

**ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный
университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Казачкова Анна Владимировна

**Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина
1990 –начала 2000-х гг.**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор О.Ю. Осьмухина**

Саранск – 2015

Содержание

Введение	3
1. Творчество Бориса Акунина в контексте традиции детективного жанра	24
1.1. Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения детективного жанра	24
1.2. Жанровые трансформации отечественного детектива в 1980-2000-х гг. и авторская стратегия Бориса Акунина	43
2. «Игра с жанрами» в детективных циклах Бориса Акунина об ЭрASTE Фандорине и «Приключения магистра»	71
2.1. Специфика жанровой типологии детективного цикла об ЭрASTE Фандорине	71
2.2. Специфика пародирования жанра исторического романа в художественном пространстве «Внеклассного чтения» (цикл «Приключения магистра»)	101
2.3. Интерпретация жанра приключенческого романа в «Соколе и ласточке» (цикл «Приключения магистра»)	112
2.4. Жанровая стратегия романа-ремейка «Ф. М.»	119
3. Специфика трансформации женского иронического детектива в цикле романов Бориса Акунина о Пелагии	132
3.1. Женский иронический детектив: жанровое своеобразие и пути развития	132
3.2. Синтез жанровых моделей в романном цикле о Пелагии	154
Заключение	175
Список использованных источников	178

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В конце XX столетия отечественная литература все чаще репрезентуется не столько в многообразии творческих индивидуальностей и стилей, сколько в сознательно сконструированных стратегиях (жанровых, повествовательных, коммуникативных и т.д.) [62, 69, 76, 117, 239, 252, 253]. В эпоху постмодернизма, ввиду изменения понимания категории жанра, статуса и функции автора, сам текст рассматривается в качестве части авторской стратегии, а жанр становится частью общей стратегии художника. Феномен жанровой стратегии как сознательно сконструированной тем или иным художником жанровой модели с особым, индивидуально-авторским набором приемов, тем, сюжетов, мотивов и образов, синтезом в рамках того или иного жанра элементов других жанров представляется одним из наиболее существенных в системе художественных открытий отечественной литературы последних десятилетий. Его осмысление позволяет более глубоко и целостно воспринять характер и основные тенденции развития современного литературного сознания, определить его новаторские черты, вписать в общий контекст развития русской литературы XX века. Это и определяет **актуальность** нашего диссертационного исследования.

Оговоримся, что проблема жанра, жанрового синтеза, жанровой стратегии становится одной из приоритетных проблем современного литературоведения. Исследователей привлекают как вопросы понимания самой категории жанра, жанровой типологии, так и принципы жанрового деления, разграничения между жанрами [см.: 116, 129, 145, 150, 186, 221, 231, 234, 264]. Как справедливо отмечал Г. Н. Пospelов, «основная задача и трудность разработки проблемы жанра в том, чтобы выделить во всей многосторонности <...> содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые являются собственно *жанровыми*, в отличие от других – *не жанровых*» [186, с. 154]. Причем, по мнению исследователя, жанры – это «явление не историческое, а *типологическое*.

<...> Жанры – это только один аспект художественных произведений» [186, с. 190].

Общеизвестно, что в литературоведении сложилось несколько методологических подходов в исследовании жанра: конкретно-исторический, поэтико-типологический, функциональный. Первый отслеживает конкретно-исторические изменения отдельных жанровых форм. Изменения эти говорят о трансформации жанровых признаков (тематики, проблематики, стилистических характеристик и проч.) в процессе развития жанра, но не об изменениях жанрообразующих принципов. Второй подход, поэтико-типологический, позволяет отграничить собственно жанровые признаки от нежанровых, что необходимо для систематизации жанров в современной литературе. Его приверженцы (А. И. Ревякин, Л. Г. Якименко и др.) считают сюжет и композицию произведения определяющими общие типовые признаки жанра. На наш взгляд, жанр – целостный объект, имеющий не только разные формы своего проявления, но единую сущностную основу и формы типологического развития, сама же категория жанра необходима для «опознания» художественного целого произведения, соотнесения его с литературной традицией. Вслед за Н. Л. Лейдерманом, применившим к жанру функциональный подход, состоящий в попытке «уловить сущность жанра через выяснение его *функции* в созидании художественного произведения» [151, с. 16], мы полагаем, что именно жанр занимает центральное место в ряду литературоведческих категорий, связывает различные пласты проблематики, поэтику художественного произведения с поэтикой эпохи. Место жанра оказывается всегда между «познавательным-ценностным методом» как «системой принципов творческого пересоздания действительности» и «знаково-коммуникативным стилем» как «способом эстетической выразительности». Именно в жанре, по вполне бахтинской мысли Н. Л. Лейдермана, отвечающем за «способы построения произведения как завершенного художественного целого», «реализуется моделирующая сторона искусства» [151, с. 40]. Исходя из моделирующей роли жанра,

категория «память жанра» воспринимается как «система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшее в жанровом каноне» [151, с. 87]. Соответственно в «теоретической модели жанра» выделяются «план содержания» (тематика, проблематика, эстетический пафос), «план структуры» и «план восприятия», каждый раскрывается еще в ряде категорий, которые определенным образом взаимодействуют: все «элементы жанровой формы» в произведении (субъектная, пространственно-временная организация, «пневматосфера», ассоциативный фон, сюжетология) участвуют в «сотворении» образной модели мира. [151, с. 145].

Проблема жанра остается актуальной в литературоведении на протяжении всего XX столетия, поскольку, как справедливо указывал М. М. Бахтин, именно в этот период происходит не столько развитие жанров, сколько использование существующих жанровых моделей в литературе в соответствии с той или иной авторской концепцией. Особая способность романа вытеснять одни жанры и вводить другие «в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их» [75, с. 196], предопределяет и способность жанровых разновидностей романа сложно взаимодействовать внутри него самого. Как отмечает М. М. Бахтин, «через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизоваться» [75, с. 197]. Подобное пародирование и травестирование на рубеже XX-XXI вв., в период господства постмодернистской эстетики, становится результатом использования автором той или иной разновидности романа для реализации собственных творческих задач. В постмодернистской эстетике данный процесс связан не только с «каноническими» жанрами, но и с жанрами массовой литературы, прежде всего, детективом (детективным романом).

Как справедливо отмечает О. Ю. Ахманов, опираясь на исследования Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, Н. В. Барковской, Н. Д. Тмарченко,

В. И. Тюпы, С. Н. Бройтмана, «наиболее удачным термином для описания» процессов, связанных с размыванием жанровых границ в рамках постмодернистской эстетики, представляется термин «жанровая стратегия», причем «в том случае, когда наблюдается взаимодействие и взаимопроникновение различных жанровых моделей и сознательное обыгрывание их автором» [64, с. 4].

При этом осмысление феномена жанровой стратегии, на наш взгляд, возможно прежде всего с точки зрения его конкретного воплощения в писательской практике. Наиболее примечательным в этом контексте нам представляется творчество **Бориса Акунина**, литературной маски *Григория Чхартишвили* – прозаика, переводчика, главного редактора двадцатитомной «Антологии японской литературы», председателя правления мегапроекта «Пушкинская библиотека», наиболее востребованного, по общепризнанному мнению отечественных исследователей, среди авторов детективного жанра [см.: 58; 79; 80; 87; 138; 149; 160; 163; 178; 179; 188; 193; 224; 226; 227; 229; 235; 240; 243], создателя «нескольких серий блестящих детективных романов», в которых он «каждый раз модифицирует жанр, уточняя его по-новому или сопрягая с другими жанрами» [138, с. 18]. Подчеркнем, что именно в детективных романах Бориса Акунина 1990-х–2000-х гг. особую значимость приобретает весьма специфическая жанровая стратегия организации текста: её «невписываемость» в традиционные жанровые модели, эстетико-коммуникативная преднамеренность, литературоцентричность, использование постмодернистских приемов (аллюзивность, интертекстуальность и др.), синтез нескольких жанровых разновидностей и пародирование некоторых из них в рамках традиционной жанровой схемы детективного романа. Именно она знаменует конструирование так называемого постмодернистского детектива.

Таким образом, **актуальность** настоящего исследования вытекает также из необходимости осмысления детектива как важнейшего жанра современной массовой литературы; определяется выбором жанрового

подхода к прозе Бориса Акунина как писателя-постмодерниста, что позволяет, вопреки декларациям разрушения жанра, показать значимость этой категории в интерпретации экспериментальных текстов современной литературы; выявить индивидуальные авторские жанровые модели детектива Бориса Акунина и одновременно наметить пути включения их в общую парадигму жанровой системы современной отечественной постмодернистской литературы.

Степень научной разработанности проблемы. Подчеркнем, что приоритет в изучении детектива принадлежит западному литературоведению, что обусловлено активным развитием и теоретическим обоснованием этого феномена именно в литературе Западной Европы и США еще в XX в. [см.: 127; 142, с.46-58; 208, с. 142-148; 265; 266; 267; 268; 269; 272; 273; 274]. Примечательно, что первыми «теоретиками» детектива как особого жанра становятся именно писатели. Так, Г. К. Честертон в эссе «В защиту детективной литературы» (1902) акцентирует внимание на том, что «детективный роман или рассказ является совершенно законным литературным жанром». «Важнейшее достоинство детектива состоит в том, что это – самая ранняя и пока что единственная форма популярной литературы, в которой выразилось некое ощущение поэзии современной жизни» [цит. по: 198]. Другой английский автор детективов, Ричард Остин Фримен, пытавшийся не только сформулировать законы жанра, но и придать ему некоторую литературную весомость, обозначил четыре основных композиционных этапа построения детектива: «1) постановка проблемы (преступление); 2) расследование (сольная партия сыщика); 3) решение (ответ на вопрос *кто?*); 4) доказательство, анализ фактов (ответы на *как?* и *почему?*)» [267, с. 56]. Кроме того, теоретические размышления над спецификой и законами жанра детектива приводят О. Фримена к формулировке четырех композиционных стадий детективного повествования – постановка проблемы, следствие, разгадка, доказательства – и характеристике каждой из них [см.: 267]. Кстати, к этим же вопросам

обращается через два года и Честертон в предисловии к роману В. Мастермана «Письмо не тому адресату» («The wrong Letter»). В частности, он перечисляет, чего не должен делать автор детективных историй: «изображать тайные общества, имеющие своих представителей по всему свету; работу дипломатов-политиков; не вводить в финале в действие брата-близнеца из Новой Зеландии; не прятать преступника до самого конца, выводя его на сцену лишь в последней главе; избегать персонажей, не связанных с интригой» [цит. по: 267, с. 95].

Т. Кёстхейи в монографии «Анатомия детектива» приводит довольно обстоятельную классификацию детективов, которая выглядит следующим образом: «детектив-загадка и задача» (Конан-Дойль), «исторический детектив» (Джон Д. Карр), «социальный детектив» (Д. Сейерс), «полицейская история» (Эдгар Уоллес), «реалистический детектив» (Э. С. Гарднер), «натуралистический детектив» (С. Дэшил Хэмметт), «литературный детектив» (Жорж Сименон)» [127].

Отечественное литературоведение занимается осмыслением тех или иных аспектов массовой литературы сравнительно недавно – с середины 1990-х гг. На сегодняшний день детально проанализированы пути развития отечественного «маскульта», пожалуй, лишь в работах М. А. Черняк, включая монографическое исследование и многочисленные статьи, касающиеся тех или иных аспектов как массовой литературы в целом, так и детективного жанра в частности [243; 244; 247]. Другие ученые, в силу собственных исследовательских интересов, концентрируют свое внимание лишь на вполне конкретных его «составляющих». Так, Д. Д. Николаев, рассматривая становление и развитие русской прозы 1920-30-х гг., уделяет внимание нескольким разновидностям литературы массовой – прежде всего роману авантюرنму, историческому и фантастическому [см.: 172], созвучно с М. А. Черняк определяя истоком русского детектива аналогичные западные образцы и прозу авантюрную [172, с. 175-179]. М. В. Межиева и Н. А. Конрадова в рамках осмысления приоритетных направлений

современной прозы схематично рассматривают исторический и женский детектив, особое внимание уделяя гендерному аспекту детектива в творчестве А. Марининой, Д. Донцовой, Т. Устиновой [160, с. 37-84].

Среди российских исследователей детектива следует также назвать А. Адамова, Г. Анджапаридзе, В. Руднева, А. Вулиса, И. Банникова, О. Анцыферову, С. Ковалева [55; 61; 63; 71; 96; 97; 132; 202]. Довольно объемное исследование А. Адамова «Мой любимый жанр – детектив» носит, скорее, обзорный характер: большая его часть посвящена «классикам» детективного жанра: Э. По, Г. К. Честертону, У. Коллинзу и др. [см.: 55]. Детективный роман здесь определяется как «такой роман, жизненным материалом которого является тайна некоего опасного и запутанного преступления и весь сюжет, все события развиваются в направлении ее разгадки». Также Адамов указывает в своей книге на три основные причины популярности детектива. Первая заключается в тайне, неизменно лежащей в сердцевине сюжета детективного романа. Вторая состоит в том, что детектив – это целиком городской роман, он и возник в высокоразвитых странах, его читателями были, прежде всего, горожане, и читали они тут о себе, об опасности, которая стоит всюду рядом с ними, читали о своих, почти личных врагах и о своих защитниках. Третья причина популярности детективного романа непосредственно вытекает из второй. Она заключается в том, что роман этот неизменно и естественно вбирал в себя все самые острые, болезненные, обычно скрытые от глаз общества проблемы [55].

Работа О. Ю. Анцыферовой «Детективный жанр и романтическая художественная система» продолжает исследования С. Ковалева, причем оба автора разрабатывают вопрос генетической связи поэтики детектива и художественной системы романтизма [см.: 63; 132]. В исследованиях А. Адамова, Г. Анджапаридзе, А. Рейтблата, Н. Вольского А. Вулиса прослеживается история жанра, анализируется его поэтика, проводится исследование художественных параллелей в произведениях разных авторов [55; 61; 93; 94; 95; 96; 97; 196; 202]. Так, по В. Рудневу, детектив

представляет собой «жанр, специфический для массовой литературы и кинематографа XX века». В. Руднев объясняет особенность жанра детектива тем, что «главный элемент как жанра заключается в наличии в нем главного героя – сыщика-детектива (как правило, частного), который раскрывает (detects) преступление. Главное содержание детектива составляет, таким образом, поиск истины. А именно понятие истины претерпело в начале XX в. ряд изменений. Истина в аналитической философии не похожа на истину, как ее понимали представители американского прагматизма или французского экзистенциализма». В свою очередь В. Руднев выделил три разновидности классического детектива: 1) английский, или аналитический (А. Конан-Дойль, А. Кристи); 2) американский, или «жесткий» (Д. Хэммет); 3) французский, или экзистенциальный (С. Жапризо) [202, с. 111]. А. Вулис в статье «Поэтика детектива» определяет детектив как приключенческий роман (повесть, много реже рассказ), дающий деяние через исследование [97]. Автор заключает: «детектив пользуется в наше время особой популярностью у читателей; детектив, по представлению этих читателей, одновременно и литература в традиционном смысле и нечто ей противоположное; детектив, когда нарушаются законы жанра, с такой стремительностью «теряет свое лицо», что попросту перестает быть самим собой, делаясь чем-то другим». А. Вулис также дает определение детективу: «Детектив – приключенческий роман (повесть, много реже рассказ), дающий деяние через исследование, через узнавание, который принимает остросюжетную форму и завершается обнажением скрытых событийных пружин, в принципе необязательно уголовных. Детективу свойственна «проницающая» тенденция: время от времени его элементы вторгаются в серьезную прозу, организуя согласно своим сюжетным законам более или менее обширные структуры – от эпизода до произведения» [97].

Многослойность постмодернистских текстов в частности, и противоречивость постмодернистской литературной ситуации в целом, во многом повлияли на структурную основу детектива, заметно

откорректировав ее. Универсум современного детективного романа, часто отмеченный ограниченностью сюжетных ходов, включает в себя лоскутный облик культуры, трафареты быта, стилистическую разноголосицу. «Жанровое ожидание» массового читателя удовлетворяется сегодня многочисленными детективными сериями. «На интеллигентного читателя рассчитаны исторические детективы Б. Акунина, экономические детективы Ю. Латыниной, политические детективы В. Суворова и Д. Корецкого. Думается, что женская аудитория выбирает «уютные», «неспешные» или иронические детективы, написанные женщинами (Д. Донцовой, М. Серовой, Т. Поляковой и др.). Причем важно отметить, что именно в подобных детективах происходит наибольшее смешение жанров (это своеобразный синтез любовного, бытового и приключенческого романа с элементами детектива)» [236]. Мужская аудитория, скорее всего, традиционно выбирает боевики, «крутые», шпионские детективы и детективы комедийные. Н. В. Суслова отмечает следующее: «Эпоха постмодерна, декларирующая идею множественности истины, поставила под вопрос сам факт возможности дальнейшего развития жанра детектива в его классическом варианте. Детектив начал отодвигаться на периферию современной формулы, уступая место триллеру. Однако в конце прошлого века детектив вновь решительно заявляет о себе, выступая на этот раз в виде своей атипической разновидности – иронического детектива, который сегодня можно с уверенностью называть одним из фаворитов формульной литературы» [217, с. 411]. Среди работ, посвященных исследованию той или иной разновидности детективного романа, можно выделить исследования, касающиеся иронического детектива – статьи Н. В. Сусловой, Е. В. Улыбиной, М. Кронгауза, Л. Романчука, Н. Веселова [91; 143; 198; 199; 233]. Так, Е. В. Улыбина исследует художественное пространство иронического детектива на примере творчества российских авторов [233], М. Кронгауз в статье «Несчастный случай для одинокой домохозяйки» критически отзывается об отнесении иронического детектива к жанру

детектива вообще («иронический детектив – это отдельный вид литературного произведения, имеющий мало общего с детективом» [143, с. 134]).

Справедливости ради отметим, что среди исследований, посвященных природе детектива, генезису этого жанра, нередко прослеживается мысль о присутствии протоэлементов детектива в библейских мифах и памятниках литературы разных народов столь же давних эпох. В аналогичном ключе «элементы детектива» выделяются в литературе нового времени – у Диккенса, Бальзака, Достоевского и др. Однако, на наш взгляд, эта концепция, сама по себе интересная как частный случай литературоведческого анализа, мало способствует пониманию специфики детектива.

