая ожидания Европа никак не подходила для самопознания, поисков себя. Поэтому Эраст Петрович отправляется в Японию изучать себя и труды Конфуция.

Автор утверждает, что не все европейское хорошо. На Родине тоже есть заслуживающие внимания ценности – богатейшая культура. Б. Акунин пытается привлечь читательское внимание к русской литературе, которая была незаслуженно забыта современными читателями: «Потом ничего, пообвыкся и уже казалось, что в Москве не намного грязней, чем в Берлине. А Кремль и золотые купола церквей у нас такие, что немцам и не снилось» [там же].

В 22 года («Левиафан»), по пути в страну восходящего солнца, где начинается его самопознание и зарождается настоящая личность, Эраст Петрович так аттестует себя: «Я ведь в сущности очень робкий и

неуверенный в себе человек. Я очень боюсь двух вещей: попасть в смешное положение и <...> ослабить свою оборону. Я рано узнал, что такое утрата, и сильно испугался, наверное, на всю жизнь. Пока я один, моя оборона против судьбы крепкая, я ничего и никого не боюсь. Человеку моего склада лучше всего быть одному» [7, с. 189].

«Мне угрожала потеря рассудка. Я сохранил разум и даже заострил его, но заплатил за это изрядным куском сердца» [7, с. 193]. Перед нами явное жертвенно-аскетическое настроение главного героя. Он разочарован и смущен. Фандорин боится открыться людям, боится снова обжечься. Он хочет сохранить позицию своеобразного «человека в футляре», закрытого от всех.

Фандорину 26 («Смерть Ахиллеса»). Возвратившись в Россию, он констатирует: «Я, видите ли, тоже в некотором роде феномен. Азарт игры мне неведом, любые игры на дух не выношу, но мне всегда везет в них совершенно фантастическим образом. Я уже привык и давно этому не удивляюсь» [11, с. 125].

Герой увидел Москву обновленной, осовремененной. Он вернулся домой, умудренный опытом, с багажом знаний. Фандорину пришлось столкнуться с проблемой – он находит «бездыханное тело» человека такого же, как он сам, способного и желавшего изменить судьбу России. Но русский Наполеон Соболев был убит, поскольку Россия еще не была готова к кардинальным переменам, в ней не было места даже единичным «феноменам».

Эрасту Петровичу 30 («Пиковый валет»): «Завидую вам <...>. Счастливый вы человек, Тюльпанов. В таком молодом возрасте вам уже есть за что себя уважать и чем гордиться. На всю жизнь Господь вам стержень дал» [10, с. 24]. Это слова, безусловно, верующего человека. Но вера эта постепенно уходит от него, слабеет. А причина в том, что даже в 30 лет,

когда без малого половина жизни уже прожита, духовный стержень еще не найден.

Фандорину 33 («Декоратор»): «Я не знаю про Бога. И безучастным наблюдателем быть не могу. По-моему, хуже этого греха ничего нет» [10, с. 311]. Иисус Христос был распят в 33 года. Эраст Петрович в этом возрасте вынес приговор другому человеку. Это не было его первым убийством. Но тогда он защищал и защищался. А теперь Фандорин стал Судьей.

Фандорину 35 лет («Статский советник»). Проведя без малого 10 лет в России, он пришел к выводу: «Вечная беда России. Все в ней перепутано. Добро защищают дураки и мерзавцы, злу служат мученики и герои» [12, с. 210]. Фактически он еще в России, то есть с Россией. Но налицо давно назревавший конфликт с верховной властью, неприятие существующей системы. Поэтому давно расширявшаяся пропасть между ним и его родным государством стала непреодолимой. Эраст Петрович не захотел «внушать жителям страх и благоволение перед властью», не желал «узрывать плевелы и безжалостно их выдергивать» [12, с. 280], хотя подобные случаи выдергивания у него были. И Фандорин «ушел», а не «уехал» из России. У него уже давно было свое государство в государстве, своя крепость (флигель) и свои вассалы (Маса). Он стал просто-напросто сторонним наблюдателем. Порядочным людям в России приходится идти в оппозицию к существующей системе. Изменить ее они не могут, а сосуществовать не хотят. Поэтому остается единственный оставшийся вариант – быть простым наблюдателем.

Эрасту Петровичу 40 лет («Коронация») – свободный человек: «Есть вещи более существенные, чем любовь. Пожалуй, это главный урок, который я извлек из своей жизни» [6, с. 269]. По мнению автора, в России уже позабыли истинное значение этого слова. Его заменили словом «долг». Основной библейский закон «Возлюби ближнего своего как самого себя» ушел в небытие. События в стране меняются со скоростью картинок в

калейдоскопе, и на одно из основных человеческих чувств просто не остается времени. На смену чувствам пришли эмоции.

«Вы верите, что мир существует по неким правилам, что в нем имеется смысл и порядок. А я давно понял: жизнь есть не что иное как хаос. Нет в ней никакого порядка, и правил тоже нет <...>. Да, у меня есть правила. Но это мои собственные правила, выдуманные мною для себя, а не для всего мира. Пусть уж мир сам по себе, а я буду сам по себе. Насколько это возможно. <...> Это не желание обустроить все мироздание, а попытка хоть как-то организовать пространство, находящееся от тебя в непосредственной близости. Но не более. И даже такая малость мне не слишком-то удастся...» [6, с. 268]. Появляется своеобразный замкнувшийся человек, который после столкновения с жестокой реальностью ужаснулся и ушел в себя. Он не борец, но «сражается» с нечистью государства российского. Он не герой, но в то же время без него не обходится повествование. Так кто же он? А он миф, легенда, мечта писателя об идеальном гражданине России. Он всего лишь лишний человек, не существующий в реальной жизни. Возможно, поэтому Фандорин в 1900 году покидает Россию. Ему нет там места, его с ней ничто больше не связывает.

Герой Л. Юзефовича не проявляет себя философом. Автор наделяет Ивана Дмитриевича Путилина чертами, характеризующими его как простого, ничем не примечательного человека. Л. Юзефович отмечает, что Путилин учился на медные деньги, более того, «как начальник сыскной полиции Иван Дмитриевич постоянно был занят, читал мало, а современных беллетристов совсем не знал» [237, с. 12]. Или еще один пример, описывающий поведение Ивана Дмитриевича на квартире убитого: «<...> Вернулись в кухню. Там он хищно покружился между столами, наконец сложил крылья и напал на свежий ситник, ветчину, чухонское масло. Гайпель смотрел на него с осуждением и, когда ему было сказано, чтобы присоединился, надменно покачал головой» [237, с. 26–27]. Это

свидетельство того, что даже подчиненные Путилина могут осуждать некоторые его поступки. В довершение Л. Юзефович характеризует начальника сыскной полиции как человека простого с помощью передачи его речи: «Опять за рыбу деньги, – огорчился Иван Дмитриевич» [237, с. 79]. «– А подите вы к черту! – вспыхнул Иван Дмитриевич» [там же]; «– Ты что-нибудь знаешь про Бафомета? – с набитым ртом спросил Иван Дмитриевич» [237, с. 27]. Герой Б. Акунина проявляется как полная противоположность Путилину: «<...> очень было любопытно видеть вблизи особу, про которую по Москве ходили слухи поистине фантастические. Сразу видно – особенный человек. <...> Голос спокойный, тихий, говорит с легким заиканием, но каждое слово к месту и видно, что повторять одно и то же дважды не привык. Внушительный господин, ничего не скажешь» [10, с. 13].

При описании Фандорина Б. Акунин использовал не только диалоги, которые раскрывали мировоззрение героя, но и прием непрямого психологизма. Автор умышленно уходит от использования внутренних монологов. Его Эраст Петрович реализуется в поступках: он перестает заикаться, когда напряжен, краснеет, когда смущается. Его душевное состояние передается опосредованно, через мельчайшие детали, на которых автор вскользь акцентирует внимание:

«– А Михаил Георгиевич? Где он?

По бледному и усталому, но все равно очень красивому лицу Фандорина скользнула тень.

– Вы еще с-спрашиваете? Мальчик убит» [6, с. 342].

Фандорин сожалеет о том, что ему не удалось спасти ребенка.

«– Самые ранние тела эксгумированы из ноябрьского рва. Однако это вовсе не означает, что Джек-Потрошитель появился в Москве уже в ноябре.

– Еще бы! – прервал Фандорина обвиняемый. – Насколько я запомнил, последнее лондонское убийство совершено в канун Рождества. Не знаю, удастся ли вам доказать нашему очаровательному судье, что я повинен в

московских преступлениях, но уж Потрошителя вам из меня точно сделать не удастся.

По лицу Эраста Петровича скользнула ледяная усмешка, и оно снова сделалось строгим и мрачным» [10, с. 300].

Эраст Петрович испытывает отвращение к человеку, распоряжающемуся чужими жизнями, и в то же время понимает безвыходность ситуации, в которой ему приходится взять на себя грех убийства.

В отличие от героя Б. Акунина начальник сыскной полиции Петербурга Иван Дмитриевич Путилин, герой цикла Л. Юзефовича, не выражает собственных суждений. Его характер раскрывается через взаимоотношения с окружающими – подчиненными и семьей. При этом автор с большой долей иронии изображает семейные отношения Путилина. Так, специфический юмор Л. Юзефовича проявляется в описании жены Ивана Дмитриевича.

В классических детективных произведениях друг и напарник сыщика выступает не просто повествователем, но и играет роль связующего звена между героем и читателем – именно его глазами смотрит читатель на детектива, через призму его восприятия познает он образ героя, его положительные и отрицательные качества. Другие герои очень редко высказывают свое мнение о сыщике, ограничиваясь только беглыми похвалами или скептическими замечаниями по поводу нетрадиционных методов его расследования. Личностные характеристики сыщика в основном остаются «за кадром».

В отличие от английских и американских детективов конца XIX – первой половины XX века, которые ограничиваются только необходимым минимумом в описании и оценке личности сыщика, Б. Акунин всесторонне характеризует своего героя. О нем много говорят другие персонажи. Характеристику Фандорину дают его друзья и помощники, на которых возложена функция повествователя, кроме того, Эраста Петровича характеризуют также и его идейные противники:

– «Смелый, задиристый дурачок. И очень, очень хорошенький» (Амалия Казимировна Бежецкая) [3, с. 119].

– «Юноша чистый, смелый, благородных устремлений и патриот отечества» (Порфирий Мартынович Пыжов) [3, с. 129].

– «Он отличается прекрасной реакцией, смел, обладает хорошо развитым логическим мышлением и уникальной интуицией» (Маргарета Эстер) [3, с. 207].

– «При всех блестящих качествах у вас есть огромный недостаток. Вы начисто лишены гибкости, не умеете менять форму и цвет применительно к обстоятельствам, не способны сворачивать с намеченного пути на кружную тропинку. А стало быть не подсадите и не воткнете нож в спину» (Глеб Георгиевич Пожарский) [12, с. 259].

– «Невероятный человек» (Афанасий Степанович Зюкин) [6, с. 259].

– «Первая из звезд, чье сияние я разглядел в крошечной тьме – это Фандорин-сан. Именно благодаря ему мне стало ясно, что я, Гинтаро Аоно, не безразличен Миру, что Великое Извне не бросит меня в беде» (Гинтаро Аоно) [7, с. 170].

Психологическое состояние мужчины в большинстве случаев можно определить по находящейся рядом с ним женщине. Проследим становление Эраста Петровича в тесной взаимосвязи с окружающими его женщинами.

В 20 лет («Азазель») Эраст Петрович влюбился в дочь действительного статского советника – Елизавету Александровну фон Эверт-Колокольцеву. «Этакая куколка медхен-гретхен: золотые кудряшки, глазки, ротик, щечки. Ничего особенного» [3, с. 17]: такие пастух (Эраст) и пастушка (Лиза) на фоне природы. Романтический герой робеет, краснеет и смущается. Но едва успев стать женой Эраста Петровича, Елизавета Александровна погибла в день свадьбы. Вид ее изящной ручки (все, что от нее осталось) заставил Фандорина повзрослеть сразу на несколько лет и при этом отказаться от романтических фантазий.

В 21 год («Турецкий гамбит») была Варенька Суворова. Она сочетала в себе что-то от Анны Карениной и кое-что от Веры Павловны. А точнее, она была бунтаркой, которая решилась пойти против законов и морали общества. Но, как оказалось, это самое общество было сильнее. Вареньку Суворову и Эраста Фандорина объединяет также и стремление найти себя, разобраться в собственных чувствах. Эраст Петрович отправился на поле боя не просто в поисках смерти после гибели жены, а за ответами на вопрос о смысле дальнейшего существования. Именно там Фандорин проявил себя патриотом, который понял, что свое государство нужно любить. Варвара Суворова до встречи с Фандориным была твердо уверена в правильности своих жизненных принципов, основанных на утопической концепции Н. Г. Чернышевского. Однако именно Эраст Петрович заставил ее понять, что любовь не основана ни на каких принципах, ее нельзя объяснить логически. Но всю ошибочность своих суждений Варенька понимает слишком поздно: « <...> Варя стояла у окна и кивала в такт счастливому Петину лепету. Все хотела насмотреться на черную фигуру [Фандорина], что осталась на платформе, но фигура вела себя странно, расплывалась. Или с глазами что-то было не так?» [13, с. 202]. Именно тогда Варя понимает, что ей, возможно, придется основывать дальнейшую жизнь на ложных принципах – рядом с нелюбимым человеком, который ее не понимает.

В 22 года («Левиафан»), по пути к месту дипломатической службы, в Фандорина влюбляется некая англичанка Кларисса Стамп – такая тихая и чинная, но с этакой чертовщинкой в глазах. Старая дева, которая всю жизнь находилась на правах бедной родственницы (считай, приживалки), вдруг несказанно разбогатела. Кларисса Стамп признается Фандорину в любви: «Я в вас влюблена. Все мое воспитание было направлено на то, чтобы никогда не говорить мужчине этих слов, но мне сейчас все равно. Я не хочу больше терять времени. Я и так потратила впустую лучшие годы жизни» [7, с. 207]. Именно эта женщина подала Эрасту Петровичу, «в сущности очень робкому

и неуверенному в себе» [7, с. 208], пример смелости духа. Кларисса Стамп, сама того не подозревая, вновь заставила Фандорина открыть сердце новым чувствам, тем самым «передав эстафету» О-юми.

«YOU CAN LOVE» [4, с. 711] (ты можешь любить) – это завещание, которое оставила Фандорину японская мусумэ (временная жена), которая заставила его, ослабив свою оборону, открыть сердце новому чувству. Автор следующим образом описывает встречу героя и его возлюбленной: «<...> в этот миг с Эрастом Петровичем произошла странная вещь – он слышал голос начальника, даже кивал в ответ, но совершенно перестал понимать смысл слов. <...> Спутница Алджернона Буллокса, на которую Фандорин до сих пор не обращал внимания, вдруг обернулась. <...> именно в эту секунду в ушах титулярного советника раздался серебристый звон, разум утратил способность разбирать слова, а со зрением вообще приключилось нечто небывалое: окружающий мир сжался, так что вся периферия ушла в темноту, и остался только небольшой кружок – зато такой отчетливый и яркий, что каждая попавшая в него деталь будто источала сияние. Именно в этот волшебный кружок и угодило лицо незнакомой дамы – или, быть может, всё произошло наоборот: свет, исходящий от этого лица, был чересчур силен и оттого вокруг стало темнее» [4, с. 257–258]. Японка стала наваждением для Фандорина, который впервые душевно ожил после гибели Лизоньки.

В Японии Эраст Петрович прошел начальную школу самопознания, постепенно достигая просветления. Он понял, что еще способен любить. Еще одна утрата любимой женщины не сломила его. Поэтому в 30 лет («Пиковый валет»), уже по возвращении в Россию, Фандорин заводит роман с графиней, женой тайного советника и камергера, Ариадной Аркадьевной Опраксиной. Однако эта женщина, «<...> прекрасная собой, с царственной осанкой и надменным взором» [10, с. 34], не смогла надолго удержать возле себя Фандорина. Графиня Опраксина была слишком самолюбива. Эраст Петрович пытался найти свой жизненный стержень, который бы определял смысл его

существования и не сводился бы к саморефлексии. Фандорин хотел служить своему отечеству. Поэтому отношения с эгоцентричной женщиной, которая к тому же была замужем, изначально были обречены.

Далее, в 32 года («Декоратор») Эраст Петрович сталкивается со сложной дилеммой: остаться в стороне либо совершить действие. Выражением этой дилеммы стала сирота Ангелина Самсоновна Крашенникова. Она переехала к Фандорину после того, как он помог ей «в одном трудном деле» [10, с. 178]. В благодарность за это Ангелина подарила Эрасту Петровичу свою любовь. «Хороша Ангелина, просто заглядение: светло-русые волосы сплетены в пышную косу, уложенную на затылке сдобным кренделем, лицо чистое, белое <...>. Царевна, право слово царевна, хоть и простого мещанского сословия» [там же]. «Ангелина Самсоновна, конечно, не голубых кровей, а ей-богу, любую столбовую дворянку за пояс заткнет. Другой бы такую жемчужину в законные супруги взял, не побрезговал. Какой там – за счастье бы почел» [10, с. 178]. Однако автор ставит героя перед нравственным выбором: собственное счастье или нравственный долг. Фандорин выбирает последнее. Он убивает маньяка-убийцу и тем самым лишается семейного счастья: Ангелина уходит в монастырь замаливать грех убийства Эраста Петровича.