Некоторые литературоведы – и западные, и отечественные – предпринимают попытки классификации детективов, опираясь прежде всего на «тематическую» составляющую. Так, А. Мазин предлагает следующую классификацию детективов: 1) классический детектив (Агата Кристи, Честертон, Конан Дойл и др.), типичная особенность которого – загадочность: есть труп, есть место, где его обнаружили, и есть сыщик, который должен установить убийцу; 2) «крутой» детектив (Хэммет, Стаут, Маклин, А. Бушков, Ю. Латынина, Барковский-Измайлов). В типичном «крутом» детективе поиск убийцы является для героя не предметом интеллектуальной игры, а единственным способом уцелеть. Подвиды этого детектива: детектив-боевик, триллер (Чейз), где акцент делается не на распутывании преступления, а на самом процессе стрельбы и мордобоя; полицейский боевик (Макдональд, А. Кивинов «Менты»), характерный признак которого – детальное описание механизма работы соответствующих служб; политический детектив (Сидни Шелдон, Даниил Корецкий, Ю. Латынина), вскрывающий механизмы работы государственных служб, финансистов и пр.; 3) женский детектив (А. Маринина, П. Дашкова, Д. Донцова, Т. Устинова и др.), главный герой в котором – женщина, либо

Мечта женщины, либо мужчина с характером и психологией женщины. Разновидность этого рода детектива – ироничный детектив (Д. Донцова); 4) мистический детектив (Дин Кунц, Стивен Кинг, Филипп Дик), подвиды которого – исторический мистический детектив (Умберто Эко «Имя Розы»); «ужастик» (Стивен Кинг); фантастический детектив (С. Лукьяненко, Ю. Латынина, А. Бушков) [155]. Другие литературоведы, напротив, полагают, что «использование таких определений, как «крутой детектив», «иронический детектив» и т.п., только запутывает любую проблему – «”иронический детектив” так же далёк от детектива, как “социалистический гуманизм” от гуманного отношения к людям. Если мы соглашаемся обсуждать что-либо, употребляя термины такого рода, – пишет Н. Н. Вольский, – мы должны быть готовы к тому, что исход спора уже предрешён: мы ничего не сможем ни объяснить, ни доказать человеку, считающему «иронический детектив» детективом» [93].

Справедливости ради отметим и диссертационные исследования последних лет, касающиеся непосредственно постмодернистских детективов и, соответственно, пересекающихся с интересующей нас проблематикой. В частности, О. Ю. Ахманов исследует специфику преломления детективной традиции в творчестве П. Акройда, полагая, что синтез детективного и других разновидностей романного жанра становится жанровой стратегией [64]. Работа Н. В. Киреевой посвящена исследованию особенностей функционирования жанров автобиографии и детектива в литературе постмодернизма и анализу процесса появления новых жанровых разновидностей в постмодернистской прозе США. Исследовательница убедительно показывает, что «модель постмодернистского детектива, обращенного к исследованию онтологической проблематики и поиску личностью собственной идентичности, к проблемам чтения, письма и интерпретации, рождается на основе “антидетектива”, создаваемого в 1930-1960-е гг. в творчестве предтеч постмодернизма Х. Л. Борхеса, В. Набокова и А. Роб-Грийе» [129, с.10]. «Антидетектив», по мнению Н. В. Киреевой,

подвергающий пародии и инверсии формулы классического детектива, становится своего рода пространством игры с такими актуальными проблемами современной гуманитарной науки, как «нарратив, интерпретация, чтение, субъективность, природа реальности, пределы познания» [129, с.10].

Немалый круг научной и научно-критической литературы посвящен непосредственно творчеству Бориса Акунина [см.: 87, 160, 188, 193, 229, 240, 243]. При этом творчество прозаика оценивается неоднозначно. Так, М. Золотоносов определяет творчество Акунина как «плагиат» и «вторичность», пафосно называя его «раковой опухолью на теле литературы», «бессмысленной стилизацией, внедряемой путем зомбирования покупателей» [118]. И с этой характеристикой вряд ли можно согласиться, на что справедливо указала Е. Щеглова [256, с.223-224]. При этом даже исследователи и критики, недоброжелательно оценивающие акунинское творчество, признают в нем достоинства, поднимающие его «над плоскостью детективного чтения» [60, с. 198], в ряду которых прежде всего необходимо отметить стилистическое и стилизаторское мастерство писателя, который, по справедливому замечанию М. Амусина, стилем «владеет не только мастеровито, но и творчески» [60, с.198]. Не случайно в связи с этим, на наш взгляд, появление в последнее десятилетие многочисленных диссертационных исследований, избирающих материалом исследования тех или иные особенности языка и стиля писателя [65, 66, 67, 72, 137, 162, 173, 175, 176, 181, 182, 185, 254, 257, 262].

Заметим, что общей тенденцией литературоведческих диссертационных исследований, посвященных прозе Акунина, становится рассмотрение его детективных романов с точки зрения реализации в них постмодернистских приемов [120, 148], при этом в ряде работ выявляются интертекстуальные связи акунинского творчества с произведениями Ф. М. Достоевского [78, 108, 225, 210], В. В. Набокова [108, 169], А. П. Чехова [140, 165, 166], У. Шекспира [107]. Некоторые исследователи рассматривают жанровые

особенности романов Бориса Акунина, чаще всего в контексте традиций конспирологического романа [59, 212]. Т. Н. Бреева определяет «литературные проекты» писателя, наряду с «Островом Крымом», «Вольтерьянцами и вольтерьянками» В. Аксенова, «Кысью» Т. Толстой, «Укусом ангела» П. Крусанова, «Жаворонком» А. Столярова и др., как романы «историософские», жанровое своеобразие которых «обусловлено ослаблением романного начала и активизацией исторической составляющей, а также тенденцией интеллектуализации» [83, с.10].

Справедливости ради отметим, что творчество Бориса Акунина становится предметом рассмотрения и в культурологических исследованиях, чаще всего посвященных тем или иным аспектам современной массовой культуры [144, 206, 216].

В 2000-х гг. обзорные статьи, посвященные творчеству Бориса Акунина, включаются в литературоведческие справочные издания: достаточно вспомнить публикации Л. В. Костюкова [138, с. 18] и С. Чуприна [248, с. 64-66]. Как отмечает С. Чуприн, «акунинский исторический детектив стал открытием: и в отношении письма, тонкой стилизации – отстраненно-ироничной, на грани пародии, все время осознающей свою стилизационность; и в отношении использования “исторического материала”, и в отношении героя с его фантастически богатой возможностями родословной» [248, с. 65].

В целом же большинство исследователей сосредоточивают свое внимание на осмыслении сюжетно-композиционных особенностей акунинских текстов, изучении приемов его прозы, специфике повествовательных форм, изучению интертекстуального поля, тогда как жанровый аспект его романов остается неисследованным. Несмотря на намеченные современными учеными отдельные направления изучения жанровых разновидностей детективного романа, являющихся результатом синтеза элементов различных жанровых моделей, предметом целостного исследования эта проблема до сих пор не становилась, в частности,

целостного исследования жанровой стратегии детективных романов Бориса Акунина отечественное литературоведение до сих пор не предложило.

Таким образом, **научная новизна** настоящего исследования обусловлена недостаточной изученностью жанровой специфики детективных романов писателя, определением путей формирования новых жанровых разновидностей в его прозе, рассмотрением теоретических аспектов категории жанра в связи с конкретными жанровыми стратегиями Бориса Акунина как писателя-постмодерниста, направленными на трансформацию детектива в экспериментальные жанровые структуры. Научная новизна представленного к защите диссертационного исследования состоит в том, что впервые в отечественном литературоведении детективные романы Бориса Акунина 1990-х–начала 2000-х гг. осмысливаются в рамках единой жанровой стратегии. В диссертации на материале романов Бориса Акунина выявлена и проанализирована жанровая стратегия детективных романов как модель построения постмодернистского детектива.

Объектом исследования явились детективные романы Бориса Акунина 1990-х–начала 2000-х гг.

Предметом выступает жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина конца 1990-х–начала 2000-х гг.

При этом, говоря о специфике отечественного детектива в целом и своеобразии детективных романов Бориса Акунина в частности, мы полагаем необходимым пояснить используемый нами терминологический аппарат.

Опираясь на сложившуюся академическую традицию, мы отождествляем термины «детектив» и «детективный жанр». При этом под детективным жанром (детективом) мы понимаем «художественное произведение с особым типом построения сюжета, в основе которого лежит реализованный в раскрытии преступления конфликт добра и зла, разрешающийся победой добра. Детектив возникает на основе сюжетной модели авантюрного романа, но использует традиционные приемы для постановки и разрешения принципиально иного конфликта» [171, с. 221].

Важное свойство детектива как жанра литературы – полнота фактов: разгадка тайны не может строиться на сведениях, которые не были предоставлены читателю в ходе описания расследования. К моменту, когда расследование завершается, читатель должен иметь достаточно информации для того, чтобы на ее основании самостоятельно найти решение. Могут скрываться лишь отдельные незначительные подробности, не влияющие на возможность раскрытия тайны. По завершении расследования все загадки должны быть разгаданы, на все вопросы найдены ответы. Классический детектив имеет определенные типологические признаки, среди которых: *погруженность в привычный быт*; *стереотипность поведения персонажей* (психология, эмоции персонажей стандартны, их индивидуальность не подчёркивается; персонажи в значительной степени лишены своеобразие – они не столько личности, сколько социальные роли; стандартны мотивы их действия, преобладающим из которых становятся деньги); *особые правила построения сюжета* (к примеру, убийцей не могут быть рассказчик, следователь, близкие родственники жертвы, священники); *недопустимость случайных ошибок и невыявленных совпадений*. Как отмечает Н. Н. Вольский, кроме того, для детективного жанра характерна *двуплановость*, когда внешнее действие в его образной конкретности сосуществует с подспудным, скрытым от читательских глаз: «Мы видим следствие, но лишь догадываемся о его причинах. Оставаясь незримым, подспудное действие совершается так же реально, как и внешнее» [94, с. 12]. В построении детектива традиционно выделяются *внешний сюжет*, который ведет сыщик, и *внутренний*, в котором главную роль играет преступник; улики всего лишь случайные «пункты» встречи сыщика с преступником, а разоблачительная развязка есть «обязательное свидание» этих персонажей и одновременно этих повествовательных линий.

Однако еще раз подчеркнем, что все эти признаки адекватны для детектива классического, тогда как детектив постмодернистский сознательно контаминирует существующие каноны, пародийно обыгрывает и

трансформирует классические традиции. Творчество Бориса Акунина традиционно рассматривается именно в рамках постмодернизма как экспериментального искусства, стремящегося к поиску новых форм выражения нового содержания. Эти эксперименты разворачиваются в сфере стратегий (М. Н. Липовецкий, И. С. Скоропанова и др.): «диалог с хаосом», игра, ирония, пародия, конструирование возможных миров, интертекстуальность. Отличительными особенностями детективных романов Акунина считаются интертекстуальность, аллюзивность, стилизация. Кроме того, в рамках все той же постмодернистской игры писатель весьма своеобразно интерпретирует не только детектив как жанр в целом, но и его поджанры.

Материалом исследования стали детективные романы Бориса Акунина «фандоринского» цикла («Азазель», «Алмазная колесница», «Весь мир театр», «Декоратор», «Коронация, или Последний из романов», «Левиафан», «Любовник смерти», «Любовница смерти», «Пиковый валет», «Смерть Ахиллеса», «Статский советник», «Турецкий гамбит», «Черный город»), примыкающий к нему и проясняющий «родословную» Эраста Фандорина цикл романов «Приключения магистра» («Внеклассное чтение», «Сокол и ласточка», «Ф. М.»), а также детективная трилогия о Пелагии («Пелагия и красный петух», «Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и черный монах»). При этом, заметим, что мы сознательно не акцентировали внимание на наименее показательном в жанровом отношении романе цикла «Приключения магистра» «Алтын Толобас».

Цель кандидатской диссертации – выявление специфики жанровой стратегии детективного романа в творчестве Бориса Акунина конца 1990-х – 2000-х гг. Цель определила **задачи** исследования:

- наметить пути развития детективного романа, обозначив вехи его становления в отечественной литературе;
- обозначить специфические особенности жанровой стратегии Бориса Акунина в контексте современного детективного романа;

- выявить и исследовать специфику синтеза элементов детективного, шпионского, исторического, любовного романа в постмодернистских детективах Бориса Акунина «фандоринского» цикла;
- проанализировать специфику и механизмы трансформации приключенческого и исторического романа в модель постмодернистского детектива в цикле «Приключения магистра»;
- определить специфику синтеза элементов иронического детектива и классического английского детективного романа в цикле романов о Пелагии.

В основе методологии нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, А. В. Михайлова и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный методы, метод дискурсивного анализа, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Научно значимыми для нас явились труды классиков отечественного литературоведения (М. М. Бахтин, Н. Л. Лейдерман, Ю. М. Лотман, Г. Н. Поспелов, Ю. Н. Тынянов); работы ведущих историков современной отечественной литературы (И. П. Ильин, Т. Н. Бреева, Т. М. Колядич, В. Н. Курицын, А. Н. Латынина, М. Н. Липовецкий, Д. Д. Николаев, Г. Л. Нефагина, О. Ю. Осьмухина, И. С. Скоропанова, Я. В. Солдаткина, О. С. Сухих, М. А. Черняк, С. И. Чупринин и др.); монографии и статьи, посвященные феномену массовой литературы и культуры в целом (М. Амусин, Е. Добренко, Б. Дубин, А. Генис, Е. Ермолин, Д. Николаев, А. Рейтблат и др.); исследования отечественных и зарубежных литературоведов, осмысливающие пути развития и специфику детективного жанра (А. Адамов, О. Анцыферова, О. Ахманов, А. Бритиков, Т. Венедиктова, Н. Вольский, А. Вулис, Т. Доронина, Н. Зоркая, Н. Ильина, Н. Киреева, Ю. Ковалев, Н. Потанина, В. Разин, Т. Кёстхейн, А. Дж. Кримсон-Смит,

Я. Маркулан, Р. Нокс, Д. Сэйерс и др.); работы, непосредственно осмысливающие те или иные аспекты творчества Бориса Акунина (Н. Бобкова, Н. Вольский, М. Киселева, Е. Красильникова, Н. Потанина, О. Сухих, Б. Тух, М. Черняк, Е. Трускова, А. Метелищенков, Е. Щеглова и др.).

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения и современных исследовательских технологий, выбором наиболее репрезентативных произведений Бориса Акунина 1990-х–начала 2000-х гг., введенных в широкий историко-литературный контекст рубежа XX–XXI вв.

Теоретическая значимость диссертации определяется тем, что в ней уточнено понятие «жанровая стратегия», что позволяет использовать его по отношению к истории современной русской литературы; выявлена сущность жанровой стратегии детективных романов Бориса Акунина, представляющей собой важную часть формирования отечественного литературного сознания; наблюдения, выводы и полученные результаты могут послужить основой для дальнейшего изучения поэтики современной отечественной прозы. Полученные научные результаты позволяют существенно дополнить картину развития литературы рубежа XX–XXI вв. и уточнить представление о жанровой специфике постмодернистской литературы.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что ее материалы, основные выводы и положения могут быть использованы в курсах истории отечественной литературы XX века на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, при подготовке курсов по выбору, посвященных истории современной отечественной литературы и творчеству Бориса Акунина.

Основные положения, выносимые на защиту:

— возможность исследования отечественной постмодернистской прозы сквозь призму трансформации детективного романа позволяет осмыслить сложное взаимодействие между новациями в жанровой сфере и

социокультурными процессами, оказывающими существенное влияние на развитие литературы рубежа XX–XXI вв. (трансформация литературного поля, размывание границ между элитарным и массовым, возрастание роли жанровых стратегий);

– творчество Бориса Акунина отражает реальный процесс дифференциации детективного романа, превращение детектива в жанр неканонический, синтезирующий в себе элементы канонической жанровой схемы классического английского детектива и несвойственных ему элементов любовного, готического, фантастического, исторического романа с выстраиванием композиции с неременной завязкой, развязкой и кульминацией, приоритетом действия по отношению к психологическому анализу, четкой поляризацией сил добра и зла;

– детективные романы Бориса Акунина «фандоринского» цикла, трилогии о Пелагии и цикла «Приключения магистра» объединены постмодернистским дискурсом повествования с тенденцией к жанровому синтезу и обыгрыванием классических претекстов, обусловленным сознательным использованием приемов постмодернистской эстетики (интертекстуальность, аллюзивность, пародийность);

– жанровая стратегия Бориса Акунина в «фандоринском» цикле – от «Азазеля» к «Черному городу» – расширяется: за счет усложнения интриги, синтеза элементов любовного, шпионского, детективного романов, аллюзий к роману Ф. М. Достоевского, эволюции образа главного героя – сыщика-расследователя, романное пространство наполняется кинематографической и иллюстративной образностью, включает «философскую» составляющую, что приводит к созданию полихудожественного, полисемантического в изобразительно-выразительном отношении текста;

– основой модели цикла романов о Пелагии становится синтез жанровой схемы классического детектива и женского иронического детектива, причем элементы последнего (имя героини; род занятий; обилие случайных совпадений; первичность интуиции; перевоплощение персонажей;

обязательное наличие любовной линии или романтических эпизодов; противопоставление мужского / женского начал) становятся объектом пародии;

– в романах Акунина всех трех циклов обращение к формулам детектива инициировано проектом пересечения границ между элитарным и массовым; синтез Борисом Акуниным в рамках жанровой схемы классического детектива структурных элементов политического («Статский советник»), конспирологического («Азazel»), шпионского («Турецкий гамбит»), готического романа («Пелагия и красный петух», «Пелагия и черный монах»), иронического детектива и женского романа (цикл романов о Пелагии), исторического («Внеклассное чтение») и приключенческого романа («Сокол и ласточка») позволяет говорить о создании прозаиком эклектичных конструкций, которые условно можно обозначить как *постмодернистский детективный роман*.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX – XXI веков, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии, п. 18 – Россия и Запад: их литературные взаимоотношения.

Апробация работы. Основное содержание и выводы диссертации, отдельные аспекты работы представлялись на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева», на научных и научно-практических конференциях: Международной научной конференции «Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2010, 2014), IV научно-практической межвузовской конференции с международным участием «Русско-зарубежные литературные связи» (Н. Новгород, 2010), XVII научной

конференции Молодых ученых филологического факультета МГУ им. Н. П. Огарева (Саранск, 2013), IV Международной научно-практической конференции «Коды русской классики: «детство», «детское» как смысл, ценность и код» (Самара, 2012), XVI Международной конференции «Пушкинские чтения» (СПб., 2011), VI Международной научной конференции «Язык, культура, общество» (Москва, 2011), XIV, XV Международных научных конференциях «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие» (Москва, 2012, 2013), IX Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2012), IX и X Международных конференциях «Грехнёвские чтения» («Литературное произведение в системе контекстов») (Н. Новгород, 2012, 2014).