Еще одна женщина в судьбе Фандорина – юная радикалка Эсфирь Литвинова, полная противоположность скромной и набожной Ангелине Крашенниковой. В 1891 году страна была охвачена революционным духом. Десять лет назад от руки террориста пал Александр II. 35-тилетний Фандорин («Статский советник») оказался вовлеченным в этот водоворот. В его новой любви, как в зеркале, отразилось настроение всей России: «Сначала он увидел меховой воротник шубки и полукружье собольего капора, потом, отразив свет дальнего фонаря, мерцающе вспыхнули огромные глаза на треугольном лице. Эраст Петрович присмотрелся повнимательней и отметил два обстоятельства. Во-первых,

мадемуазель Литвинова в обрамлении припорошенного снежинками меха, в бледном свете газа, звезд и луны была головокружительно хороша. А во-вторых, для одной только ненависти ее глаза горели что-то уж слишком ярко» [12, с. 76]. «Худенькая барышня, сидевшая у пианино и оказавшаяся как-то в стороне от главных происшествий, замороженной не выглядела. Ее матово-черные глаза горели негодованием, хорошенькое смуглое личико было искажено ненавистью. Девушка, скривив сочные алые губки, беззвучно прошептала что-то яростное, протянула тонкую руку к лежавшей на пианино сумочке и выудила оттуда маленький изящный револьвер» [12, с. 70–71]. Госпожа Литвинова отражает душевное состояние Фандорина, который не только сталкивается с террористами, но и сам уходит в оппозицию к новой московской власти. Эраст Петрович проявляет себя человеком, способным противостоять системе, которая не может сосуществовать с его жизненными принципами. Выступив против великого князя, ставшего новым губернатором Москвы, Фандорин тем самым проявил себя человеком, способным на поступок.

Новым жизненным этапом для Эраста Петровича стал 1896 год, когда короновали последнего Романова. Волей случая Фандорин был вовлечен в дело государственной важности, касавшееся престижа царствующего дома. Дочь Георгия Романова великая княжна Ксения потеряла от Эраста Петровича голову. Девятнадцатилетняя, далекая от жизни девушка предложила искушенному сорокалетнему мужчине бежать в Новый Свет. Но чувство долга оказалось сильнее, и он отказался. Впоследствии великая княжна Ксения Романова стала женой принца Олафа, перенесла всю свою нерастраченную любовь на свой народ, ставший ей близким. Фандорин пожалел о несовершенном поступке. Боязнь взять на себя серьезную ответственность за жизнь человека, готового пожертвовать ради любви семьей и родиной, испугала его.

При описании своих героинь Б. Акунин акцентирует внимание на глазах, указывая на невидимую нить, которая связывает их с Фандориным. «Великая княжна успела переодеться в платье для прогулок и надеть шляпку с вуалью, из-под которой решительно поблескивали ее удлиненные, красивого разреза глаза» [6, с. 87]. Таким же образом автор обращает внимание на глаза Ангелины Самсоновны («<...> большие серые глаза смотрят серьезно, и будто бы свет из них некий на окружающий мир изливается» [10, с. 178]) и вскользь упоминает о надменном взгляде Опраксиной. Глаза героинь отражают их духовную сущность, являясь тем самым внешним индикатором их внутреннего мира.

В литературном цикле героем, который проливает свет на взаимоотношения Фандорина с женщинами, выступает князь Долгорукой, безапелляционно заявляющий, что «<...> он – неживой какой-то, будто инеем прихваченный. Или пеплом присыпанный. Не отогреешь ты его, не оживишь» [12, с. 252]. Фандорин не раскрывается перед женщиной, а пытается держать оборону. Он способен на сильное чувство, однако разум подавляет любовь, которая требует от героя безрассудной жертвы. Возможно, поэтому герой Б. Акунина так и остается духовно одиноким человеком, поскольку ни одна женщина не стала его постоянной спутницей жизни.

В отличие от Эраста Петровича Фандорина, находившегося в постоянном поиске, Иван Дмитриевич Путилин всю жизнь прожил со своей женой. Л. Юзефович изображает госпожу Путилину как комический персонаж. С одной стороны, автор отмечает, что былая страсть Путилина к жене улеглась. «Жене по-прежнему хотелось всего сразу – и ангельской любви, и долгих проникновенных разговоров о том, в какой из соседних лавок говядина дешевле, и чтобы он ей бесконечно доверял, но одновременно ревновал, а потом каялся и, как в молодости, приставал к ней с объятиями, когда она неприбранная, в одной рубашке ходит с утра по

квартире, что давно уже не пробуждало в нем никаких чувств, кроме раздражения от ее неаккуратности. Она требовала от него и юношеской робости, и животной похоти, причем в достаточно прихотливых пропорциях, а Иван Дмитриевич, выматываясь на службе, стал тяготеть к более простым вариантам» [237, с. 37–38]. Однако после смерти жены Иван Дмитриевич осознал, что потерял единственную родственную душу. Возможно, именно поэтому он и сидел часами на ее могиле. Госпожа Путилина была надежным тылом Ивана Дмитриевича, его второй половинкой, которая обеспечивала ему домашний комфорт и душевное равновесие.

Помимо описания взаимоотношений с женщинами, еще одним средством раскрытия внутреннего мира героя являются точки соприкосновения с другими людьми, которыми, в основном, являются нижестоящие и вышестоящие персоны – подчиненные и начальники. Эраст Петрович свободно выражает свои мысли как перед своими помощниками, так и перед вышестоящими. Он не идет на поводу у общественного мнения, предпочитая отстаивать свою точку зрения.

Создавая образ сыщика, Б. Акунин использует прием зеркального отражения: мысли героя, его чувства, отношение к действительности отражаются, как в зеркале, в окружающих его людях – друзьях и врагах. В становлении личности героя Б. Акунина большую роль сыграли «учителя» – предыдущее поколение, на первых порах помогавшее Фандорину разобраться в сложившейся обстановке. Автор вводит в произведение образы друзей Фандорина, которые открывают Эрасту Петровичу глаза на окружающую действительность, учат его жизни: Ксаверий Феофилакторович Грушин – следственный пристав Сысного управления при московском обер-полицмейстере, первый учитель; Ипполит Зуров – граф без особого рода занятий, бретер и игрок, спасший Эрасту Петровичу жизнь; Михаил Дмитриевич Соболев – русский Наполеон; Масахиро Сибата – бессменный спутник во всех делах, по совместительству слуга;

Владимир Андреевич Долгорукой – московский генерал-губернатор; Анисий Тюльпанов – временный помощник Фандорина. Все они повлияли на становление личности Фандорина, однако ни с одним из них он не был до конца откровенен, ни один из них так до конца и не раскрыл тайну личности Эраста Петровича. Подобным образом доктор Ватсон постоянно изучал и описывал своего друга Шерлока Холмса, который, тем не менее, не переставал удивлять его.

Со временем Эраст Петрович утрачивает чувствительность. Застрелили графа, умер при странных обстоятельствах генерал, убили старого учителя Грушина, пал от руки Потрошителя Анисий – Фандорин, может, и опечалился ненадолго, да особенно не горевал. Тем более, « <...> если отрешиться от всех помыслов и всецело отдаться постижению самого себя, то в душе наступит просветление. Эраст Петрович изо всех сил старался отрешиться и просветлеть, что очень непросто и достигается лишь путем долгой тренировки» [11, с. 60].

Особое место среди друзей Эраста Петровича занимает его бессменный слуга Маса. «Кривоногий, приземистый» [6, с. 34], «сущий урод, физиономия плоская, круглее блина, короткие волосы торчат ежом» [6, с. 35], – таким он показался Зюкину. Однако его портрет не отражает, а, скорее, скрывает внутреннюю сущность этого персонажа. На самом деле это добрый, отзывчивый, преданный своему хозяину слуга. Он является постоянным его спутником в опасных предприятиях.

В «Коронации» Б. Акунин сводит лицом к лицу Восток и Запад, серединой между которыми является Россия. В отличие от предубежденного Зюкина, который не желает видеть и признавать всех явных недостатков Романовых, трезво мыслящий представитель Запада мистер Фрейби адекватно оценивает сложившуюся в России обстановку. Маса воплощает собой представителя Востока, который способен подчинять воле эмоции. С Фрейби Масу сближает то, что оба они ни во что не вмешиваются, но могут

предугадать развитие событий. Однако, подобно Зюкину, Маса готов жизнь принести на алтарь своему господину. Он знает несколько языков, в числе которых английский. С ним часто советуется Фандорин. Маса пользуется успехом у женщин, за что последние страдают, поскольку лишаются работы из-за отношений с японцем. Б. Акунин делает особый акцент на речи этого героя: Маса может солидно произнести что-то или отрезать. Он немногословен, как и Фандорин. Именно Маса помогает ему в тренировках, которые направлены на укрепление не только тела, но и духа.

Впоследствии Эраст Петрович выработал четкую позицию взаимоотношений с окружающими, в число которых не входил только Маса. Интересно описание Зюкиным появления Фандорина перед будущим императором и великими князьями: «Удивительно, но, оказавшись перед лицом такого количества августейших особ, Эраст Петрович Фандорин не выказал ни малейшей растерянности. Легкий, но в то же время почтительный поклон, обращенный вроде бы ко всем присутствующим, но в то же время главным образом к его величеству, сделал бы честь чрезвычайному и полномочному посланнику какой-нибудь великой державы» [6, с. 55]. Фандорин почтителен в отношении вышестоящих, в то же время он таким же образом обращается и с нижестоящими: « <...> Вот какой значительной персоной был господин Фандорин, а между тем держался просто, без важности. Дважды Анисий доставлял ему пакеты на Тверскую и был совершенно покорен обходительной манерой столь влиятельного лица: не унижит маленького человека, обращается уважительно, всегда пригласит сесть, на «вы» называет» [10, с. 13].

Эраст Петрович держит всех на почтительном расстоянии. Однако иногда он приоткрывает завесу тайны, подпуская к себе своего подчиненного: « <...> Натягивая перчатки, надворный советник вдруг спросил:

– А верно ли мне рассказывали, будто вы содержите инвалидку-сестру и отказались отдавать ее на казенное попечение?

Такой осведомленности о своих домашних обстоятельствах Анисий не ожидал, однако, находясь в оцепенелом состоянии, удивился меньше, чем следовало бы.

– Нельзя ее на казенное, – объяснил он. – Она там зачахнет. Очень уж, дура, ко мне привыкла.

Вот тут-то Фандорин его и потряс.

– Завидую вам, – вздохнул он. – Счастливый вы человек, Тюльпанов» [10, с. 24].

В отличие от почтительного и уравновешенного в отношениях с окружающими Фандорина, герой Л. Юзефовича в общении с людьми больше проявляется как личность. Иван Дмитриевич полностью раскрывается во взаимоотношениях с Шуваловым (своим непосредственным начальником) и своими агентами Валетко, Константиновым, Зейдлищем и Гайпелем. Автор следующим образом характеризует своего героя: «А подите вы к черту! – вспыхнул Иван Дмитриевич, усаживаясь в свой экипаж, но не приглашая с собой Зейдлища» [237, с. 79]; или: «На службе Иван Дмитриевич первым делом пригласил к себе в кабинет Валетко и отхлестал его газетой по щекам, приговаривая:

– Вот тебе Тургенев! Вот тебе, сволочь, Тургенев!» [237, с. 59].

Л. Юзефович отмечает, что Путилин обращался со своими подчиненными по-простому, не манерничал перед ними. Ключевой фразой в понимании героя в этой области является реплика: «куда нам с кувшинным-то рылом! Мы уж попросту» [237, с. 62]. Иван Дмитриевич обнаруживает себя как простого, ничем не примечательного человека, добросовестно выполняющего свою работу. С этой позиции понятно его отношение к вышестоящим: «Привстав, он почтительно принял предложенную ему газету» [237, с. 64].

В произведениях литературного цикла «Приключения Эраста Фандорина» Б. Акунин характеризует своего героя не только через его непосредственное окружение, но и посредством столкновения героя и антагониста. Если друзья Фандорина сосредотачивают в себе задатки человеческих добродетелей, то в образах противников воплощены, по сути, все человеческие пороки.

В романе «Азазель» первым существенным препятствием на пути юного сыщика стал древний иудей Азазель, который учил людей, как надо играть, чтобы выигрывать: «Бриллинг Иван Францевич – птица высокого полета. Можно сказать, орел прегордый меж дроздами» [3, с. 130]. «Мне представили тощего, нескладного юношу, гимназиста выпускного класса, который написал очень дельное и страстное сочинение на тему «Будущее России». Поверьте мне, по духу и биографии это был настоящий Ломоносов – без роду и племени, круглый сирота, выучился на медяки, сдал экзамены сразу в седьмой класс гимназии. Чистый самородок <...>. Он сделал блестящую карьеру, перед ним были открыты все дороги! Какой яркий, парадоксальный ум, какая инициативность, какая исполнительность!» [3, с. 179]. На начальном этапе Фандорин повторяет пройденный Бриллингом путь. В разные стороны их разводит сделанный выбор. При этом парадоксально, но со временем Фандорин внешне станет точной копией своего бывшего начальника: «<...> в дверь коротко постучали, и тут же, не дожидаясь отклика, вошел энергичный господин, одетый в легкий, удобный пиджак, светлые панталоны и вовсе без головного убора. Аккуратно расчесанные русые волосы открывали высокий лоб, в уголках волевого рта пролегли две насмешливые складочки, от бритого, с ямочкой подбородка так и веяло самоуверенностью. Проницательные серые глаза в миг обзрели комнату и остановились на Фандорине» [3, с. 67].

Однако действительным противником Эраста Петровича, антагонистом в романе, была создательница подобных Азазелей леди Эстер. «Найти свой

путь – самое главное в жизни любого человека. Я глубоко убеждена, что каждый человек неповторимо талантлив, в каждом заложен божественный дар. Трагедия человечества в том, что мы не умеем, да и не стремимся этот дар в ребенке обнаружить и выпестовать. Гений у нас – редкость и даже чудо, а ведь кто такой гений? Это просто человек, которому повезло. Его судьба сложилась так, что жизненные обстоятельства сами подтолкнули человека к правильному выбору пути» [3, с. 78]. Но ее благие намерения, которые были направлены на создание гармоничного социума, требовали крайне сурового естественного отбора: «Я искренне сожалею о каждой из потерянных жизней. Но нельзя вычистить Авгиевы конюшни, не замаравшись. Один погибший спасает тысячу, миллион других людей» [3, с. 198]. Но каков критерий отбора этого одного? Проблема общества заключается в том, что его граждан воспринимают как материал, пригодный для опытов. При этом подразумевается определенный процент производственного брака. Подобные экспериментальные индивидуумы не могут существовать самостоятельно. Им обязательно нужен руководитель, который будет координировать их действия. В случае гибели руководителя наступают ужасные последствия: «Фандорин увидел двух мальчуганов лет восьми–девяти в оборванных синих мундирчиках. Они потерянно сидели среди нищих и пели тонкими голосами что-то жалостное. Повернув шеи, маленькие побирушки с любопытством проводили взглядом пышный свадебный кортеж» [3, с. 219].

Но иногда творение может сравниться с самим мастером, а то и превзойти его. Именно таким является воспитанник Маргареты Эстер Анвар-эфенди, он же Шарль д'Эвре. «Француз <...> был чудо как хорош <...>: тонкий, с горбинкой, нос, подкрученные светлые усы с маленькой рыжеватой эспаньолкой, умные серые глаза» [13, с. 30], «<...> легкий он был человек, веселый, не то что Эраст Петрович, и ужасно много знал – и про Турцию, и про древний Восток, и про французскую историю. А куда только не бросала

его жажда приключений! И как мило рассказывал он свои *récits drôles* – остроумно, живо, без малейшей рисовки» [13, с. 83]. При этом он уверен, что «<...> жизнь вообще жестокая штука <...> и есть ценности поважнее сантиментов» [13, с. 192]. «В наших мужских забавах возможны только две роли: убийца или убитый» [там же]. Эраст Петрович первоначально избрал для себя роль простого наблюдателя. Но подобная роль отрицается самой природой вещей. Поэтому Фандорин вынужден выбирать из двух зол меньшее.