Результаты исследования нашли отражение в **16** публикациях, из них **6** (2 – в соавторстве) опубликованы в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура диссертации. Кандидатская диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников, включающего 274 наименования, 10 из которых – на иностранных языках. Общий объем диссертации составляет 203 страницы.

1. ТВОРЧЕСТВО БОРИСА АКУНИНА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА

Предваряя рассмотрение специфики детективного жанра в отечественной литературе XX столетия, необходимо, на наш взгляд, в целом уточнить понятие детектива в литературно-художественном дискурсе, а также показать специфику развития жанра детективного романа в историко-культурной перспективе. Это позволит конкретизировать понятие детективного романа, выявить его типы. Подобный подход предусматривает решение ряда задач. Во-первых, необходимо выделить и проанализировать существующие в литературоведении подходы к изучению детектива. Во-вторых, представляется необходимым обозначить генетические истоки русского детектива, рассмотреть процесс развития и трансформации детективного жанра в современной отечественной литературе, выявив специфические особенности жанровой стратегии Бориса Акунина.

1.1 Историко- и теоретико-литературные аспекты детективного жанра

В литературоведении до сих пор нет единообразной классификации жанров: произведение относят к тому или иному жанру по различным в каждом случае признакам - объем, форма, размер (если речь идет о поэзии) и т.д. Детективный жанр определяется следующими ключевыми признаками:

- предметом изображения становится преступление;
- выстраивается особый конфликт: в детективе основополагающим является конфликт между преступником и сыщиком;
- характерный хронотоп: после описания преступления начинается расследование, цель которого – восстановить события, имевшие место до преступления, таким образом, в детективе присутствуют две временные линии: линия условно реального времени, где сыщик после преступления ведет расследование, и линия ретроспективная, показывающая действия преступника от замысла

до обнаружения факта преступления, которую по частям восстанавливает сыщик [208];

- особый тип героя: для классического детектива не существует единого образа, но инвариантом является несемейный интеллеktуал с некоторыми странностями и нетипичным мышлением;
- особенности построения сюжета: классический детектив начинается с описания преступления и заканчивается разоблачением преступника, а также раскрытием всего процесса расследования, выявлением причинно-следственных связей, обнаруженных героем-сыщиком.

Однако отнюдь не каждое преступление может стать объектом повествования детективного произведения. Преступление должно быть неординарным, выдающимся: преступник должен выступать в своем роде «творцом», смотреть на преступление как на изящную игру, произведение искусства, поединок с сыщиком и т.д. Наиболее примечательны в этом плане сюжеты, где преступник имеет собственную идеологию, какую-либо теорию, которая движет им, будь то утверждение собственной уникальности и, как следствие, безнаказанности, либо убийство во имя великой цели (к примеру, маньяк из романа Бориса Акунина «Декоратор» считал, что обезображивая, расчленяя свои жертвы, он делает их прекрасными, обнажает их внутреннюю, недоступную простому глазу, красоту).

Поскольку сами преступления для изображения выбираются неординарные, нетипичные, нестандартным должен быть и герой, раскрывающий их, как бы находящийся в одном измерении с ними. Именно поэтому крайне редки в роли сыщиков профессионалы: частные детективы или полицейские. Чаще всего «расследователем» становится обыватель, непрофессионал, обладающий нестандартным развитым мышлением, не скованный, в отличие от полиции, стереотипами. Примеров тому в

отечественной литературе множество: сестра Пелагия Бориса Акунина, Даша Васильева или Евлампия Романова Дарьи Донцовой и т.д.

Детектив как особый тип повествовательной литературы, впервые названный «детективной историей» американкой Э. К. Грин в конце 1870-х гг., зародился почти одновременно в Америке (родоначальник Э. По), Англии (К. Дойл) и Франции (А. Кристи). Однако генезис детективного жанра восходит, по общепризнанному мнению исследователей, к творчеству Э. А. По, считающегося его родоначальником. Именно он заложил в своих новеллах основные принципы детектива, а также декларировал главную его видовую особенность: сюжет должен строиться на логическом разгадывании какой-либо тайны, связанной с преступлением. Кроме того, писатель создал типичного героя – несколько эксцентричного, одинокого интеллектуала. Этот типаж будет активно эксплуатироваться в так называемом классическом или «английском» детективе. У Эдгара По впервые были объединены и начали доминировать черты, порознь встречавшиеся и ранее в художественной литературе: таинственное преступление стало темой, обостренная наблюдательность и изобретательная логика – основным достоинством героя, разгадка тайны – сюжетом, увлекательность розыска – пафосом произведения и т.п. Первыми детективными новеллами считаются «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Марии Роже» (1842), «Похищенное письмо» (1844).

Основоположником же английского детектива с полным правом считается У. Годвин с его романом «Калед Уильямс, или Вещи, как они есть» (1794). В основе классического английского детектива лежали ценности стабильного общества, состоящего из людей законопослушных. Один из важнейших мотивов чтения таких детективных романов – переживание восстановления нормативного порядка и, как следствие, стабилизация собственного положения, в том числе, статуса социального. Эта базовая схема детективного романа претерпела существенные изменения в 1930-е гг. в американском детективе, прежде всего, у Хэммета и Чандлера и их

многочисленных последователей. В повествование вторгается реальность того времени с ее проблемами, конфликтами и драмами – контрабанда спиртным, коррупция, экономическая преступность, мафия и пр. «Все это происходило на фоне кризиса доверия к правовой и судебной системе – не случайно появление и нового типа героя в американских криминальных романах» [119, с. 65-66]. Детективная литература, а в особенности классический детектив, в силу своей специфики более ориентирована на мышление и логику, чем традиционная художественная литература. В классическом детективе повествование ведется не от первого или третьего лица, а от лица помощника сыщика. В. Руднев отмечает, что, несмотря на популярность классического детектива, в послевоенные годы жанры перемешались, а постмодернистская литература дала свои образцы детектива: пародийного и аналитического («Имя розы» Умберто Эко), экзистенциального («Маятник Фуко» того же автора) и «прагматически-эпилептоидного» («Хазарский словарь» Милорада Павича). В современной массовой литературе и кино детектив все более вытесняет триллер. Не случайно в более поздних образцах жанра возможен совершенно нетрадиционный исход действия, недопустимый в классическом детективе, – с открытым финалом, где преступление либо так и остается нераскрытым, либо от его раскрытия не возникает морального удовлетворения, поскольку одного виновника выделить почти невозможно. Исследователи детектива считают одной из своих основных задач анализ развлекательного характера детектива и, как следствие, его популярности. При этом нередко отмечается, что на популярность детектива особое воздействие оказали рационализм Просвещения, позитивные прогрессистские идеи XVIII в., культ науки и пр. С этим связан интерес читателя к процессу разоблачения, рационального объяснения всего тайного, непонятного.

Согласно другой версии, причина успеха и популярности детективного жанра заключается в том, что читатель ищет в детективе не только подкрепления представлений о рациональном устройстве окружающего мира,

но и переживания своего чувства незащищенности в мире, страха перед неопределенным и неведомым, проявления своего рода «абстинентного невроза Просвещения»: «Половодье литературы ужасов и тайн заявляет о себе на закате эпохи Просвещения. Детектив – ее секуляризовавшийся отпрыск. То, что и сегодня приводит к нему миллионы цивилизованных читателей, есть не потребность в подтверждении тривиальной реальности, а потребность в отстранении от нее – возможно, извращенный, а быть может, нормальный голод, потребность в тайне, в некоторой толике неопределенности и страха» [119, с. 67-71].

Современный детектив, равно как и другие жанры массовой литературы, подвергся влиянию постмодернистской эстетики. Так, трагизм постмодернистского детектива, в отличие от драматизма детектива модернистского, заключается не в невозможности правильно выбрать адекватную версию трактовки событий из нескольких допустимых, но в абсолютном отсутствии так называемой «правильной» версии как таковой. «Столь же значимой, – полагает Н. А. Зоркая, – оказывается для трансформаций детективного жанра в контексте современной культуры и постмодернистская презумпция «смерти субъекта»: собственно, детективный сюжет зачастую аксиологически сдвигается в сферу поисков героем самого себя, реконструкции своей биографии и личностной идентичности» [119, с. 72-78]. Таким образом, постмодернистские детективы не завершаются традиционным открытием тайны (как оно было «на самом деле»), – искомый продукт оказывается растворенным в самой процессуальности поиска. Современный детектив, таким образом, не просто несет на себе печать специфики культуры постмодерна, но и выступает специальным жанрово-семантическим полем реализации его программных посылок. В этом отношении, на наш взгляд, известную фразу У. С. Моэма, констатирующую «упадок и разрушение» детектива, следует относить не к детективу как жанру в целом, но лишь к классической его версии.

Прямыми последователями Э. По были английские прозаики Уилки Коллинз, Артур Конан Дойл и Гильберт Кийт Честертон. Каждый из них в значительной степени обновил складывающийся жанровый канон. Так, Уилки Коллинз задал повествованию новую форму: от новеллы перешел к роману. Как отмечает А. Адамов, «Коллинз сделал детективный жизненный материал и сюжет полем и средством для исследования подлинной жизни, и потому важнейший вопрос жанра – “почему?”, как вы помните, мало занимавший Э. По, здесь выходит на первый план» [55]. Если у Э. По детектив строится по аналогии с математической задачей, где все условия решения заданы изначально, то Коллинз вводит в сюжет трудности ситуационные, возникающие по ходу расследования и еще больше осложняющие его. Этим усиливается драматизм, создается напряженность повествования. Необычна и форма повествования романов Коллинза – это рассказы персонажей от первого лица. Разные трактовки одного и того же события зачастую запутывают ситуацию или опровергают друг друга. Но это не мешает сюжету все время сохранять логическую стройность и четкость.

Другим «классиком» жанра выступает Артур Конан Дойл. Он одновременно закрепил и тем самым сделал типичными некоторые черты детектива, одновременно обновив жанр. Так, Конан Дойл калькировал и закрепил пару «сыщик – помощник сыщика», намеченную Э. По. Ватсон в известных «Записках о Шерлоке Холмсе» используется прежде всего для того, чтобы на фоне его заурядного, скованного ума, ярче проявилась неординарность, дедуктивность мышления Холмса. Он нужен, чтобы было кому разъяснять последовательно все этапы расследования, делиться умозаключениями.

Кроме того, А. Конан Дойл утверждает одну из основных особенностей детектива – формульность. Все его рассказы о Холмсе построены по одному принципу: «Сначала мы выслушаем загадочную историю, потом, после ухода клиента, Холмс все увяжет и объяснит или исчезнет на день-два для сбора недостающих данных и, наконец, взяв с собой Уотсона, отправится на место

событий для задержания и разоблачения преступников» [55]. Несомненна заслуга Конан Дойла и в отношении языка повествования. Именно он, после витиеватых рассуждений Э. По и витиеватых описаний У. Коллинза, дает жанру наиболее подходящий его специфике стиль изложения – лаконичный, энергичный, деловой. Именно такой язык подходит для описания событий, имеющих ценность, прежде всего, как звеньев логической цепочки, которую должен выстроить герой. Именно сюжет-схема, сюжет-формула, где значимые события не перемежались второстепенными, был необходим новому жанру. Здесь необходимо указать на весьма примечательный факт: в рамках структурного анализа Ю. Щеглов исследовал набор сюжетных функций новелл А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, их интерпретацию, синтаксические законы сочетания элементов и вывел общую тематическую схему их построения. В частности, ключевая тема новелл английского прозаика, по мнению Ю. Щеглова, – это «ситуация S – D» [255, с. 153] (от английских слов Security – безопасность и Danger – опасность), в которой домашний уют цивилизованного быта, комфорт (атрибуты этого – квартира Холмса на Бейкер-стрит, крепкие стены, камин, трубка и т.д.) постоянно противопоставляются страшному миру вне этой цитадели безопасности, миру, в котором пребывает охваченный ужасом клиент Холмса. «Все действие новелл <...> представляет собой столкновение, взаимопроникновение и борьбу этих двух начал» [255, с. 153]. Ситуация S – D импонирует психологии рядового читателя, так как заставляет его *ощутить род приятной ностальгии по отношению к своему домашнему очагу и отвечает его стремлениям уйти от опасностей, наблюдать их из укрытия, как бы через окно, верить заботу о своей судьбе сильной личности, защитнику и другу – Холмсу* [255, с. 153]. Развертывание сюжета ведет к увеличению D (опасности), воздействие которого усиливается нагнетанием страха, подчеркиванием силы и хладнокровности преступника и беспомощным одиночеством клиента. Ю. Щеглов, однако, отдает себе отчет в том, что *ситуация S – D* – описание лишь одного смыслового плана.

Щеглов формализует понятия S – D, не вникая в их смысл. В этой, казалось бы, чисто композиционной формуле отражается то *определенное содержание*, которое стало формой. «Трудно найти жанр, в котором с такой очевидностью воплотилась бы буржуазная мораль, проповедующая опасность выхода из начертанного магического круга. *Мой дом – моя крепость* – лозунг феодалов – буржуазия приспособила, чуть изменив, расширив понятие *дом*. Это уже не только мое жилище, но и вся моя собственность, моя фирма, мой класс и так далее. А ранняя страсть буржуазии к приключениям, авантурным эскападам выродилась в уютную, щекочущую нервы игру в опасность. D подстерегает тебя, если ты покинешь дом, но это D условно, игрушечно, все равно ты вернешься в свое привычное S, получив удовольствие от иллюзии приключения. И чем острее, страшнее, эффектней оно, тем выше удовольствие. Здесь не бывает *non finita* – отсутствия завершающего финала. Детектив всегда (за редким исключением) имеет *happy end*. *Happy end* – счастливый конец – изобретение массовой культуры, весьма типичное и социально обусловленное. В детективе – это полное возвращение к безопасности (S), через победу над опасностью (D)» [255, с. 154]. Сыщик вершит правосудие, зло наказано, все вошло в привычное русло. Композиционная структура оказывается полной преднамеренного содержания, это механизм, выполняющий разного вида работу, в том числе и идеологическую. Композиционный стандарт свидетельствует о тяготении детектива к одним и тем же законам построения. Этот консерватизм формы во многом объясняется также консерватизмом восприятия, склонностью потребителя к привычным и знакомым стереотипам, облегчающим понимание. Речь здесь, конечно, идет о специфическом потребителе, ищущем в литературе и искусстве прежде всего развлечение.

Следующая веха в развитии жанра – творчество Гилберта Кита Честертона, в частности, его сборники детективных рассказов, главным героем которых является патер Браун. Именно этот образ являлся одной из

главных находок Честертона, поскольку обусловил новый подход к расследованию. Если Холмс у А. Конан Дойла действовал извне, сопоставляя факты, улики и события, то отец Браун действует изнутри, вникая в мотивы и побуждения преступника, исследуя его психологию. «Он, как чуткая антенна, – отмечает Адамов, – улавливает любое движение души, он, как никто, разбирается в самых тонких побудительных мотивах человеческих поступков, в самых потаенных уголках людской психологии». Таким образом Честертон, вводя в детектив философские элементы, размышления о морали и нравственности, раздвигает границы жанра. Его концепция оказала влияние на многих авторов, но типичной для детектива все же не стала.

Примечательно, что уже в детективных произведениях Конан Дойла и Честертона детективная интрига сводится к простейшей схеме: преступление, следствие, разгадка тайны. Эта схема конструирует цепь событий, образующих драматическое действие. Иначе выглядит фабула. Выбор жизненного материала, конкретного характера сыщика, места действия, способа расследования, определение мотивов преступления создают множественность фабульных построений в границах одного жанра. Возможности вариаций здесь резко возрастают. Кроме того, возрастает и значение личности автора, нравственная и эстетическая позиция которого проявляются в характере фабульного оформления материала. Если интрига сама по себе внеидеологична, то фабула обязательно связана с воплощением авторской позиции и с системой, определяющей эту позицию.

На следующем этапе (примерно между первой и второй мировыми войнами) зарубежный детектив переживает бурный расцвет как жанр массовой литературы, в связи с чем «художественность» уступает место «занимательности», за исключением творчества Агаты Кристи и Жоржа Сименона, в наследии которых жанр детектива обновляется за счет приемов психологического анализа [см.: 220, с. 56].

К 30-м гг. XX столетия относится возникновение новой жанровой разновидности, так называемого «крутого» или «американского» детектива,

основателем которого считается Дешил Хэммет. «Крутой» детектив появляется как реакция на состояние общества после Великой депрессии. Здесь большой упор делается не на внутренний мир, а на внешний. Сыщик начинает активно участвовать в поимке преступника. «Крутой» детектив изобилует погонями, перестрелками, покушениями, взрывами и пр. [см.: 208, с. 144-145].

Некоторые исследователи также выделяют третью разновидность в рамках классического детектива – французский, или «экзистенциальный» детектив, возникший после Второй мировой войны [202]. Именно в нем появляется новый тип героя, сильного своей душевной глубиной и личностной неординарностью. Он часто является одновременно и «сыщиком», и «жертвой». Поиск истины связан с напряжением внутренних, моральных сил, с необходимостью экзистенциального выбора. Детектив такого типа представлен творчеством С. Жапризо.

Таким образом, очевидно, что формирование жанрового канона детектива происходит прежде всего в литературе западной, и уже к началу XX в. детектив обретает не только вполне устойчивые черты, но и обновляется за счет средств психологического и авантюрного романов.

Традиционно считается, что в XIX столетии русская литература не имела собственных образцов детективного жанра [81, 82, 172], однако многие признаки детектива присутствовали в психологическом романе того времени. Одним из предшественников собственно детективного жанра в России можно считать Ф. М. Достоевского. Так, в его романе «Преступление и наказание» есть герой-преступник и герой-сыщик, поэтапное расследование преступления, опирающееся на интеллектуальную деятельность сыщика, разоблачение преступника и раскрытие самого преступления, наказание преступника как важнейший элемент ценностной системы детектива. Два момента отделяют этот роман от детектива: во-первых, заранее известен преступник (по канонам жанра, истина должна проявиться в финале повествования, после напряженной работы ума как сыщика, так и читателя),

во-вторых, в фокусе писательского внимания находится рефлексия самого преступника, его отношение к содеянному (классический же детектив во главу угла ставит личность сыщика и его мыслительные процессы). Примечательно в этом отношении высказывание В. В. Набокова, который в «Лекциях по русской литературе» подчеркивал, что Достоевский – «прежде всего автор детективных романов, где каждый персонаж, представший перед нами, остается тем же самым до конца, со своими сложившимися привычками <...>. Мастер хорошо закрученного сюжета, Достоевский прекрасно умеет завладеть вниманием читателя, умело подводит его к развязкам и с завидным искусством держит читателя в напряжении» [168, с. 188].

Сходное отношение к детективному жанру имеют и произведения Александра Андреевича Шкляревского (1837 – 1883). Детективная интрига намечается в его творчестве, но читатель вновь узнает исполнителя преступления уже в начале или в середине повествования; акцент в освещении преступления с его раскрытия смещен на причины преступного поведения героя. Таким образом, произведения Шкляревского, несмотря на некоторые элементы детектива, являются все же «уголовными» (современная терминология предлагает вариант «криминальными») романами. Этот же аспект, кстати, подчеркивает в предисловии к изданию Шкляревского А. Рейтблат: «Показательны даже названия его романов и повестей: «Отчего он убил их?» (1872), «Что погубило его?» (1877), «Что побудило к убийству?» (1879). Опираясь на бытописание, социальный и психологический анализ, Шкляревский стремился показать, как жизненный опыт и конкретная ситуация порождают преступника» [196, с. 8].

Справедливости ради отметим, что в современном литературоведении тезис об отсутствии детектива в XIX в. опровергается, хотя и единственным в своем роде, но бесспорным в своей принадлежности к жанру детектива произведением – «Драмой на охоте» А. П. Чехова. Как отмечает Банникова, опираясь на авторитетное мнение английского исследователя детективного

жанра Дж. Симонса [272], повесть А. П. Чехова «Драма на охоте» является «не просто блестящим образцом детективного жанра, но и новаторским произведением, ибо повествование ведется от лица преступника. При всем противоречии такого приема классическим канонам, это очень эффективный способ держать читателя в напряжении. Агата Кристи применила этот же прием в романе «Убийство Роджера Экройда» лишь в 1926 г., т.е. гораздо позже Чехова (перевод чеховской повести уже был опубликован и мог быть известен Кристи <...>» [71, с. 14].

Стоит отметить, что последняя треть XIX столетия ознаменована большим количеством переводной детективной литературы и попытками подражания ей. Подтверждение тому присутствуют в той же «Драме на охоте», где издатель говорит о современной ему беллетристике: «– Дело не в правде... Не нужно непременно видеть, чтоб описать... Это не важно. Дело в том, что наша бедная публика давно уже набила оскомину на Габорио и Шкляревском. Ей надоели все эти таинственные убийства, хитросплетения сыщиков и необыкновенная находчивость допрашивающих следователей» [51, с. 9]. Это касается романов «Преступный путь» Н. Н. Алексеева (СПб., 1897), «325 000 рублей» А. Д. Апраксина (М., 1898), «Убийца» П. А. Салманова (СПб., 1877) и др. Примечательно, что активно детективные тексты (точнее, «уголовные романы», в терминологии того времени) публиковались в дореволюционной прессе, к примеру, в «Московском листке», «Петербургском листке», «Современных известиях», «Биржевых ведомостях», «Свете»: в частности, повести С. Орлова «Без вины виноватые»¹ и Е. Некрасовой «До сознания»². Но как уже отмечалось нами в связи с прозой Шкляревского, подражания эти заимствовали преступление как объект повествования, некоторые сюжетные особенности, атмосферу классического детектива, но фактически являлись «уголовными», иногда авантюрными, романами и рассказами.

¹ Современные известия. 1884. № 39–79.

² Там же. 1880. № 182–209

Полноправное «вхождение» детективного жанра в отечественный социокультурный контекст относится к 20-м гг. XX столетия, когда разница между массовой и элитарной литературой начинает стремительно исчезать. Нарком просвещения А. Луначарский писал: «Нужна, очень нужна массовая книга, в том числе и беллетристическая» [цит. по: 243]. Н. Бухарин и Л. Троцкий требовали дать советскому читателю «Красного Пинкертона», создать литературу «народную», «для всех». В 1923 г. была развернута дискуссия о жанре нового советского романа, поскольку произведения, поэтизирующие Гражданскую войну и революцию утратили для читателя актуальность. Внимание читательской аудитории концентрируется на творчестве писателей западных, детективах в том числе, что отчасти объяснялось известной «привлекательностью» фабулы и сюжета. В связи с этим Ю. Тынянов писал: «Перед русской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, нащупанный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа – принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом. Может быть, литература пойдет не там и не этим, а неожиданным, “боковым” путем» [230, с. 40]. Таким «неожиданным», «боковым» путем как раз и становится авантурный роман, дававший возможность выразить стремительность и пунктирность времени, предлагавший приключенческую фабулу и нового героя. Именно в рамках авантурного романа на русской почве иницируется русская традиция детектива, прежде всего «анонимными сочинениями про Ната Пинкертона в начале XX века и, в советские уже годы, будто бы в ответ на призыв Николая Бухарина создать “красного Пинкертона” (1923), продолженная повестью В. Каверина «Конец хазы» (1924), романом М. Шагинян «Месс-Менд» (1924) <...>» [248, с. 130]. При этом героем практически всех подобных романов становится иностранец, место сыщика, защищающего собственность, занимает агитатор или рабочий, успешно борющийся против своих врагов. Продолжают публиковаться аналоги «уголовных» романов рубежа XIX–XX вв.: наиболее примечательны в этом

контексте романы Г. В. Алексеева «Подземная Москва» (М.; Л., 1925), Л. Гумилевского «Чужое имя» (М., 1927), М. Максима «Смерть Анны Ор» (Ростов-на-Дону, 1925), Л. Никулина «Тайна сейфа» (Л., 1925), А. М. Дмитриева «Глухой ночью» (1924), а также документальная детективная повесть И. Руднева-Разина «Убийство комсомольца Каминского» (М., 1925).

Справедливости ради отметим, что в 1929 г. В. Шкловский, один из теоретиков формальной школы, размышляя о «новелле тайн», приходит к весьма примечательному выводу: «Романы с сыщиками, представляя из себя частный случай “романов преступлений”, возобладали над романом с разбойниками, вероятно, именно благодаря удобству мотивировки тайны. Сперва дается преступление, как загадка, потом сыщик является профессиональным разгадчиком тайны» [251, с. 127]. На материале новелл А. Конан Дойла ученый предложил структурный анализ детектива или, по определению самого В. Шкловского, *романа преступлений*. В частности, сопоставляя новеллы Конан Дойла, исследователь заметил однообразие, повторяемость одних и тех же элементов, мотивов, приемов, на основании чего вывел общую схему построения детективных новелл. Во-первых, статическая сцена Шерлока Холмса и доктора Ватсона, в которой оба они предаются воспоминаниям о прежних делах, о разгаданных преступлениях. Это, по сути, увертюра, настраивающая читателя, погружающая его в состояние ожидания чего-то. Во-вторых, появление клиента, сообщающего о наличии тайны (убийство, похищение). Далее – деловая часть рассказа – расследование, в процессе которого Шерлок Холмс собирает улики, анализирует намеки, ведущие к ложной разгадке, после чего Ватсон дает уликам неверное толкование; при этом герой выполняет двойную функцию – увести читателя по ложному следу и подготовить *возвышение* сыщика, оказывающегося способным разгадать тайну преступления. Затем, по В. Шкловскому, происходит расследование на месте преступления, где обнаруживаются улики, точнее, псевдоулики. Появляющийся казенный

сыщик (антагонист Холмса) дает ложную разгадку. Вслед за этим возникает временной интервал, заполненный размышлениями Ватсона, не понимающего, в чем дело. В это время Холмс, скрывая напряженную работу мысли, «курит или занимается музыкой. Иногда соединяет он факты в группы, не давая окончательного вывода». И наконец следует развязка, по преимуществу неожиданная («Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление»), когда Шерлок Холмс дает аналитический разбор фактов [251, с. 125 – 142].

Естественно, что об однозначном следовании вполне сложившемуся жанровому канону детектива западного, или же о существовании в 1920-х гг. в отечественной литературе собственного детективного жанра говорить неправомерно. При соблюдении ключевых жанровых «примет» классического детектива (оппозиция «сыщик – преступник», динамичная интрига), по справедливому наблюдению Д. Николаева, ключевым в детективных романах 1920-х гг. становится не являющийся для детективной литературы нормообразующим «конфликт добра и зла», который рассматривается «в рамках противоречий антагонистических классов, а потом трансформируется в трактуемый в соответствии с господствующей идеологической установкой конфликт социального и антисоциального» [1172, с. 180]. Именно поэтому, подчеркивает исследователь, «в СССР первоначально детектив практически не развивался: с господствующей точки зрения конфликт нравственный является продолжением конфликта классового» [172, с. 179].

В связи с известными идеологическими причинами жанр детектива, воспринимавшийся как сугубо «западное», «буржуазное» явление, оставался на периферии литературного процесса, вызывая неизменный интерес отнюдь не у исследовательской, но у массовой читательской аудитории. Достаточно вспомнить так называемые «шпионские», «полицейские» / «милиейские» в контексте СССР романы (М. Ройзман, Н. Томан, бр. Вайнеры и др.), описывавшие действия правоохранительных органов в борьбе с

преступностью. И если появлявшиеся в 1940-е гг. детективные романы нельзя назвать «детективными» в строгом смысле, поскольку, скорее, они являлись романами приключенческими, то 1950-60-е гг. были ознаменованы многочисленными образцами рассказов, романов и повестей, в основе которых лежала ярко выраженная детективная интрига. Так, опираясь на собственный опыт следователя-криминалиста, цикл «Записки следователя» (1938; переизд. 1968) создает Л. Р. Шейнин, причем даже в основе трилогии о событиях Великой отечественной войны «Военная тайна» (1943-1959) лежит отчетливо выраженная детективная интрига, равно, кстати, как и в его пьесах: «Очная ставка» (1937, совм. с бр. Тур), «Тяжкое обвинение» (1956).

Л. С. Овалов (Шаповалов), начинавший как автор повествований о становлении характера советского человека, после реабилитации на рубеже 1950-60-х гг. создает ряд детективных повестей – «Приключения майора Пронина» (1957), «Букет алых роз» (1957), «Медная пуговица» (1958), «Секретное оружие» (1963). Кроме того, в романах, посвященных восстановлению социалистической законности, – «Партийное поручение» (1959), «История одной судьбы» (1963) – также отчетливо прослеживаются элементы детектива. Созвучны произведениям Л. Овалова повести и киносценарии М. Д. Ройзмана, также рисующие в рамках детектива с ярко выраженными приключенческими элементами будни советской милиции и работу уголовного розыска: «Друзья, рискующие жизнью» (1943), «Волк» (1956), «Берлинская лазурь» (1961), «Вор-невидимка» (1965), «Дело №306» (1956). Детективные повести и рассказы создает в этот же период и Н. Н. Шпанов: «Искатели истины» (1955), «Похождения Нила Кручинина» (1956), «Красный камень» (1957), которые нередко подвергались критике за поверхностное освещение «серьезных» проблем.

Нельзя не упомянуть и творчество Р. Н. Кима, писавшего преимущественно в жанре политического детектива. В повестях «Тетрадь, найденная в Сунчоне» (1951), «По прочтении сжечь» (1962), «Агент особого назначения. Кора под подушкой» (1962) прозаик, опирающийся на

фактический материал, на фоне детективной интриги, сюжетных коллизий, связанных с противостоянием советской, американской и японских разведок, акцентирует внимание на социально-политической проблематике: прежде всего разоблачает политику США и японский милитаризм, повествует о стойкости корейских патриотов. «Интеллектуально-милицейский» жанр (Л. Аннинский) создает в эти же годы и Ю. Семенов, наиболее примечательный пример тому – романы «При исполнении служебных обязанностей» (1962), «Петровка, 38» (1963), а впоследствии и «Огарева, 6» (1972), в которых, повествуя о буднях уголовного розыска, прозаик соединяет авантюрно-приключенческие элементы с демонстрируемой главными героями высокой аналитикой, (к примеру, полковником В. Н. Костенко из «Петровки, 38» и «Огарева, 6») при раскрытии преступлений.

Необходимо отметить и произведения, проходившие по ведомству детской литературы, но фактически написанные в жанре детектива: в частности, повести Н. В. Томана «История одной сенсации» (1960), «Преступление магистра Травицкого» (1968), сочетающие детективную интригу и фантастические элементы; дилогию А. Рыбакова «Кортик» (1948), «Бронзовая птица» (1956), романы которой также сочетают приключения героев с детективной интригой, основанной на романтической тайне.

Справедливости ради отметим также появление в этот период детективных романов в рамках деревенской прозы, когда действие детектива разворачивалось в деревне, на фоне подробно описанного деревенского быта. Однако явление это не было массовым, скорее, напротив. Как справедливо отмечает К. Партэ, подобное «сближение» детектива и деревенской прозы при всем их внешнем различии вполне закономерно, поскольку «детектив скован требованиями не больше, чем деревенская проза: границы могут расширяться, например, публицистическими или идеологическими отступлениями, иногда заслоняющими сюжет» [180, с. 555], мало того, пристальное внимание обеих разновидностей литературы к социальным

вопросам вполне способствует их сближению в рамках «деревенского детективного рассказа или романа» [180, с.555]. Позиция исследовательницы представляется нам вполне правомерной, поскольку детектив, равно как и деревенская проза, представляет собой комбинацию жанра и темы, на что указывал и А. Вулис, отмечая, что «детектив – это жанр, но это еще и тема. Точнее, комбинация того и другого» [96, с. 248]. В этом отношении весьма примечательна практически лишенная соцреалистических штампов и клише детективная трилогия Б. Можая 1957-1974 гг. о деревенских сыщиках. Отметим, что третий роман в составе трилогии – «Падение лесного короля» (1974) – вполне вписывается в канон соцреализма (об этом свидетельствует финал, когда главного героя, сыщика-праведника, должного понести наказание за нарушение приказа, спасает справедливый райком партии) и в силу перегруженности текста публицистическими отступлениями едва ли в жанровом отношении является детективом. В «Хозяине тайги» (1957) сержант милиции Василий Сережкин в процессе расследования кражи узнает о преступной деятельности бригадира лесорубов, который втягивает в свои преступления многих подчиненных. Лейтенант милиции Леонид Коньков в романе «Пропажа свидетеля» (1969) расследует убийство зоолога в тайге. Оба романа синтезируют детективную фабулу с реалиями деревенского быта и имеют социальную направленность: если в первом романе внимание акцентируется на актуальной для «оттепельного» периода проблеме руководящих кадров, то центральной во втором романе оказывается проблема браконьерства, незаконного экспорта птиц.

Синтез деревенской прозы и детектива обнаруживается и в цикле рассказов В. Липатова «Деревенский детектив» (1967–1968): на фоне деревенской жизни с ее колоритными персонажами и очевидным угасанием крестьянских традиций действует участковый милиционер Федор Анискин – проницательный сыщик, успешно расследующий многочисленные преступления – от мелкой кражи до убийства – и всегда обнаруживающий преступника. Заметим при этом, что советская критика затруднялась с

жанровым определением этого произведения, усматривая в деревенском детективе» пародийный антидетектив, юмористическую деревенскую прозу, полемику с деревенской прозой [см.: 112, 133, 136, 197], в связи с чем в «Вопросах литературы» была опубликована пародия на это произведение «Шерлок Холмс по-деревенски» [см.: 159, с. 226-227].

Окончательное реанимирование жанра детектива в отечественной словесности происходит к 1970–1980-м гг., что представляется вполне закономерным. На это, кстати, указывал Ю. М. Лотман, писавший, что «распределение внутри литературы сферы “высокого” и “низкого” и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и *текстом*, единым механизмом, целостным художественным произведением <...>. В зависимости от исторических условий от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями» [153, с. 72.] При этом в детективной литературе 1970-х гг. сохраняются все та же установка на конфликт социального и антисоциального, а также антагонистические противоречия на уровне противоборства двух социальных систем (социалистической и буржуазной), что реализовывалось в рамках *политического* и *шпионского* *детектива* (Ю. Семенов «Противостояние» (1979), «ТАСС уполномочен заявить...» (1979)). Нельзя не упомянуть и творчество братьев А. и Г. Вайнеров, чья первая детективная повесть («Часы для мистера Келли») была написана еще в 1967 г., а расцвет пришелся на 1970-е гг.: достаточно вспомнить романы «Визит к Минотавру» (1972) и «Гонки по вертикали» (1974), объединенные фигурой сыщика Стаса Тихонова, кстати, ученика одного из главных героев другого романа Вайнеров «Эра милосердия» (1976) – Шарапова. Отметим, что при сохранении ключевых элементов детективного жанра (сыщик – жертва – расследователь,

преступление в основе сюжета и др.), бр. Вайнеры расширяют фабульное пространство за счет включения в повествование исторических ретроспекций: так в «Визите к Минотавру» история кражи в Москве раритетной скрипки переплетается с историей ее создателя, ученика мастера Амати, Страдивари. Эта же особенность будет присуща и последующим детективным произведениям Вайнеров, к примеру, роману «Лекарство против страха» (1986), где действие из современной Москвы будет перенесено в Германию XVI столетия.

В целом, советский детектив остается весьма консервативным жанром: начиная с 1920-х гг. [см.: 271] он как часть приключенческой литературы «обязан был сопровождать увлекательные перипетии сюжета политическими наставлениями» [180, с.557]. Мало того, неотъемлемыми составляющими советского детектива должны были быть социальная значимость и идеологическая «правильность» [см.: 266].

1.2 Жанровые трансформации отечественного детектива в 1980 – 2000-х гг. и авторская стратегия Бориса Акунина

С середины 1980-х гг. детективная литература начинает затрагивать недоступные, «запретные» ранее темы – борьбу с коррупцией, организованной преступностью. Меняется и герой: все чаще это уже не представитель правоохранительных органов, но «свободный художник»: журналист, ведущий собственное расследование, или отставной либо несправедливо уволенный по ложному обвинению милиционер. Справедливости ради, однако, отметим стоящую особняком книгу В. Астафьева «Печальный детектив» (1986), на первый взгляд, уже названием задающую жанровый канон. Однако здесь, с одной стороны, прозаик изображает сферы преступной жизни, передает «блатной» жаргон, а с другой, на первый план выходят отнюдь не детективные сюжеты, составляющие фабулу книги, но проблема разложения человеческих душ, их «порчи».