Позже сам Фандорин придет к тому, что в жизни нужно отказаться от сантиментов, к которым он отнесет и любовь. Продолжатель дела леди Эстер так себя характеризует: «Знаете, кто я? Я – акушер, я помогаю младенцу появиться на свет, и руки у меня по локоть в крови и слизи...» [13, с. 197]. «Я вижу спасение не в революции, а в эволюции. Только эволюцию следует выводить на верное направление, ей нужно помогать. Наш девятнадцатый век решает судьбу человечества, в этом я глубоко убежден. Надо помочь силам разума и терпимости взять верх, иначе Землю в скором будущем ждут тяжкие и ненужные потрясения» [13, с. 193]. Фандорин, по существу, тоже не верил в возможность революции изменить существующий миропорядок. «Анвар открыл в этих краях дилижансное сообщение, построил железные дороги, а также учредил сеть «ислах-хане» – благотворительных учебных заведений для детей-сирот как мусульманского, так и христианского вероисповедания» [13, с. 40]. «Характерно, что в Турции про Анвара-эфенди почти никто не знает. Он не лезет вперед, на людях не показывается» [13, с. 47]. С одной стороны, могла бы воплотиться в жизнь мечта об идеальном лидере, способном повести за собой целые народы. Но, с другой стороны, современный Спартак сильно отличался от своего исторического прототипа. Фракиец был чужд тщеславия, его не обурежала гордыня. Француз захотел сравниться с Творцом, творить судьбу всего человечества. Гордый Эраст Петрович не имел этого пагубного человеческого порока. Но он вынес

из сложившейся ситуации важный урок: каждая личность сама должна творить свою судьбу, а не ставить ее в зависимость от других.

В третьей книге цикла, которую Б. Акунин не случайно назвал именем библейского чудовища «Левиафана», Фандорину приходится сражаться с воплощением еще одного человеческого порока – алчности. Одна из заповедей гласит: «Не кради» [34, Ис., 20 ; 15]. Автор предлагает свое понимание этой заповеди, утверждая, что слабая личность всегда стремится завладеть тем, что ей не принадлежит. Украсть всегда проще, чем заработать. А история человечества знает много примеров, когда ради призрачных сокровищ люди готовы были потерять не только свою бессмертную душу, но и лишиться жизни себя или многих других невинных. Внешне слабая женщина соблазнилась сокровищами Изумрудного Раджи, которые могли бы кардинально повлиять на мировую политику. «Мадам Рената Клебер. Молоденькая. Пожалуй, едва за двадцать <...>. Красавицей не назовешь – остроносенькая, подвижная, говорливая. С первой же минуты знакомства сообщила о своей беременности. Этому обстоятельству подчинены все ее мысли и чувства. Мила, непосредственна, но совершенно несносна. За двенадцать дней успела до смерти надоесть комиссару болтовней о своем драгоценном здоровье, вышиванием чепчиков и прочей подобной ерундой» [7, с. 22]. Тем не менее, эта женщина отдала «десять жизней за золотого божка» [7, с. 11]. Если уже становиться на путь преступления, идя к намеченной цели, то стоит ли обращать внимание на еще одну заповедь – «Не убивай» [34 : Ис., 20 ; 13]?

С алчностью в более слабой форме Эраст Фандорин столкнулся тогда, когда ему пришлось спасать репутацию московского градоначальника. Однако после долгих поисков ему не удалось наказать Мими и Момуса за содеянное. Но в этом случае речь идет не столько о данном пороке, сколько о тщеславии. Эраст Петрович столкнулся с достойным противником, которого вынужден был отпустить не потому, что в чем-то ему уступал, а потому, что

сам был тщеславен: Фандорин не доволен своим положением, его не удовлетворяет достигнутое.

Но с тщеславием, достигшим критической точки, Эраст Петрович сталкивается, когда расследует дело о насильственной смерти московских женщин легкого поведения. Простой сторож Пахоменко оказывается всемирно известным Джеком-Потрошителем, которого не смог поймать сам Шерлок Холмс. Выступая своеобразным санитаром общества, не закончивший курс обучения студент-медик перенимает на себя функции Бога, очищая Москву от ее социального дна. Пахоменко-Соцкий решает, кому жить дозволено, а кому нет. И в этом отношении он выступает зеркальным отображением Фандорина, который тоже выполняет подобную функцию. Эраст Петрович единолично приговорил его к смерти, поскольку «<...> ему нельзя жить. Он несет смерть и горе. Его нужно уничтожить» [10, с. 310].

Подобным образом Эраст Петрович поступил и со своим идейным противником, который своим приездом в Москву «затмил ярко сиявшую звезду статского советника <...>. В блеске столичной знаменитости лестный ореол, окружавший статского советника, изрядно потускнел. Из персоны первой величины, к каждому слову и даже молчанию которой окружающие прислушивались с почтительным вниманием, Эраст Петрович превратился в фигуру необязательную и даже несколько комичную» [12, с. 115]. А Фандорин всю жизнь боялся попасть в смешное положение. Возможно, это каким-то образом и отразилось на вынесенном Пожарскому приговоре: «Злом зло искореня...» [12, с. 272].

Идейными противниками, но по сути двойниками, выступают герой и антигерой в «Коронации». Эраст Петрович раскрывает деятельность банды, в которой взаимоотношения построены на любви. Но для Фандорина и доктора Линда любовь – это чувство не первостепенное. Оно помогает им достичь определенных целей. Подобным образом хрупкая женщина

манипулирует своими подчиненными. Душа обоих закрыта для этого чувства. Даже такой влюбчивый, на первый взгляд, Фандорин оказывается «<...> неживой какой-то, будто инеем присыпанный» [12, с. 251]. Многие пробовали его отогреть и оживить, но не добились результатов.

В отличие от героя Б. Акунина, Иван Дмитриевич Путилин не характеризуется автором с позиции идейного противостояния преступникам, которых Путилин вынужден ловить по долгу службы. Внешне простоватый Иван Дмитриевич не сталкивается со Злом мирового масштаба (леди Эстер, Анвар-эфенди) или международными преступниками (доктор Линд, Джек-Потрошитель). Его работа – это расследование преступлений, которые оказываются или идейным убийством («Князь ветра»), или бытовым преступлением («Костюм Арлекина»).

Сравнительная характеристика героев Б. Акунина и Л. Юзефовича позволяет прийти к выводу о том, что Эраст Петрович Фандорин создан автором более широко и панорамно. Динамично развивающийся образ, внутренний психологизм, отсутствие внутренних монологов, идейная оппозиция героя и антагониста, прием зеркального отражения указывают на стремление Б. Акунина создать не просто произведение о расследовании преступления, где реализованы основные составляющие классического детективного произведения; автор стремится проследить этапы развития личности, тем самым продолжая гуманистические традиции классической литературы.

3.4. Символика романа «Коронация»

В литературном проекте «Приключения Эраста Фандорина» Б. Акунин тяготеет к мифологической и библейской символике. На это имплицитно указывают названия некоторых романов – «Азазель», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса». Азазель — падший ангел, совратитель человеческого рода,

поднявший мятеж против Бога. Акунинский Азazel имеет некоторые точки соприкосновения с героем М. А. Булгакова Воландом, в свиту которого входил Азazelло. А название корабля «Левиафан» отсылает не только к библейскому чудовищу, поглотившему сомневавшегося Иону, но и к названию реального корабля – «Титанику», который тоже имеет мифологические корни (в греческой мифологии титаны – боги, побежденные Зевсом и низвергнутые им в Тартар). Автор проводит параллель между судьбами пассажиров затонувшего корабля и героями его романа, которые столкнулись с айсбергом собственного тщеславия. Сокровища Изумрудного Раджи ценятся выше человеческих взаимоотношений и даже выше самой человеческой жизни.

Однако Б. Акунин развивает свою почвенническую теорию, делая русского человека способным отказаться от подобного соблазна и взвалить на свои плечи груз ответственности за спокойствие и безопасность всего мира. Только Эрасту Фандорину удастся избежать столкновения с айсбергом тщеславия. Он понимает, что такая огромная сумма денег способна взбудоражить весь мир, привести его к новым катаклизмам. Поэтому он и принимает решение похоронить тайну сокровищ на дне океана. В этом с ним солидарен Гинтаро Аоно.

Автор противопоставляет Европу и Азию, промежуточным звеном между которыми является Россия. В этом случае он стремится приблизить Россию к Японии, указывая на то, что в этой стране восходящего солнца тщеславие не является подводным айсбергом, способным пустить ко дну целый корабль. Левиафан в Библии приводится как пример непостижимости для человеческого ума божественного творения, а также упоминается как могущественное существо, враждебное Богу, с которым творец сражался в начале времен. Особое развитие образ Левиафана получил в апокрифах, где он связан с апокалиптическими и мессианскими мотивами последней битвы сил Добра и Зла. Подобная битва произошла на борту корабля, когда

пассажиры, подобно Адаму и Еве, подвергались искушению и не выдержали испытания, за что и были изгнаны из рая.

Роман «Смерть Ахиллеса» анонсирован автором как детектив о наемном убийце. В своем произведении писатель трансформирует греческий миф об Ахилле. Согласно предсказанию прорицателя Калхаса, Троя падет только в том случае, если в походе против нее будет участвовать Ахилл. Российский герой Дмитрий Соболев прославил себя во многих боях, под его напором пала Плевна, но взойти на русский Олимп ему не позволила предательская стрела Ахимаса Вельде, направленная Романовыми. Российский Аполлон не позволил зазнавшемуся Ахиллу, сыну богини Фетиды, посягнуть на него. Удел смертных – повиноваться воле богов, а не претендовать на их место. При этом одинаковая судьба постигла как греческого, так и русского Париса – они оба были наказаны провидением. Автор, который очень любит играть со своим читателем, и здесь остался верен себе. Наемному убийце он дает имя – Ахимас, что очень созвучно с Ахиллесом. В конце романа этот герой погибает от руки Фандорина. Возможно, смерть героя, анонсированная в заглавии романа, – это гибель Ахимаса Вельде, а не убийство Дмитрия Соболева. Следовательно, должна в корне измениться концепция восприятия данного произведения.

Роман «Коронация, или Последний из Романов», на первый взгляд, не включает в себе образов древней мифологии, однако в нем представлена своеобразная система символов. Символика романа имплицитно тяготеет к библейской, в нем есть нити, связывающие это произведение Б. Акунина с творчеством русских писателей и поэтов золотого и серебряного веков – Ф. М. Достоевского и А. Блока. А. Блок, создавая произведение об Октябрьской революции 1917 года, видел в ней переломный период развития Российской империи, когда страна, много веков существовавшая монаршей милостью и заботами, кровавым способом перешла на путь коммунизма. Об этом А. Блок скажет в своих статьях, акцентируя внимание на том, что

интеллигенции надлежит кровавым путем искупить свой грех тщеславия. Иисус кровью купил человечеству искупление грехов его, что и предстоит повторить этому сословию. Точкой отсчета А. Блок указывает 1917 год, когда страна перешла на качественно новый путь развития.

Б. Акунин выбирает свою отправную точку – 1896 год, когда на российский престол взошел последний российский император, получивший впоследствии прозвище Николая Кровавого. Он солидарен с А. Блоком во мнении, что октябрьские события были предопределены всем ходом исторического развития, российский народ должен был пострадать за свои грехи, поскольку все чаще в обществе упоминалось понятие «мизантропия», когда слишком явным стало классовое разделение общества на «право имеющих» и «тварей дрожащих». Интеллигенция как промежуточный связующий слой не оправдала возложенных на нее надежд, поскольку слишком далеко ушла от народа, лишенная стержня. Поэтому ей и пришлось расплачиваться за допущенные ошибки. Многие сами уехали за границу, составив первую волну русской эмиграции. Но были и те, которые остались на родине, не желая отделять свою судьбу от судьбы своей Отчизны и своего народа (одним из наиболее ярких примеров является А. Ахматова). Но в результате интеллигенция была уничтожена как класс. Причины подобного явления и анализирует Б. Акунин в своем романе «Коронация».

На первый взгляд, в произведении нет столь яркого противостояния высшего и низшего сословий. Автор акцентирует внимание на представителях семьи Романовых, которые более трех столетий управляли Российской империей. Однако повествователь Афанасий Степанович Зюкин проводит ощутимую грань между августейшей фамилией и остальными – простыми смертными. Б. Акунин выводит в романе и образ народа, не раздробленного на отдельные группы, а как единое целое. Он не останавливает свое внимание на отдельных личностях, представителях из народной массы, а изображает его могучей силой, которой управляет ее

венценосный правитель. И если у А. С. Пушкина в его драме «Борис Годунов» народ безмолвствует, тем самым выражая свое отношение к происходящим событиям, то у Б. Акунина народ немой, позволяющий управлять собой. Это стихия, способная к саморазрушению, если вожак не будет достаточно о ней заботиться или допустит ошибки в управлении. В этом случае жертвы будут огромны, но на них мало обратят внимания, поскольку предполагается определенный процент потерь.

В центре повествования – история похищения маленького Романова. Его жизнь принесли в жертву престижу дома Романовых на мировой арене. Б. Акунин сталкивает образы невинного младенца и толпы, которые были погублены, принесены в жертву Фаме – богине молвы. И как символ этой жертвы в романе выступают розы, которые были привезены специально для торжества, посвященного коронации российского монарха. «Розы им дороже людей» [6, с. 318] – в этой фразе выражена основная авторская мысль, поскольку венценосная чета не захотела отложить торжество из-за сотен никому не известных жертв – розы могли увянуть. В данном случае розы становятся символом страдания невинных душ, умерщвленных столь варварским способом. Выбор цветов автором не случаен. Именно терновый венец был на голове у Христа, когда его распяли на Голгофе. Ясно выкристаллизовывается неслучайное появление цветов с шипами – украшения и орудия пытки: «И, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову...» [34, От Матф. 27 ; 29]. А. Блок тоже не обходит вниманием эту деталь, надевая своего Христа терновым венцом, следовательно, можно предположить, что образ роз в романе «Коронация» является аллюзией-отсылкой к поэме А. Блока «Двенадцать»:

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Иисус Христос [38, с. 355].

Николай II станет первой жертвой на пути к обновлению. Он должен будет искупить не только свой грех, но и пострадать за весь народ российский. Следовательно, розы в данном случае являются не только символом страдания, но и символом искупительной жертвы.

Роза – символ амбивалентный, поскольку символизирует время и вечность, жизнь и смерть, земную страсть и небесное совершенство. Она обозначает таинство жизни, ее средоточие. Увядание розы символизирует смерть, смертность и скорбь, а ее колючки – боль, кровь и мученичество. Белая роза – это «цветок света», невинность, духовное раскрытие, очарование. В христианской религии роза является цветком рая благодаря своей красоте, совершенству и благоуханию [117, с. 275–277]. У А. Блока на белом фоне роз хорошо различим красный цвет флага – цвет крови. Б. Акунин не указывает на цвет роз в своем произведении, однако можно заключить, что они тоже белые, поскольку автор в основном использует черно-белые тона. Во-первых, белый цвет символизирует торжественную непорочность вступающего на престол монарха. Во-вторых, Б. Акунин в своих произведениях отдает предпочтение черно-белой цветовой гамме. Другие оттенки им скрупулезно оговариваются.

В романе «Коронация» символ розы связан с многочисленными невинными жертвами. Автор акцентирует внимание на том, что эти цветы могут увянуть, и это символизирует собой смерть. Однако имеется в виду не только трагическая гибель народа, но еще и моральная гибель царствующей семьи Романовых, для которых соблюдение условностей выше сотен человеческих жизней. Терновый венец на голове у Христа символизировал мученичество, боль и кровь, которые он принял на себя, пострадав за многочисленное человечество. Николай II, которого автор наделяет чертами «человека Божьего», страдает. Ему тоже приходится принести себя в жертву. Как Петр трижды отрекается от Христа, так и Романовы не хотят внять голосу человеколюбивого монарха, тем самым словно отрекаясь от него и от

человеколюбия, которое принесено в жертву престижу монархии. Слабохарактерный Ники является игрушкой в руках более сильных родственников. Розы на приеме в честь коронационных событий являются его терновым венцом, который символизирует собой моральное падение Николая II. Он отказался от борьбы, предал интересы своих подданных, что в итоге привело к катастрофе.

Романовы – первая жертва на пути кровавого искупления грехов русского народа. И, как отмечает в своей поэме А. Блок, поведет их за собой Иисус Христос «в белом венчике из роз» и с красным знаменем в руках, что символизирует соединение противоположностей. Христос повел за собой 12 красноармейцев, которые стреляли ему в спину. У Б. Акунина тоже возникает образ двенадцати. Это жандармы, которые окружали Николая Романова при торжественном въезде в город. Красноармейцы и жандармы – люди с оружием в руках, которые с помощью силы добиваются поставленных целей. Природа их одинакова. И если «<...> жандармский корпус – это безупречно чистый платок, которым верховная власть утирает слезы страждущих!», он должен «искоренять беззаконие и защищать слабых» [12, с. 281–282], то эта же формула применима и к красноармейцам, на которых были возложены надежды простого народа. В одной руке у них находится этот безупречно чистый платок, который стараются максимально выставить напоказ, в то время как вторая рука за спиной прячет оружие, которым пытаются обеспечить интересы страждущих.