Неслучайно специфическую особенность метода В. Астафьева исследователи определяют как «жестокий реализм». Действительно, прозаик, приемами «шоковой терапии» изображает повседневность, точнее, криминальные эпизоды из жизни провинциального городка Вейска, демонстрирующие нравственное разложение и деградацию общества. Прозаик открывает в человеке жуткого, «самого себя пожирающего зверя». Примером может служить история юноши, решившего проникнуть в женское общежитие. Бывшие там в гостях «кавалеры» его не пустили, в связи с чем завязалась драка, завершившаяся избиением героя, который решил за это убить первого встречного. Первым встречным оказалась беременная молодая женщина, с успехом заканчивающая университет в Москве и на каникулы приехавшая в Вейск, к мужу. Юноша бросил ее под насыпь железной дороги, долго, упорно разбивал ей голову камнем. В другом случае уже родители становятся причиной гибели своего ребенка: «Мама и папа – книголюбы, не деточки, не молодяжки, обоим за тридцать, заимели трех детей, плохо их кормили, плохо за ними следили, и вдруг четвертый появился. Очень они пылко любили друг друга, им и трое детей мешали, четвертый же вовсе ни к чему. И стали они оставлять ребенка одного, а мальчик родился живучий, кричит дни и ноченьки, потом и кричать перестал, только пищал и клекал. Соседка не выдержала, решила накормить ребенка кашей, залезла в окно, но кормить было уже некого – ребенка доедали черви. Родители ребенка скрывались не где-нибудь, не на темном чердаке – в читальном зале областной библиотеки им. Ф. М. Достоевского, имени величайшего гуманиста, который провозгласил, что не приемлет никакой революции, если в ней пострадает хоть один ребенок» [22, с. 91].

Еще раз подчеркнем, что В. Астафьев акцентирует внимание отнюдь не на криминальных, а на моральных преступлениях, подтверждением чему служит и история следователя Пестерева, который создает себе репутацию интеллигента, но не считает нужным приехать на похороны родной матери, отправив вместо этого денежный перевод. Только что вернувшийся после

лечения на курорте, Пестерев, во-первых, не хотел излишне волноваться, а во-вторых, не желал «знаться» с «черной» деревенской родней. И прозаик совершенно правомерно отмечает аморальность, бездушие Пестерева, который тоже является преступником, поскольку преступает извечную нравственную норму – «необходимость отдать последний поклон своей матери».

Перенасыщенность «Печального детектива» криминальными событиями объясняется и профессией главного героя Леонида Сошнина. Сошнин – оперуполномоченный, милиционер, ежедневно сталкивающийся не просто с криминальными ситуациями, но с нравственным падением человека. Он еще и начинающий писатель. Все, что видит Сошнин, становится материалом для его записок, строящихся как нагромождение эпизодов драк, изнасилований, убийств. Например, четверо пьяных юнцов надругались над пожилой тетей Граней, прожившей трудную жизнь. Факт этот страшен сам по себе, но еще больше потрясло Сошнина отношение к этому старой женщины, жалеющей насильников. В. Астафьев не случайно вслед за детальными описаниями жизни тети Грани дает практически хроникальное сообщение о другом преступлении. Два эпизода – где на разных преступников – одна и та же реакция. Сошнин пытается понять, почему «русские люди извечно жалостливы к арестантам и зачастую равнодушны к себе, к ближнему; готовы простить убийцу и в то же время исполнены ненависти к соседу, забывшему всего-то выключить свет». Очевидно, таким образом, что в жанровом отношении «Печальный детектив» отнюдь не является детективом, но художественно-публицистическим романом. Его название можно трактовать как «печальную» криминальную историю, рассказанную «печальным» героем, профессия которого – детектив.

Возвращаясь к осмыслению вектора развития отечественного детектива середины 1980–2000-х гг., отметим, что на этом этапе в его рамках синтезируются как сугубо канонические черты детектива, так и элементы политического романа, а также боевика. Расследование нередко сопрягается

с изображением криминогенной обстановки в Москве / провинции. Кроме того, в подобных романах хотя и сохраняется традиционная жанровая модель детектива (расследование и ответы на вопросы кто, как, почему убил), но нередко отсутствует традиционный финал: за недостаточностью улик, в силу политических обстоятельств и т.д., обнаружение преступника не всегда влечет за собой его наказание.

Наиболее показателен в этом отношении цикл романов о полковнике Гурове Н. Леонова («Бесплатных пирожных не бывает», «Бросок кобры», «Шакалы», «Один и без оружия», «Ловушка», «Мент поганый», «Мы с тобой одной крови», «Защита Гурова», «Смерть в прямом эфире» и др.), в котором образ главного героя, кстати, вполне соотносим с образом Ниро Вульфа в романах Рекса Стаута. Равно как и в сюжетах о Вульфе, истина в сюжетах, в центре которых оказывается Гуров, не всегда синоним справедливости. Нередко Гуров вынужден для поимки преступника, обнаружения убийцы применять не только аналитические способности и дедукцию, но и физическую силу. Кроме того, как и у Ниро Вульфа есть напарник Арчи Гудвин, так и в романах о Гурове воплощается тенденция «парного» следствия, т.е. у сыщика тоже есть помощник, сослуживец и соратник Станислав Крячко, который активно задействован на всех этапах расследования и является фактически правой рукой главного героя. Как и Холмс – Ватсон у Конан Дойла или Вульф – Гудвин у Р. Стаута, тандем Гуров – Крячко необычайно устойчив и ситуативно обаятелен. Примечательно, что сюжетные коллизии в цикле о Гурове не сводятся исключительно к служебным «приключениям» героев: Н. Леонов описывает собственные взаимоотношения сыщиков, истории любовных походов самого Гурова. Сам же главный герой полковник Гуров – от романа к роману – все чаще стоит перед моральными парадоксами, расхождениями между справедливостью и законностью, обусловленными тем, что противниками Гурова оказываются не столько представители криминальных структур, сколько офицеры ФСБ или коррумпированные чиновники. Уже в романах

Н. Леонова меняется структура детективного романа: разветвляются его побочные линии, все большее место занимает личная судьба сыщика.

Заметим, что подобные пересечения с западными детективными романами в детективах отечественных отнюдь не случайны. 1990-е гг. были отмечены новой волной переводной массовой литературы, в частности, обилием зарубежных детективов. Большинство русских прозаиков ориентировалось более на западную модель детектива, нежели на советскую традицию «милиейского» романа. С этого времени массовая литература чрезвычайно тяготеет к серийности: во-первых, это обусловлено желанием автора закрепить успех, вызванный предыдущей книгой, во-вторых, коммерческой издательской стратегией; в-третьих, формульная литература предполагает узнавание читателем нужного жанра по некоторым признакам, одним из которых является герой. Образ героя также продолжает изменяться в заданном направлении: «Расширение количества ведомств, ведущих оперативно-розыскную работу, приводит к появлению новых героев. Уже не только классические менты, разведчики, контрразведчики колют подследственных, вербуют агентов, разрабатывают, следят, подслушивают, натравливают спецназ. Появляются крутые налоговые полицейские, сотрудники таможни, кремлевские охранники, частные секьюрити из охранных предприятий и служб безопасности. Не желает умирать, хотя и бьется на страницах по-прежнему в одиночку "бывший" (оперативник, спецназовец, разведчик, чекист)» [237]. И в этом отношении наиболее показателен герой дилогии Д. Корецкого «Антикиллер» Лис: оперативник Коренев, честно выполнявший свой долг, боровшийся с криминалитетом в провинциальном городке, оказывается незаконно осужденным; однако затем, вернувшись из заключения, вновь продолжает восстанавливать справедливость, уничтожая преступников.

Заметим, что начиная с 1990-х наблюдается очевидное размывание жанровых границ, причем не только в литературе «серьезной», но и в литературе массовой. Классический детектив на рубеже XX–XXI вв.

встречается крайне редко. Нередко наблюдается синтез с другими жанрами массовой литературы: фантастикой, фэнтези, триллером, любовным романом и т.д. Соответственно, в связи с реальным процессом дифференциации детектив превращается в жанр неканонический, нередко синтезирующий в себе элементы не свойственных ему жанров, с приоритетом действия по отношению к психологическому анализу.

Еще раз подчеркнем, что сюжетно-тематическое разнообразие детективов приводит в некоторых случаях к размыванию жанровых границ, поскольку ключевой жанровый принцип построения детектива – криминальная интрига – подменяется ориентацией на читательские вкусы, коммерческий успех. В связи с этим необходимо отметить, например, появление уже в конце 1980-х гг. детективных антиутопий – повести «Французская Советская Социалистическая Республика» А. Гладилина (1987) и романа «Завтра в России» Э. Тополя (1989). Причем особый интерес представляет как раз жанровый и стилевой синтез, в них воплощенный. Так, в повести «Французская Советская социалистическая республика» антиутопия начинается там, где заканчивается детектив. Строго говоря, «Французская ССР» образована механическим сложением двух фрагментов, принадлежащих к разным жанрам. Начинается произведение как детектив, где есть обаятельный антигерой-«супермен», повествующий о своем «Ватерлоо»: установлении – в бытность разведчиком с неограниченными полномочиями – советской социалистической системы во Франции. Первая часть – история о невидимой обывателю борьбе разведок в Париже, закулисной политической борьбе. Заметим, что детективная повесть А. Гладилина сценарно отрывиста, кинематографична, описания в ней являются очевидным видеорядом: «Сплошные кафе и рестораны. Все столики заняты. Огни реклам сияют до верхних этажей. У входа в дорогие рестораны парни в матросской одежде вскрывают устрицы и продают всевозможные ракушки, крабы, креветки, омары. Рядом торгуют горячими каштанами, жарят блины. Масса лотков с восточными сладостями. И опять

датские, испанские, итальянские, китайские и марокканские рестораны. Сквозь стеклянные витрины видно, как посетители сосредоточенно и со вкусом едят» [100, с. 71].

Тексты А. Гладилина и Э. Тополя не становятся исключением. На рубеже XX–XXI вв. практически все отечественные детективные романы обретают новые черты при сохранении родовых признаков жанра детектива. Принципиальная схема детектива – единственное, что остается неизменным на протяжении десятилетий. Детектив содержит расследование, преступление и разгадку. Все остальные разнообразные составляющие – интеллектуальная игра или перестрелки с погонями; имитация несчастного случая или откровенное насилие; детектив-любитель, частный сыщик или бригада полицейских (милиционеров) в роли расследователя; стремление автора максимально конкретизировать происходящее, создав узнаваемые картины места действия и времени или же, напротив, лишить события какой-либо конкретики; умышленный схематизм и подчеркнуто подробное описание действующих лиц и т.д. – все они отнюдь не свидетельствуют о перерождении жанра. При всем разнообразии «внутреннего» наполнения детектива, социальных, национальных, историко-культурных особенностей, к 2000-м гг. он не утратил свои ключевые жанровые признаки. Более того, именно жанровое единство, на наш взгляд, дает основания рассматривать в одном ряду различные типы (модификации) детективов – шпионские, исторические (ретро), женские, иронические, милицейские и т.д., поскольку любая типология, выстраиваемая применительно к детективу, касается прежде всего тематического разнообразия; не жанровых изменений, но расширения жанровой модели детектива в целом за счет синтеза элементов детективного, любовного, приключенческого, готического и др. разновидностей романного жанра.

К началу 2000-х гг. отечественные детективы, во-первых, отчетливо разделяются, условно говоря, по *гендерному признаку* – на фоне разнообразных детективных романов, созданных прозаиками-мужчинами,

особую популярность обретают написанные женщинами (достаточно вспомнить ряд авторов женских детективов: Александра Маринина, Дарья Донцова, Полина Дашкова, Татьяна Полякова, Татьяна Устинова, Галина Куликова, Марина Серова, Виктория Платова, Анна Литвинова, Дарья Калинина, Анна Малышева, Юлия Шилова) и ориентированные на женскую читательскую аудиторию *женские детективы*. Так, в женском детективе непременно наличествует любовная линия, и классический принцип «победитель не получает ничего» переформулирован как «победительница получает мужчину». Важнейшей составляющей женского детектива является то, что главный герой – всегда женщина, причем чаще всего она не профессиональная сыщица, а втянута в расследование волей судьбы или обстоятельств. В. Топоров полагает, что женский детектив существует в нескольких разновидностях. Во-первых, относительно редкая разновидность – *милицейский роман с женщиной-дознавателем* (романы Александры Марининой и Елены Топильской). Во-вторых, *психологический роман с действием, разворачивающимся по преимуществу в артистической или богемной среде* (романы Полины Дашковой). В-третьих, *иронический женский детектив* (романы Дарьи Донцовой). Наконец, *детектив, вбирающий в себя черты трех предыдущих типов и характеризующийся образом жертвы или потенциальной жертвы, поневоле затевающей собственное расследование* (серия романов о Золушке Виктории Платовой). К женским детективам, кроме того, можно отнести и романы из цикла «Русские дела графини Апраксиной» Ю. Вознесенской: «Асти спуманте» (2007) и «Русалка в бассейне» (2008), – в которых главная героиня, графиня Елизавета Николаевна Апраксина, распутывает самые невероятные преступления. При этом писательница, продолжая в своем творчестве традицию христианской учительной прозы, пытается ввести православную проблематику и в детектив. Как справедливо отмечает Т. М. Колядич, «она хорошо знает человеческую психологию, разбирается в людях и разнообразных жизненных перипетиях, но стремится не просто изобличить

убийцу, а дать ему шанс покаяться, осознать содеянное, изначально веря в силу добровольного раскаяния» [135, с. 204]. Основа маркетингового успеха женского детектива очевидна: книжный рынок в первую очередь рассчитан на покупательниц. Гендерные причины понятны: самые беззащитные должны торжествовать победу хотя бы в царстве вымысла [222].

Другой весьма популярной разновидностью отечественного детективного романа становится на рубеже XX – XXI вв. *иронический детектив*, осваиваемый разными авторами, вне зависимости от их гендерной принадлежности: Д. Калинина, Т. Полякова, Кирилл Еськов, Андрей Ильин, Дмитрий Щеглов, Игорь Гречин и др. При этом «Мужская» и «женская» версии иронического детектива несколько различаются. Так, в «мужском» детективе гораздо меньше деталей быта, описаний повседневных человеческих взаимоотношений. Александра Маринина небезосновательно утверждает: «Мужской детектив – это всегда детектив. Женский детектив – это книжка про жизнь с детективным уклоном, это обычный городской роман про семью, дружбу, любовь, детей. Женщинам всегда это интересно. Они любят про это читать, и им интересно про это писать. Женщины, в отличие от мужчин, в творчестве не умеют делать то, что им неинтересно. Мужчина может сказать себе «надо», напрячься и сделать то, что ему неинтересно. Женщина в жизни вынуждена так часто делать то, что ей не интересно: ходить в магазин, убирать квартиру, готовить обед, стирать, вытирать попу детям, когда ей хочется пойти в парикмахерскую, посидеть с подружкой за чашкой кофе, почитать книгу. Но она понимает, что это делать надо, раз у нее есть семья, раз она родила ребенка. У нее есть мера ответственности, и она вынуждена делать то, что не хочет. И делает. А когда доходит до творчества, женщину никогда не заставишь делать то, что она не хочет. У нее слишком много этого в реальной жизни. Мужчина – наоборот. Так устроены взаимоотношения в семье, что заставить его делать дома то, чего он не хочет – невозможно. Он скажет, что ему в гараж надо или на переговоры, и только ты его и видела. Поэтому, что касается творчества, он

вполне может здесь пожертвовать тем, что интересно, и сделать так, как надо» [203]. М. Кронгауз полагает, что ни «женские», ни «иронические» детективы «собственно детективом не являются. То есть преступлений в них хоть отбавляй, а вот с раскрытием имеются определенные проблемы. Классический детектив – это всегда игра, соревнование между героем детектива и читателем, кто раньше раскроет преступление и тем самым отгадает загадку, поставленную писателем. При этом читатель испытывает законную гордость от своей победы (если он правильно и раньше героя решил ребус), но гораздо большее эстетическое удовольствие – от собственного поражения (оттого, что пошел по ложному следу и не угадал преступника). В «мужских детективах», законодателем которых, по всей видимости, является Дэшил Хэммет, герой «прет» направо и преступника находит, пренебрегая всякими загадками, «подобно тому, как Александр Македонский решает проблему Гордиева узла. Читатель получает огромное удовольствие уже от того, что это не его регулярно бьют по “башке”, и от специфического юмора, конечно. В общем, чистотой жанра здесь не пахнет, обаяние (у того же Хэммета) порой встречается, хотя, пожалуй, не в русском варианте, так что нетрудно понять, почему любитель(-ница) детективов, оказываясь перед выбором, что взять – русский покот-бук с мужской фамилией или с женской, – берет с женской» [143, с. 137].

Достаточно сопоставить иронические детективы Дарьи Донцовой («Бассейн с крокодилами») с детективами Кондратия Жмурикова «Человек без башни» и Хью Лори «Торговец пушками», заглавия которых строятся по определенным моделям, в основе которых лежит языковая игра: привлечение прецедентных текстов («Бассейн с крокодилами», «Торговец пушками»); оксюморонных сочетаний («Человек без башни»). В аннотации к роману Дарьи Донцовой «Бассейн с крокодилами» отмечается: «Даша Васильева очнулась в горящей комнате. На софе рядом с ней лежал обнаженный мужчина. Вглядевшись, она поняла, что это ее шеф Игорь Марков. Он был мертв... Чтобы доказать свою непричастность к смерти Маркова, Даша

должна найти подлинных убийц. Пытаясь замести следы, они убирают всех, кто мог бы их разоблачить. Под угрозой вся Дашина семья. Но убийцы еще не знают, что их противник – не хрупкая и беззащитная женщина, а опытный частный детектив, за плечами которой не одно распутанное дело...» [25].

Вполне сопоставима аннотация к роману «Торговец пушками»: «Торговец пушками» – иронический боевик, главный герой которого представляет собой нечто среднее между великосветским шалопаем Берти Вустером и Джеймсом Бондом. Томас Лэнг – бывший офицер, никогда не относившийся к жизни серьезно. Он давно уже в отставке и на жизнь зарабатывает случайными заработками в виде охраны каких-нибудь важных персон. Беда Томаса в том, что он не любит убивать людей, другая беда Томаса – честность, а в мире наемных убийц и торговцев оружием честность и гуманность не в ходу. Но именно в этот мир злодейка-судьба забрасывает героя. Однажды ему предлагают переqualificироваться в киллера. Томас пытается предупредить свою потенциальную жертву и оказывается в центре международных интриг. Книга Хью Лори – это вовсе не обычный, пусть и иронический боевик, с погонями, выстрелами и всемирным заговором. Главное в книге – дуэли словесные. «Торговец пушками» – из тех книг, которые так и хочется растащить на цитаты. Хью Лори так виртуозен и ироничен в своих шутках, что следить за ними даже интереснее, чем за развитием сюжета. При этом все его шутки очень тесно сплетены с сюжетными ходами. Любая неожиданность или незначительная деталь, вскользь брошенное замечание отзовется через какое-то количество страниц. «Торговец пушками» остросюжетен, не скучен и плюс к тому актуален. Главная его тема – терроризм, и проблемы терроризма трактуются Хью Лори с английской иронией. По его мнению, в террористах заинтересованы прежде всего торговцы оружием. Поэтому они сами устраивают теракты, чтобы с блеском продемонстрировать новые способы и новое вооружение [48].

Аналогична аннотация к роману Кондратия Жмурикова «Человек без башни»: «Криминальные отцы русской демократии замышляют очередную

аферу: намереваются тайком переправить за рубеж «дипломат» с бриллиантами, отмытыми на деньги от грязных политических игр. А чтобы комар носа не подточил – курьером избран клинически честный идиот Роберт Тюфяков, который даже не подозревает, что везет. Но волею случая рейс ему попался не совсем обычный, и вместо пункта назначения угодил бедный Робик на дикий тропический остров, где на каждом шагу его подстерегает смерть. Не дремлют и коварные охотники за чужими сокровищами в лице профессиональной авантюристки Ядвиги Никитенко и бандитов крутого авторитета Черепушки. Не говоря уж о настоящих пиратах. Но, как известно, Фортуна – особа капризная, и кому достанутся камешки – еще чертова бабушка надвое сказала...» [46].

Таким образом, очевидны сходства и различия между «женской» и «мужской» версиями иронического детектива. Во многом созвучны сюжетная основа – комедия положений (непреднамеренное попадание героя в эпицентр криминального сюжета, нелепость ситуаций), юмор и ирония как ключевые модусы повествования. Расследование в таких детективах ведется от первого лица, а финал всегда благополучно разрешается. Традиционный сюжет иронического детектива подвергается разнообразным модификациям, осложняется множеством сюжетных линий. Главный герой представляет собой тип, полярный классическому сыщику; у Дарьи Донцовой – это безалаберные барышни бальзаковского возраста, у Хью Лори («Торговец пушками») – это Томас Лэнг – бывший офицер, который не относится к жизни серьезно, у Кондратия Жмурикова («Человек без башни») – «честный идиот» Роберт Тюфяков, который ни о чем не подозревает. Отличие же между ними в образах центральных героев: в «женском» варианте – главный персонаж всегда женщина; в «мужском» – мужчина. В женском ироническом детективе при характеристике образа героини принципиальными становятся описания ее домашнего быта, увлечений, любовные истории. В мужском ироническом детективе на передний план выступают описания

многочисленных погонь, схваток, присутствуют натуралистические элементы (к примеру, сцены насилия и т.д.).

Примечательно, что в отечественной прозе рубежа 1990-2000-х появляется в качестве особой жанровой разновидности детективного романа и так называемый *«готический детектив»*. Оговоримся, что готика, в принципе, оказала значительное влияние на зарождение и дальнейшее развитие детективного жанра. Как справедливо отмечает Р. Алевин, «половодье литературы ужасов и тайн заявляет о себе на закате эпохи Просвещения. Детектив – ее секуляризованный отпрыск. То, что сегодня приводит к нему миллионы цивилизованных читателей, есть не потребность в подтверждении тривиальной реальности, а потребность отстранения от нее, <...> потребность в тайне, в некоторой толике неопределенности и страха» [цит. по: 119]. Признаки родства готического и детективного романов, действительно, очевидны: оба жанра эксплуатируют сюжет, основанный на загадке, обрастающей новыми таинственными подробностями, причем задача разгадать тайну стоит как перед персонажами произведений, так и перед читателями. Тайна – ключевое понятие как готики, так и детектива; сопричастность к ней читателя, вовлечение в процесс разоблачения злодея, в предугадывание финала повествования явились залогом успеха этих жанров. В детективе читатель не только выполняет пассивную роль наблюдателя за событиями, но и вместе со следователем решает головоломки и пытается предвидеть развязку. Готику и детектив также роднит специфическая атмосфера повествования: постоянные угрозы жизни главным героям, ощущение страха и ужаса, а также ожидание новой опасности от хитрого и неуловимого злодея, что постоянно держит читателя в напряжении.

Как известно, переход из готической плоскости в детективную осуществил Э. А. По, родоначальник детективного жанра. Готическая эстетика оказала сильное влияние на его творчество и реализовывалась не только в мистических новеллах, но и в детективных историях. Герой-следователь, атмосфера мистической тревоги, напряжения и ужаса впервые

встречаются у него в новелле «Убийство на улице Морг». Позднее традиции готической литературы вполне ощутимо проявляются в детективном творчестве А. Конан Дойла и А. Кристи. «С позиции современной литературы, важнейший источник сегодняшних детективов и ужасов – готическая литература, один из первых и наиболее успешных массовых жанров» [85]. И действительно, детективные романы, наследующие традиции готики, выделились в особый жанр – *готический детектив*. Наиболее примечательно в этом контексте творчество М. Юденич, создательницы ряда готических детективов: «Я отворил перед тобою дверь», «Дата моей смерти», «Сент-Женевьев-де-Буа», «Стремление убивать», «Welcome to Трансильвания». Все эти романы при сохранении традиционной детективной интриги, сочетают в себе элементы и детектива, и готики, причем читателю вплоть до финала остается неясно, детектив или мистический триллер перед ним.

Так, в романе «Стремление убивать» классическая детективная триада «преступник – жертва – расследователь» включена в рамки готического антуража. Взаимоотношения преступника и его жертв развиваются в доме, расположенном на фоне готического пейзажа и имеющем готические очертания: «Тропинка <...> довольно долго петляла между деревьями. Лес вплотную подступал к ней с обеих сторон, черный, непроглядный, наполненный шелестом листвы, шумом дождя и еще какими-то таинственными, пугающими звуками. <...> Этот дом по определению не мог защитить от страха, тем более такого, лишенного внятных контуров, беспричинного, но оттого еще более сильного. Ибо именно дом, а вовсе не черный лес, терзаемый непогодой, был главным источником гнетущей тревоги, тяжких предчувствий и ледяного, тоскливого ужаса» [52, с. 186]. Мало того, вокруг участников преступного «эксперимента» конструируется атмосфера страшного, ужасного, чему способствует внутреннее убранство «старого дома» и его хранитель – Борис (Роберт): «Одна из них (гостей – А.К.), высокая, стройная блондинка редкой, изысканной красоты, даже

сильно вздрогнула и замерла в испуге, не смея следовать в глубь странного дома, будто в полумраке просторного холла привиделось ей что-то, устранившее душу и сковавшее тело. Но темный холл был пуст, так по крайней мере показалось сначала. И потому, когда откуда-то из таинственного полумрака раздался вдруг человеческий голос, вздрогнули и попятились к выходу уже все. – Плохая погода, очень плохая погода, – произнес голос, и понемногу из множества теней, населявших мрачный холл, начала проступать, обретая реальные очертания, фигура высокого сутулого старика <...>» [52, с. 186-187].

В изображении преступника М. Юденич со всей очевидностью ориентируется на А. Кристи: одна из расследователей произошедших убийств, психолог Марина, равно как и Мисс Марпл у А. Кристи, складывает «мозаику» из фактов и аргументов уделяя внимание личности преступника, логике его поведения. Теперь сами факты – это только основа, понимание психологии преступника открывает путь к построению картины преступления. Знание человеческой психики позволяет Марине, равно как и Мисс Марпл, относить к кругу подозреваемых всех, поскольку человек слаб, и обстоятельства могут сделать преступником каждого. Наиболее же показателен, на наш взгляд, роман М. Юденич «Welcome to Трансильвания», также синтезирующий элементы готики и детектива. Уже в самом названии содержится аллюзия, отсылающая к готическому топосу, – именно в этой румынской области жил главный герой известного готического романа Б. Стокера «Дракула» – вампир Граф Дракула. Перекличка с романом Стокера отнюдь не случайна: мистическая канва детектива М. Юденич строится вокруг этого героя многочисленных легенд, преданий, литературных и киноинтерпретаций.

Сюжет романа «Welcome to Трансильвания» строится у Юденич по классической схеме детективов: происходит череда однотипных убийств, а главным героям, расследующим серию преступлений, предстоит вычислить убийцу. Отталкиваясь от стокеровского романа, писательница выстраивает

несколько сюжетных линий, связанных с графом Дракулой: сюжет организации экспедиции в Трансильванию; история дальнего потомка Дракулы, графа Влада Текского, озабоченного восстановлением доброго имени своей династии и намеренного доказать, что все легенды о кровожадности Влада Цепеша – черный пиар; повествование о молодом ученом, пишущем диссертацию о вампире и собирающем различные материалы о его жизни и возможном существовании даже в современности. При этом каждый, кто так или иначе соприкасается с древней тайной, оказывается убитым достаточно показательным способом – убийца высасывает кровь из жертвы. Юденич использует прием контраста: персонажи детективного романа отвергают миф о вампиризме Влада Дракулы, ища рациональное объяснение происходящему, в то время как необъяснимые повороты сюжета непосредственно указывают на вмешательство сверхъестественных сил.

Обращение к личности известного исторического персонажа, славящегося своей жестокостью, в романе М. Юденич неслучайно: для готической литературы характерно наличие героя-злодея, который организует сюжетное разворачивание, стимулирует динамику событий. Писательница истолковывает образ Влада Цепеша неоднозначно, оправдывает его жестокость: «Что там ни вытворял безудержный рыцарь Дракона, все вполне укладывалось в тогдашние "международные правовые нормы". Впрочем, его жестокость, скорее уж, была его орудием, нежели забавой. В ряду подобных себе Дракон выделялся именно тщательностью расправы. Звучит зловеще! Но это парализовало волю превосходящего противника и дарило победу. Устрашение было главным оружием рыцаря» [53]. Легенды о количестве жертв Дракулы считаются сильно преувеличенными, а миф о вампиризме воспринимается скептически. Наряду с научной точкой зрения историков-исследователей в детективе содержится большое количество народных легенд и преданий, прежде всего эпизоды-анекдоты о деяниях Влада Цепеша из популярного на Руси сборника

«Сказание о Дракуле-воеводе» (XV в.): целая глава реконструирует исторический период создания рукописи. Следуя готической традиции, М. Юденич расширяет художественное время в повествовании, включая в него события, обозначенные 1483 г., временем создания легенд о великом тиране, что важно для раскрытия образа Влада Цепеша глазами современников и для создания фигуры кровожадного и жестокого властителя тьмы, чьё имя даже спустя столетия будет наводить на людей ужас. Предания, зафиксированные в «Сказании», разнятся с иными трактовками образа Влада Цепеша: древнерусский памятник «сообщал о многочисленных жестокостях Дракулы, сравнивал его с дьяволом, но одновременно сообщал и о справедливости Дракулы, беспощадно каравшего всякое преступление, кто бы его ни совершил» [49], тогда как западные источники (немецкие памфлеты, известные под названием «Об одном великом изверге») не оправдывают злодеяний валашского государя и описывают лишь его жестокие расправы. Влад Дракула в детективном романе М. Юденич относится к типу злодеев, характерных для «чёрного» романа: «<...> герой обязательно находится в центре. У него необычная внешность, он отличается от всех остальных. И люди боятся и ненавидят его, считают его связанным с дьяволом, тем более – он обладает над ними властью и влиянием. И характер здесь уже не такой однозначный: он злодей, из-за него погибают люди, но в то же время он – жертва (рока, семейного проклятия, наконец, собственных страстей, собственной исключительности, неординарности)» [156, с. 82]. Примечательно и художественное пространство детектива М. Юденич: действие разворачивается в Трансильвании, сюжетобразующим топосом становятся развалины и многоэтажное подземелье старинного Поенарского замка, с которым связаны легенды о неудобных боярах и портрете возлюбленной Дракулы, включенные в текст романа. При этом замок имеет очевидные готические очертания: каменные своды поражают «основательной монументальностью», «массивные граненые колонны», как атланты, поддерживают свод «огромного зала, продолженного анфиладой

убегающих в разные стороны коридоров», а сверху нависают «груды камней и фрагменты мощных стен» [53].

Однако готические реалии подчинены последовательному развитию детективной интриги, основанной на необъяснимых изощрённых убийствах всех, кто был причастен к имени Влада Дракулы, причем по внешним признакам характер убийств сильно напоминает укус вампира и рациональным объяснениям не поддаётся. Ближе к финалу повествования даже сами учёные-следователи допускают вмешательство сверхъестественных сил, но в итоге вычисляют настоящего преступника – молодого учёного, желающего воплотить философию Дракулы «убить некоторых, чтобы запугать всех» и имитирующего укус вампира. В рамках детективной интриги выстраивается особая игра с читателем: расследование цепочки загадочных убийств, с одной стороны, ведет к развенчанию мифов о Дракуле (опровержение и отрицание «дьявольского начала» читатель получает из уст героев и в некоторых авторских замечаниях), а с другой, напротив, по мере развития сюжета вокруг легендарного Влада Дракулы сгущается атмосфера таинственности.

В готических детективных романах М. Юденич при соблюдении традиционной схемы построения детективного романа (расследование, преступление и разгадка) активно эксплуатируются элементы готической поэтики (замковый хронотоп, атмосфера ужаса и тайн, сюжетообразующая роль мотивов «страшного», «ужасного»), что позволяет условно определить их как «готические детективы» и свидетельствует о расширении тематического диапазона отечественного детектива рубежа XX–XXI вв. Кроме того, подчеркнем, что, хотя в готическом детективе основой сюжета остается расследование преступления, загадка, которую предстоит раскрыть, требует не логического, а психологического объяснения, проникновения в тайну человеческого сознания. Это сближает данный тип детектива с психологическим романом. Выяснение причин преступления требует

психологического анализа характеров и поступков персонажей – и жертвы, и преступника, и всех подозреваемых.

Возвращаясь к анализу типов отечественного детективного романа на рубеже XX–XXI вв., отметим также появление *ретро (исторических) детективов*. Наиболее примечательны в этом отношении романы В. Лаврова «Блуд на крови», «Кровавая плаха», «Граф Соколов – гений сыска», циклы романов об Эрасте Фандорине и Пелагии Бориса Акунина, «Самодержец пустыни», «Князь ветра» Л. Юзефовича, «Камуфлет» А. Чижа (серия о сыщике Ванзарове), «Опасный младенец», «Тайна серебряной вазы» Е. Басмановой (серия о Муре Муромцевой) и др. Практически все эти ретродетективы предметом изображения делают вполне определенный временной промежуток: второй половины XIX – первой трети XX вв. Как справедливо замечает М. А. Черняк, «современная фольк-хистори построена на сплетнях и анекдотах, что привлекает внимание большого количества читателей, которым интересна подобная "история" (серия "Белый детектив", серия "Романовы. Династия в романах")» [246, с. 21]. Одними из самых распространенных исторических интриг являются наличие побочных детей и угроза государственных переворотов.

Типичными примерами, реализующими подобную интригу, стали романы «Камуфлет» А. Чижа и «Опасный младенец» Е. Басмановой. Оба произведения при наличии детективной интриги акцентируют внимание на законных / незаконных наследниках Российского престола. Так, в романе «Камуфлет» в основе сюжета лежит «дело» о расследовании убийства внебрачного сына Николая II (Петра Ленского), а также попытке государственного переворота: «Петр имеет право занять престол по первородству. В жилах его течет древняя кровь Рюрика, Владимира Святого и Романовых. Это не безродный Гришка Отрепьев, тут кровь царственная. Но самое приятное, что заговора нет. Не будет переворота или революции, законы не нарушены. Достаточно воли государя, признающего своего первенца» [23, с. 377]. В романе реализуется запутанная многоуровневая

интрига с переодеваниями и мистификациями, что характеризует его как детективное произведение. Однако выбранная схема с внебрачным сыном, претендующим на престол, указывает, на наш взгляд, на синтез элементов детектива с элементами романа авантюрного.

Подобный «ход» с тайными заговорами реализован, кстати, и Е. Басмановой в «Опасном младенце», также являющем собой синтез исторического (точнее, псевдоисторического, «фольк-хистори»), авантюрного и детективного романов. Автор пытается убедить читателей, что «<...> Романовы преступным путем возложили на себя корону» [23, с. 276], более того, «православная церковь пишет свою историю без Карамзина. В ней нет человека, которого звали Борисом Годуновым. А есть Царь Всея Руси Иоанн V, сын и наследник царя Василия IV» [23, с. 273]. Борис Годунов – на самом деле Рюрикович, потомок Ивана Грозного, точнее, его внук, поскольку Василий IV, согласно Е. Басмановой, – это Федор Иоаннович, сын Ивана Грозного: «Все Рюриковичи имели крестильные имена. И имели царские, тронные имена. Царское имя Феодора Иоанновича – Василий. А царское имя того, кого при крещении называли Гавриилом, Иоанн. По Карамзину – Иван Грозный» [23, с. 273]. Очевидно, что автор романа соединяет воедино несколько исторических личностей: Федора I, сына Ивана Грозного, шурина Бориса Годунова, поскольку Федор был женат на Ирине Годуновой (от которой имел дочь Феодосию – единственную внучку Ивана Грозного), и Василия IV Шуйского, который правил уже после Бориса Годунова с 1606 по 1610. В связи с этим Борис Годунов как историческая личность никак не может быть ни внуком Ивана Грозного, ни сыном Василия IV, ни сыном Федора I. Тем более, нельзя отождествлять Федора I Блаженного (1557 – 1598) и Василия IV Шуйского (1552–1612). Или, к примеру, в романе Бориса Акунина «Коронация, или Последний из Романов» описываются события, связанные с коронацией последнего русского императора – Николая II. На фоне коронации 14 мая 1896 года и трагических событий Ходынки, напрямую с ней связанных, Акунин описывает

расследование похищения великого князя Михаила Романова, сына Георгия Романова. В своих интервью Борис Акунин неоднократно указывал: «<...> я не пишу исторические романы. Я пишу исторические детективы. Между этими жанрами большая разница <...>. Если у меня действуют реальные исторические лица, я обычно несколько меняю их имена, чтобы было ясно, что это уже мои собственные персонажи» [217]. Известно, что Георгий Александрович Романов (1871 – 1899) – третий сын Александра III, брат Николая II, умерший бездетным от туберкулеза в Абастумани. Прозаик создает так называемый «Зеленый дом» Романовых, представители которого подверглись преступному нападению. Более того, автор вводит в повествование ряд персонажей, наделенных чертами и фонетически близкими именами к реальным историческим личностям (Изабелла Фелициановна Снежневская – Матильда Феликсовна Кшесинская, генерал Соболев – генерал Скобелев и др.). Подобный принцип «двойного кодирования» предполагает игру автора с «проницательным читателем», которому предлагается разгадать авторские уловки как с литературными реминисценциями, так и с историческими персоналиями: постмодернистский характер текстов Бориса Акунина включает в себя не только литературную игру с литературными «претекстами», но и историческим контекстом.