С символом розы имплицитно связан и символ ребенка. Дети олицетворяют воплощение потенциальных возможностей, простоту и невинность [117, с. 277]. Б. Акунин в романе в качестве жертвы избирает четырехлетнего сына Георгия Романова, кузена Николая II. В произведении описывается история его похищения с целью выкупа. Однако изначальной жертвой похитителей должна была стать единственная дочь Георгия Александровича. Из-за вмешательства Фандорина место

Ксении Георгиевны занял ее брат Мика. Автор умышленно делает акцент на мужском жертвенном начале, поскольку сын символизирует более высокую трансформацию индивидуальности, личность измененную и вновь рожденную к совершенству. Эта жертва должна была стать искупительной на пути очищения российского народа. Здесь снова возникает аналогия с революционной поэмой А. Блока, который считал, что через страдание российский народ придет к искуплению, кровью очистившись. Россия должна была измениться и вновь родиться к совершенству. С точки зрения Б. Акунина, подобная попытка была предпринята еще в 1896 году, когда короновали последнего российского императора. Тогда страна была омыта кровью сотен жертв. Даже смерть одного из представителей правящей фамилии могла послужить толчком к изменению. Но в романе характерные метаморфозы претерпели только два героя – Николай Романов и Афанасий Степанович Зюкин. Остальные герои остались прежними, приобретя характерный жизненный опыт и став мудрее, поскольку, по их мнению, была достигнута главная цель – соблюден авторитет дома Романовых на мировой арене, и никто посторонний не узнал о том, что царская семья отказалась пожертвовать царской регалией – алмазом «Орлов» для спасения жизни маленького великого князя. Следовательно, автор трактует образ маленького сына Георгия Романова как символ всего государства Российского, измененного и вновь рожденного к новой жизни, основой которой будет не человеческая личность, а миф о достоинствах несуществующего фантома, под маской которого прячутся семь бесов, вселившихся в души российских жителей. И эти бесы приведут страну к саморазрушению, которое произойдет в 1917 году. На этом основании Б. Акунин и указывает на то, что губернатором Москвы – второй столицы Российской империи – был содомит, и, следовательно, сама Москва являлась воплощением библейского Содома. Гоморра в его представлении – это

Петербург. Оба эти города сгорят в огне, от которого зажжется костер революции.

В романе принесли в жертву не только маленького Мику, но и Ксению Георгиевну Романову. Она была воспитана в теплице августейшего величия как редкий и очень дорогой цветок. Ксения Георгиевна была мало знакома с реальной жизнью, она не знала, что сколько стоит и не имела собственных денег, поскольку сама являлась товаром на продажу.

В романе ребенку противопоставлен символ драгоценного камня – алмаза «Орлов», который оценивается гораздо дороже его жизни. Драгоценные камни символизируют как скрытые сокровища знания и истины, так и земную любовь, и преходящие богатства. Алмаз символизирует свет и жизнь, солнце, прочность, неподкупность, непобедимое постоянство, искренность, невинность [117, с. 77–78]. «Орлов» – царская регалия, без которой не может состояться коронация. Но, с другой стороны, он является символом увядания не только маленького великого князя, но и всей семьи Романовых, которая прочно сплотилась, противодействуя натиску доктора Линда, и была столь же упорна в своем нежелании отдавать камень в обмен на ребенка. В романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» камень является объединительным началом. Дети бросают камнями в Илюшу Снегирева, Илюша бросает камень в Алешу – человека Божия. Но именно камень у дороги, куда любили ходить капитан Снегирев с сыном, объединил возле себя молодое поколение – новых людей, за которыми будущее. Именно у этого камня произносит им свое напутственное слово Алеша Карамазов. У Б. Акунина камень тоже объединяет вокруг себя всю семью Романовых. Его судьба их волнует больше, чем жизнь одного из них. Стремление уберечь царскую регалию от рук преступника объединяет, но в то же время и разъединяет, разрушает. Поэтому у автора «Коронации» камень выступает не только

объединительным, но и разрушительным началом, поскольку разрушает души всех, кто к нему прикасается.

В романе развязка событий происходит на мосту, для описания которого автор избирает следующие сравнения: «слегка колышущаяся дощатая лента» и «мост будто пьяный» [6, с. 335]. Традиционно мост символизирует собой сообщение между Небом и Землей, это переход от смерти к бессмертию [117, с. 210]. Б. Акунин придал этому символу своеобразное толкование. На мосту происходит столкновение героя и антагониста, при этом антигерой погибает, падает в пропасть, которая в данном случае символизирует Ад – наказание за совершенные грехи. Афанасий Степанович Зюкин на мосту не узнает истинного Фандорина подобно герою А. Блока. Поэт в пьесе «Незнакомка» на мосту тоже не узнает звезду Марию. Б. Акунин умышленно не дал возможности своему герою доктору Линду перейти мост, то есть естественно переместиться из мира живых в мир мертвых. Он его наказал, заставил заплатить за совершенные преступления, тем самым утвердив извечное правило детективной литературы, что добро всегда торжествует, а зло должно быть наказано. Хотя сам Б. Акунин отступает от него в повести «Пиковый валет», где дает злоумышленникам безнаказанно уйти от наказания. Однако Мими и Момус были простыми мошенниками, они не отнимали жизни у детей. Они, как и герои романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», заставляли людей платить за собственные пороки. Воланд констатировал факт: «<...> они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну легкомысленны... Ну, что ж... И милосердие иногда стучится в их сердца... Обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних...» [44, с. 123]. Каждый получил то, что заслужил.

Б. Акунин использует в романе «Коронация» и контраст света и тьмы. В произведении несколько раз упоминаются источники света, которые

напрямую связаны с происходящими событиями. Свет символизирует проявление божества, космическое творение, логос, жизнь, истину, просветление, источник блага. Излучение света олицетворяет новую жизнь, даруемую божеством. Свет имеет власть разгонять зло и силы тьмы [117, с. 290–291]. Однако у Б. Акунина источники света имеют несколько другое значение. Судьбу маленького Михаила Романова должен был определить семафор Александрийского дворца – « <...> старинный, световой <...> оборудованный электрическими огнями для темного времени и пасмурной погоды. С семафора можно посылать световые сигналы, которые видно почти с любой точки города» [6, с. 56]. Он должен был подтвердить сделку похитителей с семьей Романовых, которые единогласно утверждали, что ни о какой сделке не может идти и речи, поскольку авторитет монархии важнее жизни ребенка, пусть даже и Романова. Примечательно то, что подтверждение должно было состояться ровно в полдень, когда на мгновение исчезают тени, а световой день находится между рассветом и закатом. Световой семафор не может разогнать силы тьмы, поскольку она прочно обосновалась в душах людей, которые ценят соблюдение приличий дороже человеческой жизни. Поэтому автор и задает вопрос: «кто страшнее: женщина, убивающая детей, или отец, который отказался от борьбы за жизнь сына?» С этой целью автор вводит в роман еще один световой символ – свет камня: « <...> грани «Орлова» вспыхнули нестерпимым сиянием» [6, с. 239]. Сияние «куска шлифованного углерода» [6, с. 249] ценится выше света человеческой жизни.

Афанасий Зюкин, будучи слугой-вещью великокняжеской семьи, тем не менее, пытается влиять на судьбы представителей этой фамилии, вознося их и преклоняясь перед ними. Тем самым он нарушает одну из заповедей, гласящую: «Не создай себе кумира». Августейшая фамилия для него равна своим величием Богу. Ему снится сон, что он является электрической лампой, которая пытается осветить большую бальную залу. Но это у него

плохо получается. Возможно, свет этой лампы символизирует собой темные времена, когда христианство только зарождалось, свет божественной истины освещал только немногих. Свет лампочки Афанасия Зюкина тоже скуден, и он винит себя в том, что из-за его недостаточности пары танцующих сталкиваются, происходит беспорядок и хаос: « <...> Внезапно я понял, в чем дело – я плохо справляюсь со своей работой, мой свет слишком тускл, от этого и происходит беспорядок. Охваченный паникой, я напрягся, чтобы гореть ярче, но у меня ничего не получилось. Наоборот, в зале с каждой секундой делалось сумрачней» [6, с. 149]. Однако появляются августейшие особы и, « <...> Сделав над собой невероятное усилие, так что зазвенела тонкая стеклянная оболочка, я весь напрягся – и свершилось чудо: я сам и весь мир вокруг наполнились ослепительным, всеозаряющим светом» [6, с. 150]. Афанасий Зюкин слепо преклонялся перед августейшей фамилией, не отдавая себе отчета в том, что Романовы на самом деле не являются образцом для подражания. Они тоже подвержены человеческим слабостям, как и все смертные. Августейшее величие, не позволявшее им проявлять эмоции, оказалось не чем иным, как простой черствостью. Сам дворецкий не смог сдержать слез, когда увидел отрезанный пальчик Мики, следовательно, он показал себя «живым человеком», остро чувствующим и глубоко переживающим все происходящее.

Способность чувствовать, переживать и сопереживать разделяет персонажей романа на два лагеря – «одушевленных» и «неодушевленных», мертвых душ и живых. Одушевленные, или обладающие чувствительной душой, способны воспринимать свет, следовательно, могут возродиться к новой жизни – это Эндлунг, Павел и Ксения Романовы. К ним примыкает Афанасий Степанович Зюкин, который за две недели переживает духовную эволюцию и обретает новый жизненный ориентир. Он возрождается к новой жизни, в которой способен адекватно оценивать людей вне зависимости от их социального положения. Неодушевленные же не способны к духовному

перерождению, они не воспринимают свет, поскольку тьма поглотила их души – это старшее поколение Романовых, включая императрицу, заботившуюся о сохранности своих драгоценностей, и мать Михаила Георгиевича, которая не хотела «исполнять роль статистки при триумфе молодой царицы» [6, с. 8].

Зюкин в конце романа уже не тот дворецкий, который верой и правдой служил Зеленому дому Романовых: « <...> Странное у меня было ощущение. Судьба и монаршья милость одарили меня со сказочной щедростью, вознесли на высоту, о которой я и не мечтал, а чувство было такое, будто я потерял все, чем обладал, и потерял навсегда» [6, с. 348]. Распался маленький мирок Афанасия Степановича, где он чувствовал себя комфортно и все держал под контролем. Он никогда не переходил границ и всегда знал свое место. Однако его золотые идола оказались медными, поэтому годами укреплявшийся внутренний стержень сломался, и предстояло научиться жить вдали от лучей августейшего величия. Зюкин пересмотрел свое отношение к людям, которое оказалось полярным прежнему: «невероятный человек» Фандорин смог вернуть царице ее драгоценности, обезвредив Линда, а «лейтенантишка» Эндлунг действительно оказался хорошим товарищем, душа нараспашку, именно он указал Афанасию Степановичу жизненный ориентир. Центром перерождения Зюкина стала Москва, а именно Эрмитаж, где « <...> освещение меня огорчило – оно было даже не газовое, а вовсе допотопное, масляное <...>. У нас на Фонтанном такое было лет тридцать назад» [6, с. 19]. Но именно тусклый свет и позволил Афанасию Зюкину рассмотреть истинную сущность людей, которым он столько лет служил и которых любил всей душой. Эта «сумрачность» является первым предвестником трагической судьбы, постигшей семью Романовых.

Афанасий Степанович Зюкин постепенно преобразовывается из слуги-вещи Зеленого дома в человека, который по своему усмотрению распоряжается собственной жизнью. Автор сводит вместе двух дворецких,

русского и английского, чтобы показать, что хорошая служба не подразумевает слепого повиновения, а позволяет слуге оставаться личностью. Мистер Фрейби, дворецкий английского лорда, « <...> был лыс, густобров, с аккуратно подстриженной бородкой – одним словом, никак не напоминал английского дворецкого, да и вообще дворецкого» [6, с. 25] – господин очень важного вида. Он, в отличие от Зюкина, языками не владел, но зато мог себе позволить читать книги в рабочее время. По замечанию самого господина Зюкина, « <...> английские батлеры, конечно, всем хороши и свое дело знают, но кое-чему у нас, русских служителей, все же могли бы поучиться. А именно – сердечности. Они просто обслуживают господ, а мы их еще и любим. Как можно служить человеку, если не испытываешь к нему любви? Это уже какая-то механистика получается, будто мы не живые люди, а автоматы» [6, с. 27]. Но робот Фрейби, тем не менее, осознает себя личностью и работу отделяет от личной жизни. Афанасий Степанович не сносит от августейших особ обращения на «Вы», страдает, когда они его благодарят, для него необычно обращение великих князей с ним как с личностью, пусть не равной им по социальному положению, но все же человеком. С этими персонажами связаны символические образы книги и словаря. Книга символизирует Вселенную, книгу мира и книгу жизни. Открытая книга означает книгу жизни, учение и дух мудрости [117, с. 135], который и реализуется в романе в образе мистера Фрейби, в то время как Афанасий Зюкин остается словарем.

Мистер Фрейби позволял себе «пренебрегать» служебными обязанностями, вместо этого читая книги: « <...> Через открытую дверцу я разглядел, что мистер Фрейби держит в руках пухлый том с золотыми буквами на обложке: Trollope» [6, с. 25]. Зюкин же олицетворяет собой словарь, который все свои интересы переводит на язык, доступный августейшей семье, тогда как жизнь его английского коллеги подобна роману. Словарь представляет собой справочную книгу, содержащую

собрание слов (или морфем, словосочетаний, идиом и т. п.), расположенных по определенному принципу, и дающую сведения об их значениях, употреблении, происхождении, переводе на другой язык или информацию о понятиях, предметах, ими обозначаемых [117, с. 267], тогда как роман способен оживить эти сухие словосочетания, наделить их душой, сплести из них неповторимую историю жизни. Афанасий Степанович видит свое предназначение в том, чтобы превратиться « <...> в некую тень, в человека-невидимку, которого очень скоро перестают замечать» [6, с. 45], но который является самым важным человеком, поскольку он направляет жизненный поток великокняжеской семьи в нужное русло, опекая и оберегая ее, подобно садовнику, заботящемуся о своих растениях, без него непременно бы погибших. А мистер Фрейби считает, что нужно «Live your own life» – «Жить...свой...собственный...жизнь» [6, с. 153]. Нужно писать свою собственную книгу жизни, а не оставаться постоянно словарем, которым пользуются только по необходимости, который не перечитывают и которым не интересуются без надобности.

С духовным перерождением Афанасия Степановича Зюкина непосредственно связан образ птиц, которые символизируют непреходящее, душу, дух, божественное проявление, возможность общаться с Богами или входить в высшее состояние сознания, мысли, воображения [117, с. 261]. Сам дворецкий был несколько раз влюблен, хотя отрицал это: « <...> Любви к женскому полу я никогда не знал. Обожание – дело другое; это чувство я испытал еще подростком, и было оно такое сильное, что после него на обычную любовь во мне как-то уже и силы не осталось» [6, с. 93]. Афанасий Зюкин обожал великую княжну, которую потом «просватали за одного немецкого принца» [6, с. 94]. Уже в зрелом возрасте он испытывал муки ревности, когда Эмилия Деклик называла Фандорина по имени: «Какой он ей Эраст!» [6, с. 175]; «Мадемуазель сконфуженно оглянулась на Фандорина (этот короткий, доверительный взгляд снова царапнул меня по

самому сердцу)» [6, с. 172]. Однако чувство Афанасия Степановича к великой княжне было подобно любви к звезде, такой далекой и недостижимой, а на гувернантку великого князя Михаила Георгиевича он смотрел свысока, поскольку на социальной лестнице она находилась намного ниже его.

Познавший любовь, дворецкий становится провидением, которое не позволило Ксении Романовой соединить свою судьбу с простым смертным Фандориным. Он никак не может понять, как августейшая особа могла снизойти до такого человека, как Эраст Петрович: «<...> Не раздеваясь сел в кресло и какое-то время тупо сидел, слушая, как щебечут утренние птицы, имена которых я не знал. Быть может, соловьи или какие-нибудь дрозды? Никогда не разбирался в подобных вещах» [6, с. 149]. Б. Акунин в образе поющих птиц олицетворяет двух влюбленных, которых Афанасий Степанович не понимает, поскольку хоть сам и переживал подобное чувство, но преодолел его. Но эта неразделенная неравная любовь стала причиной того, что Зюкин обрек себя на вечное служение Романовым, отказавшись от семейного счастья. Всю свою нерастрченную любовь он обратил на великих князей, которых любил, как собственных детей. Зюкин способен на сильные чувства, однако плохо в них разбирается. Но он слышит птиц, имена которых не знает, а это является признаком его душевной восприимчивости.

Б. Акунин большое внимание уделяет и образу дома, символизирующему центр мира, замкнутость и защиту [117, с. 77]. Автор предельно скуп в описании достопримечательностей Москвы, он ограничивается только их упоминанием, хотя и достаточно скрупулезно отображает топографические перемещения своих героев. Его Москва – это не город с многовековой историей и известнейшими памятниками, а просто своеобразная «женщина бальзаковского возраста», «таинственная незнакомка» со своими секретами. Такой ее увидел английский баронет

Николас Фандорин. Эрасту Петровичу Фандорину, возвратившемуся в Москву после шестилетней отлучки, она показалась изменившейся, из деревенской жительницы превратившейся в европейскую обитательницу. Но для него Москва – это скорее место, где находится его дом, оправдывающий пословицу о том, что он является крепостью. После трагической гибели Лизаньки Эраст Фандорин остается жить во флигеле дома ее отца вплоть до своей эмиграции. Именно с этим местом связаны у него воспоминания о несложившейся семье, и именно там он дедуктирует, раскладывая сложные детективные пасьянсы. Этот флигель своей обстановкой очень напоминал самого хозяина – все в нем было устроено на японский вкус, поскольку и сам Фандорин после возвращения из этой страны стал вести образ жизни японского самурая. Это место является для него тем островком, где герой может быть самим собой, это его футляр, куда он прячется от окружающего мира.

Своеобразной крепостью, охраняющей тайну похищения маленького великого князя, является и временная резиденция представителей Зеленого дома. Именно туда съезжаются на чрезвычайные совещания Романовы. Образу Эрмитажа противопоставлен пустырь напротив Петровского дворца – место для проведения народных гуляний по случаю коронации. Закрытое и открытое пространство, тем не менее, имеют много общего. Их объединяют человеческие жертвы. Стены дома и пустырь стали могилой для многих российских подданных, включая и представителя августейшей фамилии. Но ни флигель дома Эверт-Колокольцева, ни Эрмитаж не могут защитить их обитателей от внешнего вмешательства. Дом у Б. Акунина является своеобразной сокровищницей, где хранятся трагические воспоминания прошлого. Возможно, поэтому Эрмитаж является местом обитания призрака бывшей его владелицы графини Чесменской: « <...> Согласно преданию, в царствование Александра Первого, когда все общество играло в новомодную игру лото, графиня сыграла с самим Нечистым и поставила на кон свою

душу. Служители рассказывают, что иногда безлунными ночами по коридору проходит белая фигура в чепце и постукивает камешками в мешке» [6, с. 18]. Эта фигура является хранительницей какой-то тайны, связанной с этим домом.

В своих произведениях Б. Акунин использует нетрадиционную для детективных произведений символику, которая непосредственно не связана с раскрытием преступления. Автор делает акцент не на расследовании похищения Мики Романова, а на истории духовного перерождения рассказчика, с этой целью прибегая к описаниям, которые напрямую нарушают шестнадцатое правило С. С. ван Дайна: « <...> в детективном романе неуместны длинные описания, литературные отступления на побочные темы, изощренно тонкий анализ характеров и воссоздание «атмосферы». Все эти вещи несущественны для повествования о преступлении и логическом его раскрытии. Они лишь задерживают действие и привносят элементы, не имеющие никакого отношения к главной цели, которая состоит в том, чтобы изложить задачу, проанализировать ее и довести до успешного решения» [112, с. 40]. Пространные описания с использованием ретроспекции, а также символика, не традиционная для детективного романа, выделяют роман «Коронация» как из ряда современных ретродетективов, так и из классической детективной литературы.

3.5. Интертекстуальные связи в романе

В зависимости от того, непосредственно или опосредованно, фиксированно или динамично, в тексте проявляется интертекст различают три основных типа интертекстуальных отношений: цитаты, реминисценции и аллюзии. Современные авторы ретродетективов стараются использовать интертекст в своих произведениях. В основном используются цитаты, что

ярко представлено в романе В. Данилина «Двадцатая рапсодия Листа», где открыто цитируются «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого и «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. Однако в основном авторы предпочитают задействовать максимальное количество исторических имен и авторов литературных произведений, пытаясь создать так называемый исторический дух описываемой эпохи. Так, А. Бушков использует имена Гоголя, Островского, Толстого, Горького, Чехова, Нансена, Лаброзо, Гавроша, Путилина, Рокамболя, Марка Туэйна, Шекспира, Осипа Мандельштама, Малюты, Фантомаса, Макса Линдера, Блока, Герберта Уэльса, Зубатова, Раскольников. При этом автор «Дикого золота» просто сравнивает жизненные ситуации с эпизодами из литературных произведений или указывает на сходство кого-либо из героев романа с историческим или литературным персонажем. А. Бушков, как и многие авторы ретродетективов, ограничивается «поверхностным» интертекстом, если возможно воспользоваться подобным термином. Его обращение к произведениям мировой литературы поверхностное и не требует особых умозаключений.

В отличие от современных авторов ретродетективов, в основном использующих цитаты, Б. Акунин обращается к реминисценциям и аллюзиям русской и мировой литературы, что указывает на стремление создать интеллектуальное произведение, требующее определенной подготовки для восприятия скрытого интертекстуального слоя романа. Н. Н. Валуева [51], Н. Л. Потанина [168] и Г. Циплаков [217] акцентируют внимание на интертекстуальных связях произведений Б. Акунина с классическими детективами и мировой литературой. В нашей работе мы ограничимся наиболее яркими, на наш взгляд, но мало проанализированными аллюзиями русской литературы.

Большое влияние на романы Б. Акунина оказала Библия, которая как пратекст имела особое влияние как на русскую, так и на мировую

литературу. Д. С. Лихачев назвал ее ключом понимания мировой культуры, поскольку многочисленные мотивы и образы, реминисценции и аллюзии часто отсылают читателей к этому древнему первоисточнику, к которому часто обращались и обращаются писатели во всем мире. Так, Евангелие является интертекстом буквально во всех произведениях Ф. М. Достоевского, который утверждал, что именно русский народ способен привести все человечество к Богу, поскольку в нем живет особая религиозность, идея братской любви и всеобщего равенства. Однако сам автор указывал, что он просыпался глубоко верующим человеком, а засыпал атеистом. Все его творчество пронизано этими противоречиями. В какой-то мере Иван, герой романа «Братья Карамазовы», в своей «Легенде о Великом инквизиторе» отображает эту авторскую амбивалентность: « <...> Я не Бога не принимаю <...>, я мира, им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять» [93, с. 271]. Он создает своеобразное апокрифическое Евангелие, в котором описано пришествие Христа в Севилью в XVI веке. Именно тогда в Испании расправа над еретиками достигла своего апогея. Следовательно, согласно воззрениям Ивана Карамазова, Христос явился на землю в критический момент, когда вера была серьезно поставлена под удар, поскольку Великий инквизитор – человек, призванный нести его учение на земле, сам оказался скрытым атеистом. Он сам претендовал на роль Бога, поскольку Христос дал людям «хлебы небесные», а он дал им «хлебы земные». Инквизитор хотел управлять этим большим серым муравейником, в который люди стремились объединиться, чтобы снять с себя право выбора и ответственности за него, которые возложил на них Христос. Ф. М. Достоевский запечатлел картину, когда в России христианская вера была поставлена под удар нигилизма и атеизма. Ведь именно атеисту В. Г. Белинскому принадлежали слова, сказанные в романе «Бесы» Г. Шигалевым, о разделении «человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над

остальными девятьюдесятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая» [92, с. 390]. Именно тогда народ-богоносец оказался на распутье и пошел по дороге, которая вела его в сторону от намеченной цели. Через несколько десятилетий Христос А. Блока поведет за собой двенадцать красноармейцев-апостолов, которые будут стрелять ему в спину. Россия должна будет пройти путь через страдание к очищению. Она должна будет кровью смыть свой грех безверия.

В переломные периоды общественного развития наблюдается резкое возрастание религиозности. Как отмечает Е. Щеглова, «<...> повальная религизация населения идет во многом от желания заполнить душевные бреши, найти скоренький и готовый ответ на жизненные вопросы» [232, с. 47]. Массовый читатель ищет в религии ответы на вопросы, которые не предполагают бинарности или амбивалентности. Снова возникает образ большого серого муравейника, где каждая отдельная личность выступает только маленьким звеном в общественной цепи, которое легко взаимозаменяемо. Возможно, одной из причин подобной ситуации является тот факт, что модернистская литература отказалась от поучающей и разъясняющей функции, которую выполняла классическая реалистическая литература. Снова встала проблема, с одной стороны, выбора, а с другой, – падение всех запретов, среди которых и запрет на свободу вероисповедания, который после коммунистического табу способствовал массовому обращению к Богу. Современная общественная ситуация сходна с событиями в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», где Федор Лаврецкий ходил в церковь только потому, что так надо. Церковь для него является зданием, в котором ему необходимо периодически появляться, чтобы не выделяться из толпы и быть как все.

Не остался в стороне от поставленной проблемы и автор литературных проектов Б. Акунин. Он попытался прояснить современную общественную обстановку и дать ей свою оценку. Сначала он осторожно относился к Библии и проблеме человека и Бога. Только в шестой части «Приключений Эраста Фандорина» – повести «Декоратор» автор поднимает эту проблему. Однако эта попытка еще слаба и неубедительна. И это наглядно представлено в финале повести, когда Ангелина и Эраст Петрович «торгуются», а предметом торга является жизнь маньяка-убийцы взамен на личное счастье Фандорина:

« – Ты не веришь Богу, – поникнув, грустно молвила она. – Бог знает, как и когда положить конец злодейству.

– Я не знаю про Бога. И безучастным наблюдателем быть не могу. По-моему, хуже этого греха ничего нет» [10, с. 311].

Фандорин единолично вынес убийце Соцкому приговор и сам же привел его в исполнение. Однако это не принесло ему счастья и душевного равновесия: « <...> Эраст Петрович вернулся один. Встал у порога, вытер покрытый испариной лоб. Сказал, клацая зубами:

– Знаешь, что он прошептал? «Господи, какое счастье»» [там же].

На наш взгляд, в своих романах литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина» автор развивает идеи, высказанные до него Ф. М. Достоевским в романе «Преступление и наказание». Б. Акунин трансформирует диалог Родиона Раскольникова с Соней: убийца и падшая женщина, склонившиеся над Евангелием:

« – С Полечкой, наверно, то же самое будет, – сказал он вдруг.

– Нет! нет! Не может быть, нет! – как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили. – Бог, бог такого ужаса не допустит!..

– Других допускает же.

– Нет, нет! Ее бог защитит, бог! – повторяла она, не помня себя.

– Да, может, и бога-то совсем нет, – с каким-то даже злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее.

Лицо Сони вдруг страшно изменилось: по нем пробежали судороги. С невыразимым укором взглянула она на него, хотела было что-то сказать, но ничего не могла выговорить и только вдруг горько-горько зарыдала, закрыв руками лицо» [95, с. 305].

«Старая, подержанная, в кожаном переплете» книга – «Новый Завет в русском переводе» [95, с. 308], откуда Соня прочитала Раскольникову главу о воскрешении Лазаря, стала основой перерождения идейного убийцы. Возможно, именно эта книга и лежала у Родиона под подушкой на каторге. Ее принесла Соне Лизавета – невинная жертва идеолога Раскольникова. Именно Лизавета и стала камнем преткновения, о который споткнулся «право имеющий» Родион Раскольников. Отправленный на каторгу, он только начал свой путь к обретению Бога. Подобной Лизаветой стал для Эраста Петровича убийца Соцкий, который умер с именем Господа на устах. Каторгой для Фандорина станет расставание с любимой женщиной, которая пойдет в монастырь замаливать его грехи.

В своих произведениях Ф. М. Достоевский проповедовал христианскую идею и открыто поднимал проблему человека и Бога. Герои Б. Акунина в этом отношении больше тяготеют к героям А. П. Чехова, который проповедовал христианскую идею, но не проповедовал Бога. Подобно чеховским персонажам Эраст Петрович не был атеистом, как не был и страстно верующим человеком.

Далее в своих произведениях Б. Акунин будет все больше внимания уделять этой проблеме, поскольку она является одной из самых существенных в современном обществе. Сквозь призму описанных в Евангелиях событий Б. Акунин и предпринял попытку взглянуть на происходящее. Наиболее показательны в этом отношении романы «Коронация, или Последний из Романов» и «Пелагия и красный петух».

В романе «Коронация» представлены библейские аллюзии-отсылки. На первый взгляд, нет ничего общего с Евангельскими событиями. Однако автор имплицитно проектирует их на современную общественную обстановку, но выбирает для этого историческое время – 1896 год, усматривая тесную взаимосвязь тех исторических событий с современностью. Элемент трагической символики заложен и в образе Николая II: смена политической формы правления приведет впоследствии к трагедии многомиллионную Россию. Этот образ носит амбивалентный характер. С одной стороны, Николай II, подобно Христу, приносит себя в жертву, а с другой стороны, он является причиной трагедии многих людей. Проследим несколько наиболее явных, на наш взгляд, библейских аллюзий.

В начале романа «Коронация» Б. Акунин сопоставляет образы Христа и Николая II. Будучи цесаревичем, Николай « <...> внушал опасения своей чрезмерной набожностью и некоторой неотесанностью» [6, с. 180]. Более того, престол Российской империи его пугал и не был для него желанным. За несколько дней до коронации самодержец всероссийский, пребывая на распутье, произносит: « <...> Я не вижу, что тут может помочь, кроме молитвы. Все в руке Всевышнего. Если он решил устроить мне, слабому и недостойному, такое испытание, значит, в этом есть некий великий смысл. Надо довериться Его воле, и Он даст избавление» [6, с. 66]. С какой легкостью Николай Романов променял бы свое предназначение на судьбу простого смертного, от которого не зависит жизнь и благополучие целого народа. Еще не пройдя искушения великой властью, он пока еще чист и невинен, как младенец. О чем же размышляет Иисус, сын Божий, в Гефсиманском саду перед тем, как пострадать на кресте за грехи человеческие? «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» [34, От Матф. 26 ; 39]. Иисус боится возложенной на него великой миссии, он чувствует себя недостойным ее,

слабым духом. Но он должен пройти через это испытание, и он его проходит, в отличие от Николая II.

Далее Б. Акунин уже приводит явные аллюзии-отсылки к событиям в Иерусалиме. Иисус въехал в город, где его приговорят к казни, верхом на осле в сопровождении своих учеников: «И призвав двенадцать учеников своих, Он дал им власть над нечистыми духами, чтобы изгонять их и врачевать всякую болезнь и всякую немощь» [34, От Матф. 10 ; 1]. Русский же царь въезжал в свой Иерусалим–Москву не на осле, а на «грациозной белоснежной кобыле Норме» [6, с. 106]. А «впереди на огромных жеребцах ехали двенадцать конных жандармов» [6, с. 105]. Только апостолы эти были вовсе не царские, а иродовы (дяди его величества). «Жандармский корпус – безупречно чистый платок, которым верховная власть утирает слезы страждущих!» [12, с. 282].

Вместе с Христом распяли и двух разбойников «один по правую сторону, а другой по левую» [34, От Матф. 27 ; 38]. При восшествии русского царя на престол погибли сотни: « <...> Вереница трупов длиной чуть не в версту» [6, с. 294]. Погибшие были уравнены в правах с распятыми разбойниками: « <...> Эка важность! Быдло потоптало друг друга в давке за дармовщиной» [6, с. 318]. Как сам собой разумеющийся факт принимается смерть ни в чем не повинных людей, вина которых заключается всего лишь в их низком социальном статусе. Вновь поднимается вопрос о цене человеческой жизни, когда маленький кузен императора не может быть поставлен рядом с «графом Орловым» – особо важной царской регалией. А о жизни черни вовсе говорить не приходится.

Через три дня после смерти Иисус Христос воскреснет, чтобы потом, очистившись, вознестись на Небо. Николай II тоже возносится, только не на Небо, а на Олимп августейшего величия: « <...> давайте помнить о том, что мы не простые обыватели, а члены императорского дома, и для нас авторитет монархии превыше всего <...> спасена честь и репутация Романовых.

Кошмарное происшествие не имело никакой огласки. А это главное» [6, с. 346]. Сие вознесение означает окончательный переход Николая II из лагеря «тварей дрожащих» в стан «право имеющих».

Николай II утратил веру под влиянием своего окружения. Его одинокий голос не был услышан в пустыне безверия. Он не смог не только обратить в свою веру своих ближних, но и сам отказался от нее. За это ему придется пострадать, ознаменовав тем самым начало кровавого пути искупления греха.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

Анализ поэтики романа «Коронация» позволил сделать следующие выводы:

В отличие от современных авторов ретродетективов Б. Акунин стремится максимально реализовать все составляющие классического детективного произведения. Приоритетной для автора является интеллектуальная дуэль сыщика и читателя, которые одновременно разгадывают загадку преступления. Во всех его романах разгадка кроется в самом конце повествования, тем самым читатель не остается разочарованным. Следовательно, произведения литературного цикла «Приключения Эраста Фандорина» внешне соответствуют правилам написания классических детективов.

Роман «Коронация, или Последний из Романов» представляет собой сюжетно-композиционное единство, характерное для детективного произведения. Однако поднимаемые в нем проблемы свидетельствуют о стремлении автора создать гибрид детектива и философского, социально-психологического романов, доминантой которых является духовное становление личности. Мнимая смерть главного героя в начале произведения – это скорее психологическая интрига, которая не позволяет читателю до конца разгадать тайну личности дворецкого, уводя его в сторону от собственно детективного сюжета. Б. Акунин вводит в повествование обширную ретроспекцию, не имеющую прямого отношения к расследуемому преступлению, что более характерно для социального романа, а субстанциальный конфликт отсылает к философскому роману.

Кольцевая композиция, в основном не характерная для детектива, подтверждает имплицитное намерение автора создать своеобразный «роман характеров», тем самым расширяя границы детективного жанра. Динамичное развитие событий, отправной точкой которых является преступление,

позволяет максимально широко и всесторонне раскрыть образы как главных, так и второстепенных героев. Писатель большое внимание уделяет духовному миру своих героев, детально раскрывая их жизненные позиции. Психологизм – доминирующая черта творчества Б. Акунина. Благодаря ему автор раскрывает становление и духовную эволюцию личности. Развернутые описания, которые автор вводит в контекст произведения, способствуют воссозданию атмосферы разобщенности, царившей вокруг семьи Романовых, приведшей в конечном итоге к трагическим последствиям.