И здесь подчеркнем, что детективная проза Бориса Акунина (Г. Чхартишвили), занимает в современном литературном процессе совершенно особое место. Она, по справедливому замечанию М. А. Черняк, «предельно точно определяет магистральное направление, связанное со стремлением литературы преодолеть фабульную беспомощность. Романы Б. Акунина (и «фандоринского цикла», и проекта «Жанры») проецируются на цитатно-стилизационную эпоху рубежа веков, для которой свойственно изменение функции эстетического приема при частом перемещении произведения из одного родо-видового регистра в другой, многочисленные жанровые трансформации, формирование нового дискурса» [245, с. 69].

В случае с Акуниным, во-первых, можно говорить о построении профессиональным переводчиком, японистом, литературоведом при помощи авторской маски нового образа русского писателя – превращении *творца* в *сочинителя*, в связи с ориентацией на коммерческий успех, свойственной ему профессионализацией, наличием игровых и пародийных черт в авторской личности (псевдонимы, игра с жанрами, создание иронического имиджа в циклах «Приключения Эраста Фандорина», «Приключения сестры Пелагии» и «Приключения магистра»). Акунин-беллетрист тщательно выстраивает собственную писательскую биографию, конструируя свою жизнь как траекторию успеха, в связи с чем нельзя не согласиться с замечанием Б. Туха, размышляющим о соотношении лица (Чхартишвили) и маски (Акунин): «В классической японской эстетике <...> очень важное место занимает понятие *пустоты*. Чхартишвили обнаружил эту пустоту (беллетристика, качественная pulp fiction, отсутствующий в русской литературе жанр), создал маску из пустоты Акунина, и тот начал заполнять пустоту. Причем даже не заполнять чем попало, а структурировать» [229, с. 17]. Во-вторых, в рамках собственной авторской стратегии писатель синтезирует элементы массовой литературы (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т.д.) с постмодернистскими приемами (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации с жанровыми схемами), создавая, условно говоря, *постмодернистские детективы*, в которых реализуется принцип «двойного кодирования». Акунин – автор детективных романов – являет собой, по замечанию М. Амусина, «феномен», чью прозу можно рассматривать не просто в ряду мастеров детективного жанра, но и в «гораздо более серьезном контексте» [60, с. 198], благодаря «воссозданию языковых реалий изображаемой эпохи» [60, с. 198], «повышенной семиотической нагрузке» его текстов [60, с. 199], но самое главное, по мысли исследователя, то, что Акунин «развивает в своих детективных романах некую общественно-историческую концепцию, очевидно, востребованную публикой» [60, с. 199]. Действительно, практически во всех романах

прозаика – от фандоринского цикла до романов о Пелагии и Николае Фандорине – присутствуют размышления об исторических судьбах России и Европы, консерватизме и либерализме, будущности российского общества. Так, расследования Фандорина носят не бытовой или сугубо криминальный характер, они касаются преступлений, которые могут так или иначе повлиять на ход исторического развития России: герой пытается предотвратить деятельность оккультистов в «Любовнице смерти», революционеров в «Статском советнике» и «Черном городе», шпионов в «Турецком гамбите», заговор по захвату власти в «Азазеле» и т.д. При этом, по авторитетному мнению М. А. Черняк, исторический контекст прозаик использует «для того, чтобы ставить диагноз современному российскому обществу» [243, с. 193]. Жанровая модель детективных романов Бориса Акунина в основе своей синтезирует, в первую очередь, элементы исторического и детективного романов, о чем свидетельствует точность в описании исторических реалий рубежной эпохи, соблюдение биографических данных исторических личностей, выведенных в романах под собственными фамилиями (при этом у персонажей, наделенных биографическими «приметами» реальных исторических личностей, частично или полностью изменены имена и фамилии, что указывает на стремление Акунина создать сугубо *литературный текст*, но не трактовать исторические события по-своему (по классификации Д. Володихина [см.: 92], романы Бориса Акунина относятся к «популярной истории»)).

Кроме того, на наш взгляд, на фоне появления огромного количества не всегда качественных детективных романов на рубеже 1990-х – 2000-х гг., для Акунина – филолога, хорошо знающего каноны построения детективного романа, принципиально было реабилитировать детективный жанр, соединив русскую и западную традиции, раздвинуть жанровые границы, придать ему новое звучание. На это, кстати, указал и сам Борис Акунин, поясняющий, что то, чем он занимается, «следовало бы назвать попыткой Реабилитации

Сюжета, который в XX веке был совершенно подавлен формой и рефлексией» [57].

Подчеркнем, что Акунин, создавая собственные детективные циклы, а также «проекты» («Жанры», «Авторы» и т.д.), учитывает и отечественный, и европейский опыт. В его детективных циклах, прежде всего, это касается образа главного героя – сыщика-расследователя, который, согласно детективному канону, эгоцентричен и индивидуалистичен. «С одной стороны, все сыщики, по определению, наделены некими общими качествами: остротой и парадоксальностью ума, смелостью, готовностью вступить в борьбу со злом. <...> При этом гениальные детективы выделены из среды обычных людей более или менее броскими привычками, порой переходящими в чудачества <...>» [147, с. 109]. Подобно Шерлоку Холмсу, употребляющему кокаин и играющему на скрипке, Эркюлю Пуаро, заикленному на состоянии своих усов, чистоте ботинок и выращивании кабачки или постоянно вяжущей мисс Марпл, Эраст Петрович Фандорин у Акунина владеет восточными боевыми искусствами, перебирает нефритовые четки, рисует иероглифы и принимает ванну со льдом. Если у главных героев западных детективов нередко есть помощники, оттеняющие исключительность их интеллектуальных способностей и возможностей (доктор Ватсон у Шерлока Холмса, Арчи Гудвин у Ниро Вульфа и др.), то в «фандоринском цикле» у Эраста Петровича Фандорина есть неизменный спутник и помощник Маса, чья роль, по сравнению с западными текстами, иронически Акуниными переосмыслена: Маса – всего лишь слуга, а не партнер, он испытывает восхищение перед хозяином и помогает ему, лишь когда тот позволяет.

Равно как и герои отечественных детективных романов, к примеру, майор Пронин у Л. Овалова, или Штирлиц у Ю. Семенова, или Лев Гуров у Н. Леонова, попадающие в, казалось бы, безвыходные ситуации, и Эраст Фандорин, и его внук Николас, и Пелагия всегда находят выход, оставаясь живыми и невредимыми. Как и неизменно харизматичные и внешне

красивые персонажи отечественных милицейских романов, главные герои Акунина (и Эраст Петрович, и Николас Фандорин, и Пелагия) весьма привлекательны внешне: врожденное заикание Эраста Фандорина совершенно незаметно на фоне его физической красоты; «разоблачаясь» из монахини Пелагии в светскую даму Полину Лисицыну, героиня другого акунинского цикла демонстрирует женское обаяние и эффектную внешность. Равно как и герои отечественных детективов, Эраст Фандорин – подлинный патриот, который нередко (как полковник госбезопасности Виталий Славин у Ю. Семенова) противостоит иностранным агентам. Как, не без иронии, но вполне справедливо отмечает Е. Щеглова, Эраст Петрович Фандорин – «эдакая смесь Шерлока Холмса с доктором Ватсоном (ум плюс детское простодушие), а заодно и со Штирлицем, и с Иоганном Вайсом, и с другими советскими душками-разведчиками, любимчиками хомо советикус. Огромный, истинно аналитический ум, холодные руки, ясная голова, горячее и очень любящее матушку Россию, богоданного ей царя и народ русский сердце, – все как положено» [256, с.226-227]. Но если персонажи советских детективных романов стояли на страже соблюдения «социалистической законности» (к примеру, следователь Тихонов у бр. Вайнеров или полковник Владислав Костенко у Ю. Семенова), то деятельность героев Акунина направлена на восстановление справедливости в ее высшем смысле (и Фандорин, и Пелагия отказываются стать «винтиками» государственной машины).

С одной стороны, писатель со всей очевидностью ориентируется на каноны массовой словесности, эксплуатирующей популярные типы героев (Чемпион, Защитник, Герой-любовник и т.д.), изображая, например, Эраста Петровича Фандорина Образцом Честности, Победителем в любой жизненной ситуации, Героем-любовником (в каждом романе «фандоринского цикла» у героя завязывается новый роман). Но с другой стороны, Акунин-постмодернист, утрируя «идеальность» своего героя, создает того же Фандорина отнюдь не по законам жизни, но по законам

литературного текста, на что указывают и соответствующие всем штампам читательского ожидания «свойства» персонажа, и аллюзии к художественным произведениям (очевидная печоринская внешность Фандорина, отсылающая к «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина любовная интрига в «Азазеле» и т.д.).

В заключение главы сделаем некоторые предварительные выводы относительно становления и развития, а также специфики жанровой трансформации отечественного детектива.

Мы полагаем, что в развитии отечественного детектива, некоторые жанровые признаки которого присутствовали в прозе второй половины XIX столетия, отчетливо просматриваются несколько этапов. Во-первых, 1920-е гг., когда отечественный детектив как жанр формируется на основе авантюрного романа и романа переводного (В. Каверин «Конец хазы», М. Шагинян «Месс-Менд»). При этом героем практически всех подобных романов становится иностранец, место сыщика, защищающего собственность, занимает агитатор или рабочий, успешно борющийся против своих врагов. Естественно, что о следовании вполне сложившемуся жанровому канону детектива западного, или же о существовании в 1920-х гг. в отечественной литературе собственного детективного жанра говорить неправомерно. При соблюдении ключевых жанровых «примет» классического детектива (оппозиция «сыщик – преступник», динамичная интрига) ключевым в романах 1920-х гг. становится не являющийся для детективной литературы нормообразующим «конфликт добра и зла», который рассматривается «в рамках противоречий антагонистических классов», а потом трансформируется в трактуемый в соответствии с господствующей идеологической установкой конфликт социального и антисоциального [см.: 172].

Отечественный детектив, представленный рассказами, повестями и романами, развивается в 1950 – 60-е гг., причем чаще всего в рамках детектива с ярко выраженными приключенческими элементами

изображаются будни советской милиции и работа уголовного розыска (повести Л. С. Овалова, повести и киносценарии М. Д. Ройзмана, цикл «Записки следователя» Л. Р. Шейнина, романы Н. Томана и Ю. Семенова), а также формируется политический детектив в творчестве Р. Н. Кима и Ю. Семенова.

Следующей вехой в развитии детективного жанра в России становятся 1970 – 1980-е гг., когда детектив превращается в неотъемлемую часть отечественной массовой культуры, однако в нем сохраняются все та же установка на конфликт социального и антисоциального, а также антагонистические противоречия на уровне противоборства двух социальных систем (социалистической и буржуазной), что реализуется в рамках *политического и шпионского детектива* (творчество бр. Вайнеров, Ю. Семенова).

И наконец, детектив продолжает оставаться одним из наиболее востребованных жанров на рубеже XX–XXI вв. Сюжетно-тематическое разнообразие детективов приводит к размыванию жанровых границ и появлению разновидностей детективного романа (женский, иронический, ретро, готический), поскольку ключевой жанровый принцип построения детектива – криминальная интрига – подменяется ориентацией на читательские вкусы, коммерческий успех. В целом можно предположить, что в связи с реальным процессом дифференциации детективной литературы детектив превращается в жанр неканонический, нередко синтезирующий в себе элементы не свойственных ему любовных, мистических, фантастических романов с выстраиванием композиции с неременной завязкой, развязкой и кульминацией, приоритетом действия по отношению к психологическому анализу, четкой поляризацией сил добра и зла. Широкое распространение получили на рубеже XX–XXI вв. такие разновидности детектива, как полицейский роман, иронический детектив, готический детектив, женский детектив (синтез детектива и женского романа). При этом в каждой из разновидностей детективного романа прослеживается та или

иная доминирующая тенденция: если полицейскому (милицейскому) роману более свойственно сближение детектива с политическим, шпионским романом и боевиком, когда следователь демонстрирует не только интеллект, но и способность к прямому физическому действию (романы Д. Корецкого, Д. Ларина, Н. Леонова и др.), для готического детектива характерно сближение не только с готическим, но и с психологическим романом: загадка, которую предстоит раскрыть, требует не логического, а психологического объяснения, проникновения в тайну человеческого сознания, а выяснение причин преступления требует психологического анализа характеров и поступков персонажей – и жертвы, и преступника, и всех подозреваемых (романы М. Юденич), ретро-детектив ориентирован на стилизацию исторических событий, повествование протекает в точно обозначенных исторических рамках и снабжено историческими подробностями и деталями (романы Бориса Акунина, Л. Юзефовича, Б. Лаврова и др.).

На общем фоне разнообразной детективной литературы особое место занимает творчество Бориса Акунина, по сути, реабилитирующего детективный жанр, поднимая его над текстами *puir fiction*. Соединив русскую и западную традиции, Акунину удалось раздвинуть жанровые границы посредством синтеза, во-первых, элементов «классического» детектива с элементами исторического, шпионского, любовного и др. романов, а во-вторых, особенностей массовой литературы (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т.д.) с постмодернистскими приемами (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации с жанровыми схемами), создав, условно говоря, *постмодернистские детективы*.

2. «Игра с жанрами» в детективных циклах Бориса Акунина об ЭрASTE Фандорине и «Приключения магистра»

2.1 Специфика жанровой типологии детективного цикла об ЭрASTE Фандорине

Серия романов об ЭрASTE Фандорине, как известно, открывается романом «Азазель», носящим подзаголовок «конспирологический детектив». На наш взгляд, это неслучайно: всевозможные «теории заговоров» обретают крайнюю популярность в конце XX столетия – и в литературном, и во внелитературном контекстах. Более того, постмодернизм, диктующий интеграцию различных сфер культуры, науки и искусства, зачастую пытается выдать художественное произведение за авторское расследование и новую истину. Впрочем, роман «Азазель» не претендует на веру читателя в происходящее. Во-первых, потому, что действие перенесено в прошлое и лишь частично опирается на реально существовавших исторических персонажей (Акунин, намекая на то или иное историческое лицо, изменяет фамилии, подчеркивая этим наличие авторского вымысла). Во-вторых, с первых страниц очевидно, что сам автор не только не верит в написанную теорию, но и иронизирует над ней. В классическом конспирологическом романе интрига раскрывается постепенно, большая часть произведения уделена нагнетанию атмосферы страха, таинственности и пр., обнаружение заговора оттягивается [см. об этом: 59, 212]. В «Азазеле» автор с самого начала повествования устами персонажей перечисляет все возможные тайные сообщества, подозреваемые в совершении преступлений. «– Ничего не понимаю, – развел руками Фандорин. – Что это за ритуал такой? Уж не тайное ли общество самоубийц?» [1, с. 35], «– Один коллежский асессор из ваших московских тут целую гипотезу развернул. Про тайную иудейскую организацию. И про жидовский Синедрион рассказал, и про кровь христианских младенцев. У него Бежецкая получилась дочерью Израилевой,

а Ахтырцев – агнцем, принесенным на жертвенный алтарь еврейского бога. В общем, чушь. Мне эти юдофобские бредни по Петербургу слишком хорошо знакомы. Если приключилась беда, а причины неясны – сразу Синедрион поминают» [1, с. 72], «– Нигилистическая организация, – пояснил шеф. – Тут есть кое-какие приметы заговора, да только не иудейского, а посерьезней» [1, с. 73].

Слова Бриллинга во втором примере – неприкрытая колкость в сторону современных писателей-конспирологов и одной из особенностей конспирологического романа, которую отметил Дм. Быков в статье «Самобраунка»: «Поскольку законспирированной, столетиями функционирующей организацией может быть либо религиозная секта, либо тайный эзотерический орден вроде масонского, либо, наконец, гонимый малый народ, главными действующими лицами конспирологических романов являются либо монахи, либо мистики, либо евреи (в русском варианте – иногда поляки)» [87]. Понятно, что Бриллинг как один из заговорщиков имеет целью отвлечь внимание от версии с тайным обществом, но Акунин не упускает возможности еще раз «поиграть» с классическим жанром и спародировать его в нем самом. В уже упомянутой статье Дм. Быкова «Азазель» именуется не конспирологическим романом, но «конспирологической стилизацией», что опять-таки подчеркивает литературность репрезентованного читателю текста.

Однако не все каноны жанра Акунин «обыгрывает», некоторым следует без каких-либо «нововведений». «В-четвертых, вождь заговора неубиваем. Это связано отчасти с коммерческими соображениями (пока вождь жив, можно писать сиквелы), но главное – с глубокой убежденностью автора в непобедимости зла... С главой заговорщиков расправляется либо сама природа, либо случай, но чаще всего он ускользает» [87]. И действительно, хотя Фандорин раскрыл баронессу Эстер – главного идеолога и организатора заговора, он не смог с ней справиться, она сама приняла решение взорвать себя вместе со всеми документами, могущими служить

доказательствами следствию. Более того, финал истории остается открытым: хотя доподлинно неизвестно, осталась ли баронесса жива, она ли написала последнюю записку Фандорину или это сделали за нее верные последователи, ясно, что деятельность законспирированной организации продолжается и остановить это «зло» одному герою не по силам.

Роман «Турецкий гамбит» также репрезентует один из традиционных поджанров детектива – шпионский детектив. Действие романа происходит во время русско-турецкой войны. Задача Фандорина теперь не просто произвести следствие, но разоблачить вражеского шпиона, организующего диверсии и осуществляющего сбор секретных сведений.