Роман «Коронация» отличается нехарактерной для большинства детективных произведений системой символов. Его символика – нити, связывающие роман с произведениями русских писателей и поэтов «золотого» и «серебряного» веков.

Б. Акунин, в отличие от других современных детективщиков, наиболее широко реализует в своих произведениях интертекстуальные связи, что придает им большую историческую достоверность. В романе «Коронация» ярко представлены реминисценции и аллюзии русской и мировой литературы, что позволяет автору сделать эти произведения не только узнаваемыми, но и понятными массовому читателю.

ВЫВОДЫ

Характерной особенностью развития культуры на рубеже XX – XXI веков является многомерность, которая подразумевает наличие нескольких открытых субкультур. Эсхатологические настроения, утрата веры в прежние идеалы, характерные для XX века, привели к отказу от монокультуры. Качественная литература как часть этой культуры слишком далеко ушла от народа, замкнувшись в тесном кругу писательского самоудовлетворения. Она стала «литературой для немногих». В результате «качественная литература», много веков являвшаяся единственно возможным способом выражения авторской оценки происходящих событий, средством общения между читателем и писателем, а также дидактическим средством, указывающим читателю правильный вектор дальнейшего общественного и нравственного развития, уступила свои позиции лидера. На смену ей пришла миддл-литература, стремительно ставшая мейнстримом в современном литературном процессе.

Одним из ярких представителей современной российской миддл-литературы, заложившим ее фундамент, является Б. Акунин, который первым вывел на сцену нового героя – интеллектуала, соответствующего запросам так называемой «офисной интеллигенции». Более того, заслуга Б. Акунина состоит и в том, что он вывел на качественно новый уровень жанр массовой литературы, который всегда пользовался особой популярностью у разных слоев общества, в том числе и интеллигенции. Автор «облагородил» детектив, успешно реализовав модель «интеллектуального детектива», который призван не только развлекать и отвлекать от насущных проблем.

В результате проведенного исследования нами было установлено, что автор литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина» продолжает традиции признанных авторов английского, американского и классического

русского детективов середины XIX – первой половины XX веков. Его произведения в основном строятся по модели английского детективного произведения, реализованной А. Конан Дойлем и А. Кристи: они в основном локальны, более того, любимой «уловкой» Б. Акунина является игра с проницательным читателем, интеллектуальная дуэль между сыщиком и читателем. С этой целью, следуя традиции А. Кристи, автор выводит на сцену всех действующих лиц уже в самом начале повествования. Исходя из классификации А. Адамова, мы пришли к заключению, что романы Б. Акунина, как и классические английские детективы, представляют собой реализацию детективной модели, направленной на решение вопроса «КТО?».

Классическое детективное произведение является для Б. Акунина приоритетным, что и обозначено самим автором в краткой аннотации к литературному проекту. Он не гонится за излишней таинственностью и запутанностью подобно И. Глебовой или Е. Басмановой – в его представлении расследование преступления должно быть логичным и обоснованным. Б. Акунин, как и А. Чиж и В. Данилин, скрупулезен в соблюдении основных правил детектива. Автор «Коронации» не затягивает финал произведения лишними преследованиями и облавами, как И. Мельникова или В. Лавров. На стремление Б. Акунина строго следовать английской классической модели детектива указывает отсутствие в романе сцен совершения физического насилия, эротических сцен и необоснованного использования вульгаризмов, что свойственно американскому детективу и произведениям А. Бушкова, В. Лаврова и Э. Хруцкого.

Вместе с тем в литературном цикле «Приключения Эраста Фандорина» автор несколько отходит от традиционной модели детектива, поскольку для многих романов характерен не традиционный для детектива преходящий конфликт, а наоборот, конфликт субстанциальный, на что указывают и финальные сцены большинства произведений.

Многоаспектность в описании героев выделяет роман «Коронация» среди других произведений жанра – как классических детективов, так и современных ретродетективов. Его герои изображаются в тесной взаимосвязи с историческими событиями, что не свойственно классическому детективному произведению. Несмотря на то что в романе Б. Акунина действуют вымышленные литературные персонажи, он, тем не менее, акцентирует внимание на событиях и фактах, характеризующих историческую эпоху рубежа XIX – XX веков. Таким образом, как показывают результаты нашего исследования, роман можно с полным основанием назвать историческим произведением.

Нам удалось установить, что качественным отличием «Коронации», как и большинства романов Б. Акунина, как от ретродетективов его современников, так и классических детективных романов является стремление сочетать в детективном произведении элементы философского, психологического, нравоописательного романов. Максимальное место в «Коронации» отводится не собственно расследованию преступления, а описанию душевных переживаний героев, процессу становления личности, раскрытию трагизма некоторых жизненных коллизий, в которых обстоятельства ставятся выше личности, что указывает на тяготение к нравоописательному роману, «роману характеров и среды». Сочетание в себе элементов других типов романа прослеживается и в произведениях В. Вербиной (детектив и любовный роман), и Э. Хруцкого (детектив и культурно-исторический роман). Однако только Б. Акунину в достаточной мере удастся объединить два различных типа романа, при этом сохранив суть каждого из них.

Поскольку Б. Акунин во главу угла ставит не процесс расследования преступления, а личность, тем самым отдавая дань гуманизму литературы XIX века, в романе «Коронация» традиции классического детективного жанра претерпевают трансформацию. В результате проведенного

сравнительного анализа образов Эраста Петровича и Ивана Дмитриевича Путилина – героя романов Л. Юзефовича мы пришли к выводу, что герой Б. Акунина динамичен, в отличие от статичного Путилина, героя Л. Юзефовича. Кроме того, автор «Приключений Эраста Фандорина» стремится к всестороннему раскрытию личности главного героя, используя идейную оппозицию героя и антагониста, прием зеркального отражения. Однако литературный персонаж Б. Акунина кардинально отличается от героя Л. Юзефовича своей художественной ирреальностью: если Б. Акунин создает своего персонажа из литературного материала, наделяя его сверхкачествами сыщика, то Л. Юзефович описывает реальное историческое лицо с максимальной исторической точностью. Фандорин – типичный пример классического литературного сыщика, наделенного особыми качествами, а Путилин – реальный сыщик, добросовестно выполняющий свою работу. Именно это принципиальное различие и дало повод критикам и литературоведам аттестовать романы Л. Юзефовича как исторические детективы, в то время как Б. Акунин не выходит за рамки ретродетектива.

В классических произведениях детективного жанра помощник сыщика – это необходимое звено, без которого невозможна связь между читателем и произведением. У Б. Акунина собственный взгляд на «правую руку» сыщика. Постоянным помощником и неизменным спутником во всех делах у него выступает японец, что не свойственно классическому детективному роману, для которого «дикий азиат» – фигура экзотическая и даже комическая. Японец своеобразно дополняет образ главного героя, который некоторым образом поменял свои жизненные ориентиры после работы в Японии.

В нашем исследовании мы пришли к выводу, что новаторство Б. Акунина в области детективного жанра состоит в том, что он «разводит» помощника сыщика и рассказчика по разные стороны. Рассказ в произведениях ведется от имени непосредственных участников событий, которыми выступают Варвара Суворова, пассажиры «Левиафана»,

Анисий Тюльпанов, Афанасий Зюкин, Маша Миронова, Сенька Скорик. Подобная находка позволяет постоянно менять угол зрения на образ главного героя, тем самым предполагая разностороннее его описание, что подчеркивает как его положительные, так и отрицательные качества. Таким образом, постоянный помощник сыщика, которым является Маса, вынужден постоянно находиться в его тени, а его непосредственное отношение к происходящим событиям сводится автором к нескольким мимоходом оброненным фразам.

В результате сопоставительного анализа «Коронации» с классическими детективными произведениями мы пришли к выводу, что повествователь в романе кардинально отличается от типичного образа рассказчика. Афанасий Степанович не только полностью трансформируется как личность, он принципиально пересматривает свои взаимоотношения с окружающими, в том числе и с главным героем. Он нравственно перерождается, что позволяет считать произведение полноценным психологическим романом, в центре которого находится личность.

В «Коронации» Б. Акунин акцентирует внимание и на второстепенных героях. Большую роль в его романах играют женщины. В акунинских произведениях представлено как разрушительное, так и созидательное начало в женщинах. Подобно многим русским писателям, автор пытается создать свой женский тип – свою «акунинскую женщину». Однако его представление о женщине как о постоянной спутнице сыщика меняется от произведения к произведению. В каждом романе цикла акцент делается на различные женские качества, с которыми сталкивается герой.

В романе «Коронация» под пристальным вниманием автора оказывается материнское начало в женщине: все героини романа проходят испытание материнскими чувствами. Писатель скрупулезно исследует чувства матери, потерявшей маленького ребенка, задаваясь вопросом о том, можно ли августейшее величие поставить на одну ступень с жизнью ребенка, что

имплицитно отсылает к роману Ф. М. Достоевского, в котором речь идет о цене «слезинки ребенка». В этой связи в «Коронации» как антипод царствующей матери представлена мать внебрачных детей, которая осознает цену августейшего величия, но собственных детей ценит намного выше. Еще одной женщиной-матерью выступает в романе главная героиня – Ксения Романова. Б. Акунин, создавая этот образ, значительно расширяет его значение: героиня становится матерью не только своим детям, но и всему народу, заботясь о его благополучии. В этом отношении она становится антиподом императрицы в романе. Нельзя оставить без внимания и преступника в «Коронации», которым оказывается женщина. На наш взгляд, женское преступное начало представляется автору более ужасающим, чем мужское. По мнению Б. Акунина, женщины способны на более изощренные преступления, чем мужчины: мотивы преступлений, совершаемых женщинами, более приземленные и мелочные. Если при описании мужчин-преступников автор в основном использует ретроспекцию, что позволяет максимально полно раскрыть образ преступника, то, создавая образы женщин-преступниц, Б. Акунин использует некоторую минимализацию, производящую впечатление неполноты образа.

Как показывают результаты нашего исследования, для романа Б. Акунина «Коронация, или Последний из Романов» характерны образы-символы, нетрадиционные для большинства детективных произведений. Писатель тяготеет к библейской символике, тем самым имплицитно указывая на духовное падение семьи Романовых. К его роману тянутся нити от произведений великих русских писателей и поэтов, в частности, Ф. М. Достоевского и А. Блока. Символы розы как дорогого украшения и тернового венца, драгоценного камня, ребенка, образы моста, дома, птиц, контраст света и тьмы выводят роман «Коронация» за рамки детективного жанра, указывают на его тяготение к произведениям классической мировой литературы. Автор тонко передает дух эпохи, стилизируя не только наиболее

характерные и значимые, с его точки зрения, произведения второй половины XIX – начала XX века, но и выбирает для этого образы-символы, которые являлись ключевыми для стилизуемых им произведений.

Большое влияние на творчество Б. Акунина оказал Ф. М. Достоевский. От романа к роману в литературном цикле «Приключения Эраста Фандорина» все более отчетливо прослеживается тема Человека и Бога. Нам представилось возможным проследить библейский интертекст в романе: анализ аллюзий-отсылок дал основание говорить об изображении в романе антипода Христа. Спроецировав Евангельские события на происшествия в 1896 году, автор тем самым продолжает традиции романа «Бесы»: «Коронация», как и роман Ф. М. Достоевского, является акунинской реализацией романа-предупреждения.

Таким образом, осуществленное исследование позволяет признать, что Б. Акунина заслуженно называют открытием прошлого века. Он попытался создать нечто интересное не только для читателя среднестатистического, но и интеллектуала, который предъявляет серьезные требования к литературе. Произведения Б. Акунина отличаются чертами, свойственными классическому детективу, – интересным сюжетом, интригой, литературным языком. Доступность, неизменный атрибут беллетристической литературы, отличает также и романы автора, в отличие от узко направленных элитарных произведений. Легкий и веселый ритм в совокупности с изумительной стилизацией под XIX век, по праву признанный «золотым», является еще одним козырем в привлечении читательского внимания.

Роман «Коронация» занимает в творчестве Б. Акунина особое место. Он максимально близко подходит к грани между произведением «массовым» и классическим произведением, ориентирующимся на лучшие традиции русской литературы, что отличает произведения современной миддл-литературы. Поскольку современная литературная ситуация до сих пор представляет собой явление спорное и малоизученное, необходимы

исследования, которые бы прояснили многие белые пятна в современной литературе. Однако бесспорен тот факт, что творчество Б. Акунина занимает особое место в современной литературной картине, таким образом, без его изучения характеристика развития русской миддл-литературы рубежа веков представляется неполной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Адамов А. Мой любимый жанр – детектив / Адамов А. – М. : Советский писатель, 1980. – 312 с. – (Записки писателя).
3. Акунин Б. Азazel : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2002. – 240 с.
4. Акунин Б. Алмазная колесница : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2004. – 720 с.
5. Акунин Б. Весь мир театр : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 432 с.
6. Акунин Б. Коронация : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 350 с.
7. Акунин Б. Левиафан : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 240 с.
8. Акунин Б. Любовник Смерти : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2002. – 302 с.
9. Акунин Б. Любовница Смерти : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 256 с.
10. Акунин Б. Особые поручения : [повести] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2002. – 320 с.
11. Акунин Б. Смерть Ахиллеса : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 318 с.
12. Акунин Б. Статский советник : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 288 с.

13. Акунин Б. Турецкий гамбит : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2002. – 224 с.
14. Александров Г. Б. Акунин : Я не писатель, я беллетрист [Электронный ресурс] / беседу с писателем Борисом Акуниным вел Георгий Александров // Энциклопедия людей и идей. Борис Акунин. – Режим доступа : <http://www.abc-people.com/data/akunin/bio1.htm>
15. Американский детектив : [сб. повестей писателей США : пер. с англ. / сост. : В. Л. Гопман]. – М. : Юрид. лит., 1990. – 384 с.
16. Акусин М. Чем сердце успокоится : заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков [Электронный ресурс] / М. Акусин // Вопр. лит. – 2009. – № 3. – С. 5–45. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html>
17. Анастасьев А. Борис Акунин снимает маску [Электронный ресурс] / А. Анастасьев // Гудок. – 2000. – 1 марта. – Режим доступа : <http://erastomania.narod.ru/gudok.htm>
18. Анджапаридзе Г. И все-таки он существует! / Г. Анджапаридзе // Лит. обозрение. – 1987. – № 8. – С. 27–31.
19. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм / Л. Андреев // Вопр. лит. – 2001. – Январь–февраль. – С. 3–38.
20. Арбитман Р. Бумажный оплот пряничной державы : рец. на кн. Б. Акунина «Азazelь», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса» [Электронный ресурс] / Роман Арбитман // Знамя. – 1999. – № 7. – С. 217–219. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/7/arbitm.html>
21. Аюпова Е. И. Оценочная семантика в группе наименований ребенка : на материале романа Б. Акунина «Внеклассное чтение» / Е. И. Аюпова // Русская и сопоставительная филология : Сист.-функцион. аспект. – Казань, 2003. – С. 14–18.

22. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах) / Бавин С. – М. : Кн. Палата, 1991. – 206 с. – (Популярная библиографическая энциклопедия).
23. Баевский В. С. История русской литературы XX века : компендиум / Баевский В. С. – М. : Языки Славянской культуры, 2003. – 448 с.
24. Баранов С. Ю. Повести разумные и замысловатые : популярная проза XVIII века / Баранов С. Ю. – М. : Современник, 1989. – 687 с.
25. Барт Р. Избранные работы : семиотика, поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
26. Басманова Е. Опасный младенец : [роман] / Елена Басманова. – М. : Изд. Дом Мещерякова, 2008. – 288 с.
27. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.
28. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 541 с.
29. «Белые пятна» военной истории [Электронный ресурс] / Борис Невзоров, Валерий Абатуров, Мирослав Морозов [и др.] // РИА Новости. Онлайн-конференция. – 2008. – 5 мая. – Режим доступа : <http://www.rian.ru/online/20080505/106586765.html>
30. Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда / Бельчиков Н. Ф. – М. : Наука, 1965. – 336 с.
31. Берг М. Литературократия : проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / Берг М. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 352 с.
32. Березин В. Запад и Восток Леонида Юзефовича [Электронный ресурс] / Владимир Березин // Независимая газ. – 2001. – 9 июля. – Режим доступа : <http://exlibris.ng.ru/printed/94761>
33. Березин В. Юзефович Л. : Мой герой принадлежит к категории тех, кто латает забор Мировопорядка [Электронный ресурс] / беседу с писателем

Леонидом Юзефовичем вел Владимир Березин // Независимая газ. – 2001. – 24 мая. – Режим доступа : <http://exlibris.ng.ru/printed/94479>

34. Библия : книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Велэд, 1989. – 1224 с.

35. Блажнова Т. Недолгое счастье Эраста Фандорина [Электронный ресурс] / Татьяна Блажнова // Моск. правда. – 1998. – 12 мая. – Режим доступа : <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/periodika/o-akunin2.html>

36. Блажнова Т. Ну что, брат Фандорин? Или игры патриотов [Электронный ресурс] / Татьяна Блажнова // Моск. правда. – 1999. – 18 мая. – Режим доступа : <http://www.aptechka.agava.ru/statyi/periodika/o-akunin3.html>

37. Блок А. А. Искусство и революция / А. А. Блок ; [сост. и примеч. Л. Асапова]. – М. : Современник, 1979. – 384 с., с карт. – (Б-ка «О времени и себе»).

38. Блок А. А. Стихотворения. Поэмы / Блок А. А. – М. : Дрофа, 2003. – 416 с. – (Библиотека отечественной классической художественной литературы).

39. Бондаренко В. Акунинщина (Заметки Зоила) [Электронный ресурс] / В. Бондаренко // Завтра. – 2001. – № 4 (373). – Режим доступа : <http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/01/373/81.html>

40. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения (статья первая) / М. Бондаренко // НЛО. – 2003. – № 62. – С. 57–75.

41. Бугославская О. Взрослые и дети. Рец. на : Борис Акунин. Детская книга; Марина Вишневецкая. Кащей и Ягда, или Небесные яблоки; Людмила Улицкая. История о старике Кулебякине, плаксивой кобыле Миле и жеребёнке Равкине. История про кота Игнасия, трубочиста Федю и Одинокую Мышь [Электронный ресурс] / О. Бугославская // Знамя. – 2005. – № 10. – С. 217–220. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/10/bu19.html>

42. Бугославская О. В. Римейки как «зеркало» литературного процесса / О. В. Бугославская // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2003. – № 5. – С. 158–167.
43. Буйда Ю. Пришествие Фандорина / Ю. Буйда // Деловой вторник. – 2001. – № 3. – С. 4–10.
44. Булгаков М. А. Собр. соч. : в 5-ти т. / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 5 : Мастер и Маргарита. Письма. – 1990. – 734 с.
45. Булгаков С. Интеллигенция и религия : о противоречивости современного безрелигиозного мировоззрения [Электронный ресурс] / С. Булгаков // Библиотека Гумер – философия. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Bulg_IntRel.php
46. Бурдые П. Поле литературы / П. Бурдые // НЛО. – 2000. – № 45. – С. 22–87.
47. Бушков А. А. Дикое золото : [роман] / Александр Бушков. – СПб. : Олма Медиа Групп, 2009. – 416 с.
48. Бушманова И. Л. Факторы литературного успеха Бориса Акунина «Азazelь» / И. Л. Бушманова // Научный потенциал города – XXI веку. – Сызрань, 2004. – С. 40–43.
49. Быков Д. Последний русский классик – Борис Акунин / Дмитрий Быков // Огонек. – 2002. – № 28. – С. 25–27.
50. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм : история или язык? / О. Б. Вайнштейн // Вопр. философии. – 1993. – № 3. – С. 3–7.
51. Валуева Н. Н. Классическое наследие и «Фандоринский цикл» романов Б. Акунина / Наталия Николаевна Валуева // Литература в контексте культуры. – 2005. – Выпуск 15. – С. 25–31.
52. Валуєва Н. М. Рецепція англійської класичної і масової літератури в детективному циклі Б. Акуніна «Пригоди Ераста Фандоріна» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. М. Валуєва. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.

53. Вельш В. «Постмодерн» : генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш // Путь. – 1992. – № 1. – С. 109–135.

54. Вербиева А. Акунин умер, да здравствует Акунин! Последний из романов про Фандорина, первый – про Пелагию : рец. на кн. Б. Акунина «Коронация, или последний из романов», «Пелагия и белый бульдог» [Электронный ресурс] / А. Вербиева // Независимая газ. – 2000. – 18 мая (№ 18). – Режим доступа : http://exlibris.ng.ru/printed/masscult/2000-05-18/6_akunin.html

55. Вербиева А. Б. Акунин : Так веселее мне и интереснее разыскательному читателю / беседу с писателем Борисом Акуниным вела Анна Вербиева // Независимая газ. – 1999. – 23 дек. (№ 240). – С. 9–10.

56. Вербиева А. Он не садовник, он и не цветок: он убил и расчленил классическую литературу. Теперь кается : рец. на кн. Б. Акунина «Особые поручения» / А. Вербиева // Независимая газ. – 1999. – 23 сент. (№ 177). – С. 13.

57. Вербиева А. Эллинизм детективного жанра [Электронный ресурс] / А. Вербиева // Независимая газ. – 1999. – 15 апреля. – Режим доступа : <http://www.guelman.ru/slava/akunin/verbieva.html>

58. Вербинина В. Отравленная маска : [роман] / Валерия Вербинина. – М. : Эксмо, 2010. – 352 с.

59. Верли М. Общее литературоведение / Верли М. – М. : Изд-во иностр. лит., 1957. – 243 с.

60. Верхотурцева О. Е. Типология женских образов в романах Б. Акунина / О. Е. Верхотурцева // Уч. зап. Шадрин. гос. пед. ун-та. – 2005. – № 9. – С. 53–62.

61. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы / Виктор Владимирович Виноградов. – Л. : Наука, 1976. – 512 с.

62. Волкова Н. Постскрипtum к постмодернизму : вариант Б. Акунина / Н. Волкова // Современная русская литература : проблемы изучения и преподавания. – 2003. – Ч. 1. – С. 172–176.

63. Волков И. Ф. Теория литературы / Волков И. Ф. – М. : Просвещение : Гуман. изд. центр «Владос», 1995. – 256 с. – (Учебное пособие для студентов и преподавателей).

64. Володихин Д. Два слова о монстрах [Электронный ресурс] / Д. Володихин, О. Елисеева, Д. Олейников // История России в мелкий горошек. – М. : Мануфактура : Единство, 1998. – 246 с. – Режим доступа : http://www.adfontes.veles.lv/stirup_seen/rus_peas/preface.htm

65. Володихин Д. Феномен фольк-хистори [Электронный ресурс] / Д. Володихин // Россия и современный мир. – 2001. – № 1. – С. 124–133. – Режим доступа : http://history.machaon.ru/all/number_05/filosofi/5/index.html

66. Вопросы методологии литературоведения / [сб. ст. под общ. ред. А. С. Бушмина]. – М.;Л. : Наука, 1966. – 284 с.

67. Воронцов А. Сплошное уродство, если откровенно [Электронный ресурс] / Андрей Воронцов // Лит. газ. – 2010. – 16 июня (№ 24). – Режим доступа : <http://www.lgz.ru/article/13035/>

68. Воронцов Б. Феномен массовой культуры : этико-философский анализ / Б. Воронцов // Философские науки. – 2002. – № 3. – С. 110–123.

69. Врублевская К. Первое дело Аполлинарии Авиловой : [роман] / Катерина Врублевская. – М. : Просодия, 2002. – 336 с.

70. Галушко Р. И. Западное телевидение и «массовая культура» / Галушко Р. И. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 239 с.

71. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отделение, 1979. – 222 с.

72. Гиршман М. М. Литературное произведение : теория и практика анализа / Гиршман М. М. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.

73. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы : [монография] / Гиршман М. М. – М. : Сов. писатель, 1982. – 368 с.

74. Гладких Н. Если бы его не было, его следовало бы выдумать : Борис Акунин [Электронный ресурс] / Николай Гладких // Boom.ru. – 2000. – июль. – Режим доступа : <http://gladkeeh.boom.ru/Books/Akounin.htm>

75. Гладких Н. Русский проект – криминальный проект : новый российский боевик и детектив [Электронный ресурс] / Николай Гладких // Boom.ru. – 2000. – апрель. – Режим доступа : <http://gladkeeh.boom.ru/Books/Boeviki.htm>

76. Глебова И. Тайное становится явным : [романы] / Ирина Глебова. – М. : АСТ, 2000. – 381 с.

77. Гордович К. Д. История отечественной литературы XX века / Гордович К. Д. – СПб. : Петербург. ин-т печати, 2005. – 352 с.

78. Грачев С. Я осуществил национальную мечту [Электронный ресурс] / беседу с писателем Борисом Акуниным вел Сергей Грачев // Аргументы и факты. – 2005. – 15 июля. – Режим доступа : <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/detectiv/akunin/interview5.html>

79. Гудков Л. Массовая литература как проблема для кого? / Л. Гудков // НЛО. – 1996. – № 22. – С. 78–100.

80. Гуревич П. С. Буржуазная идеология и массовое сознание / Гуревич П. С. – М. : Наука, 1980. – 367 с.

81. Гусев В. А. Литературный текст, его автор и читатель в современном социокультурном контексте / Виктор Андреевич Гусев // Література в контексті культури. – 2003. – Вип. 13. – С. 129–135.

82. Гусев В. А. Скованные одной цепью : писатель и читатель в новой социокультурной ситуации, или Вечные спутники во «времени перемен» / Виктор Андреевич Гусев // Література в контексті культури. – 2005. – Вип. 15. – С. 90–97.

83. Данилин В. Двадцатая рапсодия Листа : [роман] / Виталий Данилин. – М. : Книжный клуб 36,6, 2006. – 384 с.
84. Данилкин Л. Киндер-сюрприз для литературы-мамы / Л. Данилкин // Ведомости. – 2001. – 29 мая (№ 92). – С. 6.
85. Данилкин Л. Коллекции рецензий : «Коронация» [Электронный ресурс] / Лев Данилкин // Современная литература с Вячеславом Курицыным. – Режим доступа : <http://www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin1.html>
86. Данилкин Л. Сто сорок лет среди убийц и грабителей [Электронный ресурс] / Лев Данилкин // Афиша. – 2001. – 19 февраля (№ 49). – Режим доступа : <http://www.afisha.ru/article/1558/>
87. Данилкин Л. Убит по собственному желанию / Л. Данилкин // Акунин Б. Особые поручения. – М. : Захаров, 2000. – С. 313–318.
88. Де Лото Ч. Литературные игры, или Игра в литературу Б. Акунина // XX век и русская литература / Чарльз Де Лото. – М., 2002. – С. 303–315.
89. Десятов В. В. Под знаком осиротевших : «Азazelь» Б. Акунина и антиутопии В. Набокова / В. В. Десятов // Диалог культур. – Барнаул, 2004. – С. 158–161.
90. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Чарльз Дженкс ; [под ред. А. В. Рябушкина, В. Л. Хайта]. – М. : Стройиздат, 1985. – 136 с.
91. Дойл А. К. Записки Шерлока Холмса / Артур Конан Дойл ; [перевод с англ. Н. Трениной и др.]. – Казань : Изд-во КГУ, 1991. – 320 с.
92. Достоевский Ф. М. Бесы : [роман] / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Правда, 1982. – 464 с.
93. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы : в 2 т. Т. 1 : [роман] / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Дрофа, 2006. – 384 с. – (Библиотека отечественной классической художественной литературы).

94. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы : в 2 т. Т. 2 : [роман] / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Дрофа, 2006. – 541, [3] с. – (Библиотека отечественной классической художественной литературы).
95. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание : [роман] / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Худож. лит., 1983. – 527 с.
96. Дьякова Е. Б. Акунин как успешная отрасль российской промышленности / Е. Дьякова // Новая газ. – 2001. – 2–4 июня (№ 45). – С. 23.
97. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм : проблемы эстетики / Дьяконова Н. Я. – М. : Наука, 1978. – 202 с.
98. Евграфова Е. Захаров И. : От скандалов я не бегая / беседу с издателем Игорем Захаровым вела Е. Евграфова // Ведомости. – 2001. – № 45. – С. 5.
99. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / Есин А. Б. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с. – (Учебное пособие).
100. Жирмунский В. М. Теория литературы : поэтика, стилистика / Виктор Максимович Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 408 с.
101. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Зарубеж. лит. – 1996. – № 3. – С. 182–206.
102. Захаров А. Борис Акунин : опыт культурологического анализа [Электронный ресурс] / Андрей Захаров // Режим доступа : <http://historia-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm>
103. Захаров В. Этика детектива / В. Захаров // Нева. – 1986. – № 7. – С. 154–159.
104. Зверев А. Что такое «массовая литература» // Лики массовой литературы США / А. Зверев. – М., 1991. – С. 3–36.
105. Зенкин С. Другая филология для другой литературы (Опыт поперечного чтения) / С. Зенкин // Знамя. – 1997. – № 7. – С. 193–201.

106. Зубанова В. Национальному бестселлеру дали аванс в Петербурге / В. Зубанова // Деловой Петербург. – 2001. – 15 июня (№ 106). – С. 19.
107. Иваницкая Е. Все связано со всем [Электронный ресурс] / Е. Иваницкая // Дружба народов. – 2003. – № 7. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/7/ivan.html>
108. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм / Наталья Иванова // Знамя. – 1998. – № 4. – С. 193–204.
109. Ильин В. Есть о чем подумать / В. Ильин // Лит. обозрение. – 1987. – № 7. – С. 41–43.
110. Ингеманссон А. Р. Интертекстуальность в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит» / А. Р. Ингеманссон // Проблемы современного филологического образования. – 2005. – № 6. – С. 160–165.
111. Кавелти Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелти // НЛО. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
112. Как сделать детектив / [пер. с англ., франц., нем., исп. послесл. Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – 320 с.
113. Кестхейи Т. Анатомия детектива : следствие по делу о детективе / Тибор Кестхейи. – Будапешт : Корвина, 1979. – 272 с.
114. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе XIX–XX вв. / Колобаева Л. А. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
115. Кристи А. В 4.50 из Паддингтона ; Берег Удачи ; Необыкновенная кража ; Тайна египетской гробницы ; Шутки старых дядюшек : [романы, рассказы] / Агата Кристи. – Донецк : Донец. фил. ВПЛО «Отечество», 1990. – 464 с.
116. Кристи А. Детективный роман / Агата Кристи ; [редактор Т. Миронова]. – М. : Столица, 1990. – 352 с.
117. Купер Дж. Энциклопедия символов / Купер Дж. – М. : Золотой век, 1995. – 401 с.

118. Курицын В. К ситуации постмодернизма / В. Курицын // НЛО. – 1995. – № 11. – С. 197–223.
119. Кучина Т. Г. Дискурсивный коллаж как фактор идиостиля в прозе Б. Акунина / Т. Г. Кучина // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – 2003. – Т. 2. – С. 101–104.
120. Лавров В. Русская сила графа Соколова : [роман] / Валентин Лавров. – М. : Валентин Лавров, 2003. – 432 с.
121. Латынина А. Христос и машина времени / А. Латынина // Новый мир. – 2003. – № 8. – С. 148–153.
122. Лебедев В. Писатель в России больше, чем писатель [Электронный ресурс] / В. Лебедев // Вестник. – 2000. – 19 декабря (№ 26) – Режим доступа : <http://www.vestnik.com/issues/2000/1219/win/lebedev.htm>
123. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) / М. Липовецкий // Знамя. – 2002. – № 5. – С. 200–211.
124. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Дмитрий Сергеевич Лихачев // Вопр. лит. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
125. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1984. – 272 с.
126. Ловкова Т. «Массовое» и «элитарное» в картине современного чтения / Т. Ловкова // Звезда. – 1996. – № 12. – С. 225–229.
127. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – 1992. – Т. 3. – 495 с.
128. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
129. Лурье Л. Борис Акунин как учитель истории / Л. Лурье // Искусство кино. – 2000. – № 8. – С. 53–56.
130. Маймин Е. А. Теория и практика литературного анализа / Е. А. Маймин, Э. В. Слина. – М. : Просвещение, 1984. – 160 с. – (пособие для студентов пед. ин-тов).

131. Макаревич Э. Массовая культура : влияние на человека / Э. Макаревич // Диалог. – 1997. – № 11/12. – С. 77–83.
132. Макаркин А. От статского советника к монахине : новая литературная серия Бориса Акунина – книги для неспешного чтения [Электронный ресурс] / А. Макаркин // Сегодня. – 2000. – 24 марта. – Режим доступа : <http://erastomania.narod.ru/segodnia.htm>
133. Мальцева О. А. Ситуация литературности в пьесе Б. Акунина «Чайка» / О. А. Мальцева // Вестн. Оренбург. гос. пед. ун-та. – 2001. – № 5. – С. 216–222.
134. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» : введение в эстетику постмодернизма / Маньковская Н. Б. – М. : ИФРАН, 1994. – 220 с.
135. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Маньковская Н. Б. – СПб. : Алетейа, 2000. – 347 с.
136. Мельникова И. Агент сыскной полиции : [роман] / Ирина Мельникова. – М. : Эксмо, 2008. – 416 с.
137. Мельников Н. Г. Массовая литература / Н. Г. Мельников // Рус. словесность. – 1998. – № 5. – сентябрь–октябрь. – С. 5–12.
138. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? : западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте / Бриджит Менцель // НЛО. – 1999. – № 40. – С. 391–407.
139. Менькова Н. Н. Языковая личность Бориса Акунина / Н. Н. Менькова // Вопр. филол. наук. – 2004. – № 1. – С. 7–9.
140. Менькова Н. Н. Языковая личность главного героя романа Б. Акунина «Алтын-толобас» Николаса Фандорина / Н. Н. Менькова // Вопр. филол. наук. – 2004. – № 1. – С. 179–187.
141. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм : худож. специфика, динамика развития, актуальные проблемы изучения / Мережинская А. Ю. – К. : Логос , 2004. – 234 с. – (Учебное пособие).

142. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи / Мережинская А. Ю. – К. : Изд.-полигр. центр «Киев. ун-тет», 2000. – 433 с.

143. Мережинская А. Ю. Художественная специфика русской «миддл-литературы» (на материале прозы 2000-х гг.) / А. Ю. Мережинская // Рус. лит. Исследования : сб. науч. тр. – 2008. – Вып. 12. – С. 6–26.

144. Михелёв А. Д. Литературно–эстетические ориентации XX века в исторической перспективе / А. Д. Михелёв // Джерело пед. майстерності : Зарубіж. л-ра : наук.-метод. бюл. – 2002. – № 2. – С. 4–15.

145. Моисеенко Н. «Никогда не буду писать в стол, упаси меня Боже» / Н. Моисеенко // Время. – 2006. – 18 мая. – С. 4.

146. Монахова Н. П. Легенда о Либере Иване Грозного и ее литературные интерпретации / Н. П. Монахова // Совр. рус. лит. : проблемы изучения и преподавания. – 2003. – Ч. 2. – С. 34–43.

147. Мясников В. Историческая беллетристика : спрос и предложение [Электронный ресурс] / В. Мясников // Новый мир. – 2004. – № 4. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html

148. Мясников В. Технотриллер – здесь и сейчас [Электронный ресурс] / В. Мясников // Знамя. – 2001. – № 10. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/10/miasn-pr.html>

149. Надозирная Т. В. «Весь мир театр» Б. Акунина : литература для взыскательного читателя или читиво? / Т. В. Надозирная // Вестн. ХНУ. Серия : Филология, вып. № 59. – 2010. – № 901. – С. 127–132.

150. Надозирная Т. В. Две «Чайки» под одной обложкой или Акунинские игры в классику / Т. В. Надозирная // Вестн. ХНУ. Серия : Филология, вып. № 61. – 2011. – № 936. – С. 208–211.

151. Нетесова О. В. Чехов и Акунин : творческая интерпретация пьесы «Чайка» / О. В. Нетесова // Пробл. целост. анализа худож. произведения. – 2003. – №. 3. – С. 77–88.

152. Николаева Л. В. Борис Акунин : Библиография / Л. В. Николаева, И. И. Ильина // Библиография = Bibliography. – 2004. – № 2. – С. 72–79.

153. Новикова Л. Книги за неделю : рец. на кн. Б. Акунина «Пелагия и черный монах» / Л. Новикова // Коммерсант. – 2001. – 21 марта (№ 49). – С. 14.

154. Новикова Л. Народ против «Букера» : начинается литературная акция «Народный Букер» / Л. Новикова // Коммерсант. – 2001. – 17 июля (№ 124). – С. 10.

155. Новиков Л. А. Искусство слова / Новиков Л. А. – М. : Педагогика, 1982. – 128 с.

156. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Новиков Л. А. – М. : Рус. яз., 1988. – 30 с.

157. Новиков М. Литература для легкой простуды : игрушечные бестселлеры Б. Акунина лучше настоящих : рец. на кн. Б. Акунина «Коронация, или последний из Романов» [Электронный ресурс] / М. Новиков // Коммерсант. – 2000. – 10 марта. – С. 10–13. – Режим доступа : <http://erastomania.narod.ru/commersant.htm>

158. Ольшанский Д. Забвение отца Брауна [Электронный ресурс] / Д. Ольшанский // Сегодня. – 2000. – 24 марта (№ 64). – Режим доступа : http://www.segodnya.ru/w3s.nsf/Contents/2000_64_life_text_olshanskii1.html

159. Ольшанский Д. Новый роман Бориса Акунина «Алтын-Толобас» [Электронный ресурс] / Д. Ольшанский // Современная литература с Вячеславом Курицыным. – Режим доступа : <http://www.guelman.ru/slava/texts/070900.htm>

160. Орлова А. Борис Акунин : Фандорин появится еще в четырех книгах / беседу с писателем Борисом Акуниным вела А. Орлова // Комсомол. правда в Украине. – 2006. – 19–25 мая. – С. 8.

161. Пирогов Л. Господин нехороший : Б. Акунин и вокруг / Л. Пирогов // Лит. газ. – 2004. – № 7. – С. 11.

162. По Э. А. Собрание сочинений : пер. с англ. : в 4 т. / Э. А. По ; [сост. С. И. Бэлзы]. – М. : Пресса, 1993. – Т. 3 : Проза. – 1993. – 352 с.
163. Поздняев М. Захаров – потрошитель злых языков / М. Поздняев // Огонек. – 2000. – № 45. – С. 38–41.
164. Поликарпова Е. С. «Чайка» Б. Акунина : опыт анализа постмодернистской пьесы // Художественный язык эпохи / Е. С. Поликарпова. – Самара, 2002. – С. 236–245.
165. Пospelов Г. Н. Искусство и эстетика / Пospelов Г. Н. – М. : Искусство, 1984. – 326 с.
166. Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Пospelов Г. Н. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1970. – 330 с.
167. Потанина Н. Л. Англomanия : фактор успеха? // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности / Н. Л. Потанина. – Воронеж, 2002. – С. 528–529.
168. Потанина Н. Диккенсовский код «Фандоринского проекта» / Н. Потанина // Вопр. лит. – 2004. – № 1. – С. 41–48.
169. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Александр Афанасьевич Потебня. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.
170. Поэтика и стилистика русской литературы / [под ред. М. П. Алексеева, П. Н. Беркова]. – Л. : Наука, 1971. – 460 с.
171. Пригодич В. Кошачий ящик : избранные заметки для газеты "London Courier", литературного интернет-журнала «Русский Переплет» и сетевого альманаха «Лебедь» / Пригодич В. – СПб., 2002. – 259 с.
172. Прилепин З. Юзефович Л. : Противоречие нужно уметь принять как метафизическую данность и научиться жить с ним / беседу с писателем Леонидом Юзефовичем вел Захар Прилепин // АПН-НН. – 2007. – 14 сентября. – Режим доступа : <http://www.apn-nn.ru/forprint/201409.html>
173. Принципы анализа литературного произведения / [под ред. П. А. Николаева, А. Я. Эсалнек]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 200 с.

174. Путилин И. Д. 40 лет среди грабителей и убийц [Электронный ресурс] / Иван Дмитриевич Путилин // Электронная библиотека bookZ.ru. – Режим доступа : http://bookz.ru/authors/ivan-putilin/40-let-s_%20987.html

175. Разин В. В лабиринтах детектива : очерки истории советской и российской детективной литературы XX века [Электронный ресурс] / Владимир Разин // Классический детектив : поэтика жанра. – Режим доступа : <http://detective.gumer.info/text03.html>

176. Райнов Б. Черный роман / Богомил Райнов. – М. : Прогресс, 1975. – 288 с.

177. Ракитин А. Бриллиантовый маятник : [роман] / Алексей Ракитин, Ольга Ракитина. – М. : Крылов, 2006. – 320 с.

178. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция : повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // НЛЮ. – 2004. – № 67. – С. 235–266.

179. Ребель Г. Зачем Акунину «Бесы»? : художественная апология либерализма в романе Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог» / Г. Ребель // Филолог. – 2004. – № 5. – С. 33–35.

180. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Реизов Б. Г. – М. : Худож. лит., 1985. – 498 с.

181. Рейблат А. И. Русский извод массовой литературы : непрочитанная страница / А. И. Рейблат // НЛЮ. – 2006. – № 1 (77). – С. 405–411.

182. Решетников К. Б. Акунин : Я могу варить из исторических сухофактов любой компот [Электронный ресурс] / беседу с писателем Борисом Акуниным вел К. Решетников // Газ. – 2005. – 20 апреля (№ 4). – Режим доступа : http://www.cargobay.ru/news/gazeta/2005/4/20/id_2138.html

183. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [сб. ст. / редкол. Б. Ф. Егоров (отв. ред) и др.]. – Л. : Наука, Ленингр. отделение, 1974. – 299 с.

184. Рогачева Е. В. Сюжет «мирового заговора» в романах У. Эко «Маятник Фуко» и Б. Акунина «Азazelь» / Е. В. Рогачева // Филол. дискурс. – 2002. – № 3. – С. 205–210.

185. Родина С. Виртуальные миры Бориса Акунина / С. Родина // Лит. Россия. – 2002. – № 34. – С. 10.

186. Ропоткин К. Б. Акунин – не писатель, а проект [Электронный ресурс] / К. Ропоткин // Независимая газ. – 2000. – 28 декабря. – Режим доступа : <http://religion.ng.ru/printed/94012>

187. Ропоткин К. Лесков в еще более удобной упаковке [Электронный ресурс] / К. Ропоткин // Новый мир. – 2000. – № 8. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/8/lesk.html

188. Руднев В. П. Детектив // Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.

189. Сабо Б. Кто убил Треплева или новое прочтение чеховской «Чайки» : «Чайка» Б. Акунина / Б. Сабо // Славистика. – 2003. – Кнь. 7. – С. 248–253.

190. Савельева В. В. «Чайка» Б. Акунина – «чисто английское убийство» / В. В. Савельева // Рус. речь. – 2002. – № 6. – С. 36–41.

191. Самарин Ю. Фандорин как представитель Гаагского трибунала / Ю. Самарин // Литрос. – 2002. – № 2. – С. 286–288.

192. Саморуков И. И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы : знаки канона в российской массовой литературе / И. И. Саморуков // Вест. СамГУ. – 2006. – № 1 (41). – С. 101–108.

193. Самохвалова В. И. Маскульт и маленький человек / В. И. Самохвалова // Филос. науки. – 2001. – № 1. – С. 200–212.

194. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин / В. И. Силантьева. – Одесса : «Астро-Принт», 2000. – 352 с.

195. Сименон Ж. Избранные произведения / Жорж Сименон ; [ред. В. Осипен]. – 2-е изд. – М. : Квадрат, 1991. – 608 с.
196. Скоропанова И. С. Русская модернистская литература / И. С. Скоропанова. – М. : Флинта : Наука, 2000. – 608 с. – (Учебное пособие).
197. Славникова О. Супергерои нашего времени // Русская литература XX века в зеркале критики / О. Славникова. – СПб., 2003. – С. 355–365.
198. Соколова С. Борис (Григорий) Шалвович Акунин (Чхартишвили) [Электронный ресурс] / С. Соколова // Люди. Peoples.ru. – Режим доступа : <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/detectiv/akunin/>
199. Сотникова О. А. Одиночество и массовая культура – феномены современности / О. А. Сотникова // Вісн. Харк. Нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна : Соціол. дослідж. сучас. сусп-ва : методологія, теорія, методи. – 2001. – № 527.– С. 136–139.
200. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко–литературный процесс. Проблемы и методы изучения / Ю. В. Стенник. – Л., 1974. – С. 168–202.
201. Степанов А. Чехов и постмодерн / А. Степанов // Нева. – 2003. – № 11. – С. 221–226.
202. Трофименков М. Дело Акунина [Электронный ресурс] / М. Трофименков // Новая рус. книга. – 2000. – № 4. – Режим доступа : <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html>
203. Трофимова Е. И. Женская литература и книгоиздание в современной России / Е. И. Трофимова // Общ. науки и современность. – 1998. – № 5. – С. 147–156.
204. Тугушева М. Под знаком четырех / Тугушева М. – М. : Книга, 1991. – 288 с.
205. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения : вопросы типологии / Тюпа В. И. – Красноярск : Изд-во Красноярск. ун-та, 1987. – 217 с.

206. Ульянова Т. Пародия на правду : как обфандоривают историю России / Т. Ульянова // Независимая газ. – 2000. – 15 июня (№ 22). – С. 8.
207. Успенский Б. А. Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционной формы / Успенский Б. А. – М. : Искусство, 1970. – 255 с.
208. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Фатеева Н. А. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
209. Федоров А. В. Язык и стиль художественного произведения / Федоров А. В. – М. ; Л. : Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1963. – 132 с.
210. Филюшкина С. Н. Детектив / С. Н. Филюшкина // Рус. словесность. – 1998. – № 5. – С. 13–19.
211. Френденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Френденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
212. Фридлендер Г. М. Литература в движении времени : историко-литературные и теоретические очерки / Георгий Михайлович Фридлендер. – М. : Современник, 1983. – 300 с.
213. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект / Ю. Хабермас // Вопр. философии. – 1992. – № 4. – С. 40–52.
214. Хализев В. Е. Теория литературы : [учебн. для вузов] / Хализев В. Е. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
215. Хруцкий Э. Полицейский : [роман] / Эдуард Хруцкий. – М. : Олма-Пресс, 2001. – 448 с.
216. Циплаков Г. Битва за гору Миддл / Г. Циплаков // Знамя. – 2006. – № 8. – С. 183–196.
217. Циплаков Г. Зло, возникающее в дороге и дао Эраста / Г. Циплаков // Новый мир. – 2001. – № 11. – С. 159–181.
218. Циплаков Г. При чем тут маркетинг? Средний класс как вопрос русской литературы XXI века : между жанрами / Г. Циплаков // Знамя. – 2006. – № 4. – С. 179–191.

219. Черная В. Л. Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе : [монография] / В. Л. Черная, И. В. Черный. – М. : Мануфактура, 2008. – 170 с.

220. Черная В. Л. Художественные особенности романа Агаты Кристи «Смерть приходит в конце» : к вопросу о генезисе англо-американского ретродетектива конца XX – начала XXI вв. / В. Л. Черная // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Серія : Літературознавство. – 2004. – Вип. 3. – С. 167–171.

221. Чернец Л. В. Литературные жанры : проблемы типологии и поэтики / Чернец Л. В. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 191 с.

222. Черный И. В. Образ сквозной героини в детективах А. Марининой / И. В. Черный // Науч. зап. Харьк. гос. пед. ун-та им. Г. С. Сковороды. Серия : Литературоведение. – 1998. – Вып. 8. – С. 117–121.

223. Черняк М. Игра на новом поле, или еще раз о диагнозе российской прозы XXI века [Электронный ресурс] / Мария Черняк // Знамя. – 2010. – № 11. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/11/ch12.html>

224. Черняк М. А. Мидл-литература в контексте современного литературного процесса // Массовая литература XX века : учеб. пособие / М. А. Черняк. – М., 2007. – С. 171–186.

225. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / Черняк М. А. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

226. Чивликлий Г. Д. Пушкинский код «японского» романа» Б. Акунина / Г. Д. Чивликлий // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. Лінгвістика і літературознавство / Нац. пед ун-т ім. М. П. Драгоманова. – 2006. – Вип. 11. – Ч. 2. – С. 493–498.

227. Чижь А. Камуфлет : [роман] / Антон Чиж. – М. : Поп. лит., 2009. – 400 с.

228. Чупринин С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 147–159.

229. Шевелев И. Б. Акунин : Я отношусь к типу «носорог» / беседу с писателем Борисом Акуниным вел И. Шевелев // Новое время. – 2005. – № 8. – С. 42–44.

230. Шевченко Л. И. Русская проза трех последних десятилетий (70-90 гг. XX в.) / Шевченко Л. И. – К. : Kielce, 2002. – 295 с.

231. Шкловский В. Б. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 384 с.

232. Щеглова Е. Нынче все наоборот / Евг. Щеглова // Вопр. лит-ры. – 2001. – январь–февраль. – С. 39–67.

233. Щербак-Жуков А. Симметрия Смерти / А. Щербак-Жуков // Кн. обозрение. – 2001. – № 29/30. – С. 4.

234. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностр. лит-ра. – 1988. – № 10. – С. 88–104.

235. Эпов С. О романах Бориса Акунина / С. Эпов // Сибирь. – 2002. – № 3. – С. 185–193.

236. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / Эсалнек А. Я. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 184 с.

237. Юзефович Л. Князь ветра : [роман] / Леонид Юзефович. – М. : Вагриус, 2001. – 302 с.

238. Явчуновский Я. И. Литературное произведение / Явчуновский Я. И. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1983. – 254 с.

239. Ямпольская Е. Тот, кто отнимает ночи [Электронный ресурс] / беседу с писателем Борисом Акуниным вела Елена Ямпольская // Новые известия. – Режим доступа : <http://erastomania.narod.ru/novIsy.htm>

240. Яременко Н. Б. Акунин : Я стал уставать от своего ремесла [Электронный ресурс] / беседу с писателем Борисом Акуниным вел Н. Яременко // Кн. обозрение. – 2003. – № 9–10. – С. 3. – Режим доступа : <http://book-review.ru/news/news675.html>

241. Atwood M. In Search of Alias Grace : On Writing Canadian Historical Fiction / M. Atwood // *American Historical Review*. – 1998. – № 103.5. – P. 1503–1516.

242. Browne R., Kreiser L. Introduction // *The Detective as Historian : History and Art in Historical Crime Fiction* / Browne R., Kreiser L. – N. Y. : Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. 1–10.

243. Hauser A. The Philosophy of Art History / Hauser A. – N. Y. : Cleveland, 1963. – 349 p.

244. Nadeau V. Le roman français depuis la guerre / Nadeau V. – P. : Gallimard, 1970. – 173 p.

245. Oraić-Tolić Dubravka. Авангард и постмодерн / Oraić-Tolić Dubravka // *Russian Literature*. – 1999. – January. – P. 87–92.