В этом романе Акунин отходит от классической композиционной схемы детектива, где повествование начинается с описания преступления. В начале действия указывается только антагонист – Анвар Эфенди. «Имеем сведения, что сей интересный турок лично возглавляет секретную операцию против наших войск. Господин отчаянный, с авантюрной жилкой. Вполне может собственной персоной в нашем распоряжении объявиться, с него станется» [19, с. 45]. И только затем совершается первая диверсия (языком детектива – преступление) – подмена зашифрованной телеграммы. Это вполне отвечает жанровым канонам шпионского романа: «Если в детективе *злодеем*, как правило, оказывается наименее подозреваемое лицо, которое требуется *вычислить*, то в шпионском романе враг и его планы, хотя бы в общих чертах, известны с самого начала, и задача агента – обезвредить его и предотвратить преступление» [208, с. 503].

Несмотря на обилие авантюрных элементов, включенных в повествование (дуэль, погони, перестрелки), главный герой не выходит за рамки поведения традиционного «сыщика», сосредоточиваясь на интеллектуальной деятельности: «Истинного виновника Фандорин искал как-то странно. По утрам, вырядившись в дурацкое полосатое трико, подолгу делал английскую гимнастику. Целыми днями лежал на походной кровати, изредка наведывался в оперативный отдел штаба, а вечером непременно

сидел в клубе у журналистов. Курил сигары, читал книгу, не пьянея пил вино, в разговоры вступал неохотно. Никаких поручений не давал. Перед тем, как пожелать спокойной ночи, говорил только: «З-завтра вечером увидимся в клубе» [19, с. 79].

Роман «Левиафан» носит подзаголовок «герметичный детектив». Герметичный детектив (или детектив закрытого типа) – реально существующее явление. К нему обращались многие авторы: Агата Кристи, Сирил Хэйр и др. Однако использование Акуниным признанного поджанра в качестве подзаголовка к роману еще не означает четкое следование его традициям. Автор вновь обыгрывает жанр, декларируя и тут же нарушая его каноны.

Общеизвестно, что в традиционном детективе закрытого типа место преступления само по себе ограничивает круг подозреваемых и становится местом расследования. Это может быть усадьба, замок, остров, поезд и т.д. У Акунина местом расследования, ограничивающим круг подозреваемых, становится корабль, но преступление совершено вовсе не на нем и никто не мог быть уверен, что убийца там будет. Это было лишь предположением комиссара Гоша: «Что ж, эмблема “Левиафана” – это хуже, чем инициалы владельца, но задача усложнилась ненамного, рассудил комиссар. Все золотые значки считанные. Надо просто дождаться 19 марта – именно на этот день назначено торжественное отплытие, – приехать в Саутгемптон, подняться на пароход и посмотреть, у кого из пассажиров первого класса нет золотого кита. Или (что вероятнее всего), кто из купивших за такие деньжищи билет не явился на борт. Он-то и будет клиент папаши Гоша» [8, с. 35].

Кроме того, и это следующее нарушение, круг подозреваемых ограничен весьма условно: читатель ищет убийцу среди пассажиров салона «Виндзор» вслед за комиссаром Гошем и обманывается в своих ожиданиях: один из преступников стоит за пределами очерченного круга – это не пассажир, а член команды, лейтенант Ренье.

Акунин нарушает сразу два правила построения классического детектива. Во-первых, в романе фигурируют одновременно два сыщика: комиссар Гош и Фандорин, ведущие самостоятельные расследования, не являясь при этом парой «Холмс-Ватсон». Девятый пункт «Двадцати правил для пишущих детективы» Ван Дайна гласит: «Должен быть только один детектив, то бишь только один главный герой дедукции, лишь один *deus ex machina*. Мобилизовать для разгадки тайны преступления умы троих, четверых, а то и целого отряда сыщиков – значит не только рассеять читательское внимание и порвать прямую логическую нить, но и несправедливо поставить читателя в невыгодное положение. При наличии более чем одного детектива читатель не знает, с которым из них он состязается по части дедуктивных умозаключений. Это все равно что заставить читателя бежать наперегонки с эстафетной командой» [88, с. 39]. Во-вторых, преступником оказывается один из рассказчиков, а это уже противоречит «Десяти заповедям детективного романа» Рональда Нокса, одна из которых звучит так: «Преступником должен быть кто-то, упомянутый в начале романа, но им не должен оказаться человек, за ходом чьих мыслей читателю было позволено следить» [174, с. 77]. Впрочем, многие из «заповедей» нарушались авторами в поисках оригинальных решений: еще Чехов в «Драме на охоте» делает преступником именно рассказчика. Однако, несмотря на то, что данный ход уже неоднократно использовался, его следует считать нарушением классического детектива английского типа, к которому так близки романы фандоринского цикла.

Романы Бориса Акунина «Смерть Ахиллеса. Детектив о наемном убийце» и «Пиковый валет. Повесть о мошенниках» представляется целесообразным рассматривать в сопоставительном ключе, в связи со схожестью их структуры и наличием общих элементов постмодернистской игры с жанром. Ст. Ван Дайн подчеркивает, что «преступник ни в коем случае не может быть профессиональным злодеем» [88, с. 40]. Однако в

обоих романах главными злодеями являются именно профессионалы – наемный убийца в «Смерти Ахиллеса» и мошенник в «Пиковом валете».

Согласно первому правилу Ван Дайна, «надо обеспечить читателю равные с сыщиком возможности распутывания тайн, для чего ясно и точно сообщить обо всех изобличительных следах» [88, с. 38]. Акунина иногда можно упрекнуть в несоблюдении этого правила: далеко не все улики, указывающие на преступника, известны читателю, но в этом романе все обстоит иначе: читатель знает то, чего не знает сыщик. Классический детектив предполагает, что истина откроется читателю лишь в финале романа, чаще всего мы узнаем разгадку из обличительной речи сыщика, где, по канонам жанра, он должен изложить систему выводов, которые привели его к раскрытию преступления. В этих же романах читатель узнает подробности преступления не от сыщика, а от самих преступников, иногда через повествователя, «голос» которого чаще выражен несобственно-прямой речью: «Хотел Момус что-нибудь позакывыристей достать, с еврейскими буквами или хотя бы с арабской вязью, но больно дорого на круг выходило. Купил аннинских золотых двухрублевиков и екатерининских «лобанчиков», по двадцати целковых за штуку. Ну, тыщу не тыщу, но много купил, благо добра этого по сухаревским антикварным лавкам навалом. После пересчитает Самсон Харитоныч монеты, это уж беспрременно, а число-то неслучайное, особенное, оно после сыграет» [11, с. 189].

Исследователи детективного жанра указывают на особое «двухфабульное построение» детектива. Оно включает «фабулу следствия и фабулу преступления, каждая из которых имеет свою композицию, свое содержание, свой комплекс героев» [158, с. 30]. Однако фабула преступления обычно скрыта и проявиться должна в ходе тщательного расследования. Акунин же делает фабулу следствия и фабулу преступления равноправными, равнозначными. Изложение обеих линий – сыщика и преступника – ведется параллельно. Сыщик перестает быть центральной фигурой, и главных героев становится двое.

Справедливости ради, стоит отметить, что, несмотря на общие черты, эти романы отличаются друг от друга стилем, тональностью повествования. Если тон повествования в «Пиковом валете» – легкий, ироничный, фарсовый, то «Смерть Ахиллеса» полна психологизма, она раскрывает личную драму и переживания главного злодея. Более того, читатель наблюдает становление личности Ахимаса Вельде, проходящего путь от строптивого, но еще беззлобного ребенка до хладнокровного убийцы, что свидетельствует отчасти об эксплуатации писателем традиционной схемы романа воспитания: Акунин снова обращается к классической традиции, выходит за рамки массовой литературы.

В романе «Декоратор. Повесть о маньяке», равно как и в случае с первым романом, входящим в книгу «Особые поручения» («Пиковый валет»), подзаголовок не называет детективного жанра, хотя «Декоратор» по всем признакам несомненно относится к жанру классического детектива. Повествование здесь начинается непосредственно с описания преступления – убийства проститутки Андреичкиной, которое дает начало фандоринскому расследованию. Завершается роман полной реконструкцией всех преступлений Декоратора на импровизированном суде.

«Все было готово к началу суда.

Подсудимый в женском платье, но без шляпки, обмякнув, сидел в кресле. На лбу у него наливалась пурпуром впечатляющая шишка.

Рядом, скрестив на груди руки, стоял судебный пристав – Маса.

Судьей Эраст Петрович определил быть Ангелине, роль прокурора взялся исполнять сам» [11, с. 213].

Линия преступника в этом романе, в отличие от «Смерти Ахиллеса» и «Пикового валета», не дает дополнительных сведений для разгадки. Мысли маньяка, раскрывающие его извращенную логику, задают мрачный колорит повествованию, привнося черты триллера, что со всей очевидностью отсылает к «Коллекционеру» Дж. Фаулза. Монологи декоратора пересекаются с основной линией. Так, когда Фандорин говорит, что убийцей

может быть равно женщина и мужчина, Маньяк рассуждает о собственной андрогинности: «Я ваш спаситель, я ваша спасительница. Я вам брат и сестра, отец и мать, муж и жена. Я и женщина, и мужчина. Я андрогин, тот самый прекрасный прашур человечества, который обладал признаками обоих полов» [11, с. 75]. Незнание относительно пола поддерживается отсутствием грамматических признаков женского или мужского рода в речи Декоратора.

В романе «Статский советник. Политический детектив» автор не стал перерабатывать известный жанр: сюжетные коллизии укладываются в рамки канонов политического детектива. Основное внимание, помимо чисто детективной интриги, уделено противостоянию политических групп: борьбе революционно настроенных сообществ с господствующей монархией.

В «Статском советнике» Акунин, на первый взгляд, вновь использует оппозицию сыщик (Фандорин) – преступник (Грин), однако это не совсем верно. В данном случае Грин выступает как бы вторым расследователем: происходящее с ним дает читателю материал для самостоятельного решения загадки. Ключевым является в романе не поимка боевой группы, а разоблачение князя Пожарского как первоисточника преступлений, описанных в романе. Грин также прибегает к логическим рассуждениям: «Усилиями воли Грин заставил себя не сбиваться с прямой линии, сосредоточиться на насущной задаче.

Насущная задача называлась ТГ. Кроме Грина решить ее было некому.

Чем же он располагал?

Только хорошо тренированной памятью.

К ней и следовало обратиться.

Всего ТГ прислал восемь писем.

Первое – про екатериноградского губернатора Богданова. Поступило вскоре после неудачного покушения на Храпова, 23 сентября минувшего года. Невестка откуда появилось на обеденном столе конспиративной квартиры на Фонтанке. Напечатано на машине «ундервуд».

Второе – про жандармского генерала Селиванова. Само собой обнаружилось в кармане Гринова пальто 1 декабря минувшего года. Дело было на партийной «свадьбе». Пишущая машина – снова «ундервуд».

Третье – про Пожарского и неведомого «важного агента», который оказался членом заграничного ЦК Стасовым. Нашлось на полу в прихожей квартиры на Васильевском 15 января. Пишущая машина та же.

Четвертое – про Храпова. На колпинской даче. Емеля подобрал записку, обернутую камнем, под открытой форточкой. Это было 16 февраля. ТГ опять воспользовался «ундервудом».

Итак, первые четыре письма были получены в Петербурге, причем между первым и последним миновало почти пять месяцев.

В Москве же ТГ залихорадило: за четыре дня – четыре послания.

Пятое – про предательство Рахмета и про то, что Сверчинский ночью будет на Николаевском вокзале. Пришло во вторник, 19-го. Опять, как со «свадьбой», загадочным образом оказалось в кармане висящего пальто. Машина сменилась, теперь это был «ремингтон №5». Очевидно, «ундервуд» остался в Питере.

Шестое – про полицейскую блокаду у железнодорожных пакгаузов и про новую квартиру. Это было в среду, 20-го. Письмо принес Матвей, кто-то незаметно подсунул ему конверт в карман тулупа. Напечатано на «ремингтоне».

Седьмое – про Петросовские бани. Брошено в почтовую щель 21 февраля. «Ремингтон».

Последнее, восьмое, заманивающее в ловушку, поступило тем же образом. Было это вчера, в пятницу. Машина – «ремингтон».

Что же из всего этого следует?

Почему ТГ сначала оказывал бесценные услуги, а потом предал?

Потому же, почему предают другие: был арестован и сломлен. Или был раскрыт и сам стал жертвой провокации. Неважно, это второстепенное.

Главное – кто он?

В четырех случаях из восьми ТГ или его посредник находился в непосредственной близости от Грина. В остальных четырех подобраться к Грину почему-то не захотел или не смог и действовал не изнутри, а снаружи: через открытую форточку, через дверь, через Матвея.

Ну, в Колпине понятно: после январского эксa Грин объявил группе карантин – сидели на даче, никуда не выходили, ни с кем не встречались.

В Москве же ТГ имел прямой доступ к Грину всего в одном случае, 19 февраля, когда Козырь проводил инструктаж перед нападением на карету экспедиции государственных бумаг. Затем ТГ по какой-то причине прямого доступа лишился.

Что произошло между вторником и средой?

Грин дернулся в кресле, осененный арифметической простотой разгадки. Как только он не додумался раньше! Просто не было истинной, категорической необходимости, которая так обостряет работу мысли» [18, с. 301-303].

В этом романе Акунин отказывается от финальной речи сыщика с восстановлением полной картины событий, позволяя читателю самому подставить во все известные обстоятельства фигуру преступника – князя Пожарского. Именно читатель становится главным расследователем, т.к. ему известны события обеих линий: Фандорина и Грина.

«Коронация, или Последний из романов. Великосветский детектив» также не претендует на создание нового жанра и репрезентует классический детектив без существенных трансформаций. Авторское жанровое определение «великосветский» обозначает лишь среду развития детективного сюжета – высшие круги российского общества.

Повествование ведется от лица великокняжеского дворецкого Зюкина и изобилует подробностями придворного быта, деталями официальных церемоний, историческими анекдотами и проч. «Император совершал церемониальный въезд в древнюю столицу, следовал из загородного Петровского дворца в Кремль. Впереди на огромных жеребцах ехали

двенадцать конных жандармов <...> За жандармами, переливаясь на солнце серебряным шитьем кармазиновых черкесок, покачивались в седлах казаки императорского конвоя <...> Потом не слишком стройным каре проследовали донцы, а за ними и вовсе безо всякого строя ехала депутация азиатских подданных империи – в разноцветных одеяниях, на украшенных коврами тонконогих скакунах. Я узнал эмира бухарского и хана хивинского, оба при звездах и золотых генеральских эполетах, странно смотревшихся на восточных халатах.

Ждать было еще долго. Миновала длинная процессия дворянских представителей в парадных мундирах, за ними показался камер-фурьер Булкин, возглавлявший придворных служителей: скороходов, арапов в чалмах, камер-казаков» [7, с. 131-132].

Акунин здесь пользуется уже проверенным приемом – вводит персонажей, чьими прототипами являются реальные исторические лица, изменяя имена. Это, с одной стороны, создает иллюзию достоверности, с другой, – дает простор для художественного вымысла. Яркий пример – образ Матильды Кшесинской, переименованной в Изабеллу Снежневскую. «История Изабеллы Фелициановны настолько причудлива и невероятна, что, пожалуй, и во всей мировой истории не сыщешь. Возможно, какая-нибудь мадам Ментенон или маркиза Помпадур в зените своей славы и достигали большего могущества, но вряд ли их положение при августейшем доме было прочнее. Госпожа Снежневская, будучи, как я уже сказал, 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» [7, с. 225-226].

Кроме того, детективный сюжет у Акунина практически во всех романах насыщен аллюзиями к русской и западноевропейской классике. Так, в романе «Любовница смерти. Декадентский детектив» фоном развития событий служит эпоха декаданса. «Тоска, разочарование, неверие в идеалы, болезнь, смерть стали как любимыми темами декадентской литературы, так и

психологическими характеристиками их авторов. <...> Главным, основополагающим в мировоззрении декадентов становится принцип всеобщей относительности: веры и неверия, добра и зла, высокой любви и физических наслаждений» [200]. Декаданс служит обобщенным названием для разных явлений культуры. «Действительно, декаданс нашел художественное воплощение своей тематики в разных стилях: в символизме, в поэтике парнасцев, в позднем романтизме – «викторианском» в Англии, «бидермайере» в Средней Европе, и в позднем реализме – натурализме. Декаданс, таким образом, являлся не стилем и даже не литературным течением, а настроением и темой, которые в равной мере окрашивали и искусство, и научную, философскую, религиозную и общественную мысль своего времени» [200].

Декаденты и выросшие из них модернисты одними из первых хотели слить жизнь и искусство – частная жизнь становилась театральными подмостками, превращалась в бесконечно разыгрываемую пьесу.

Героиня «Любовницы смерти» Маша Миронова (имя героини – очередная отсылка к русской классике) мечтает сделать из своей жизни спектакль: «Погоди, пригрозила она Городу, ты меня еще узнаешь. Я заставлю тебя восхищаться и негодовать, а твоей любви мне не нужно. И даже если ты раздавишь меня своими каменными челюстями, все равно. Обратной дороги нет» [10, с. 18-19]. У девушки нет никаких определенных планов на жизнь, она едет в Москву, не зная, на что будет жить, когда кончится теткино наследство, единственная цель «Обломком кораблекрушенья / В пучины вспененную пасть / Без слов, без слез, без сожаленья / Упасть, взлететь и вновь упасть!» [10, с. 17]) выражена весьма туманно, совершенно в духе теоретиков и поэтов символизма. Акунин не может серьезно относиться к таким стремлениям и слегка подсмеивается над позерством и наигранными чувствами «декадентов» своего романа: пышные, выпренные фразы дневника Коломбины о беззаботной и яркой жизни куклы Маша сочиняет, покусывая «пушистый хвост золотистой косы» и «по-

гимназически склонив голову». «Жизнетворчество» – не единственная черта, отсылающая к рубежу веков. Весь роман пропитан псевдосимволистскими стихами. Каждый участник клуба самоубийц должен был выражать свое преклонение перед смертью стихами: «Ничего не поделаешь. Ведь тебе известно, что Невеста допускает к Себе только поэтов» [10, с. 51].

Другим претекстом акунинского романа является романное творчество Чарльза Диккенса, о чем свидетельствует подзаголовок к роману «Любовник смерти»: «диккенсовский детектив», причем подобная жанровая дефиниция становится явным нововведением автора. Роман не отличают какие-либо специфические жанровые особенности: и по тематике и по структурным особенностям его можно с полной уверенностью также отнести к детективу классическому. О чем же говорит подзаголовок романа? Он отсылает нас, в первую очередь, к атмосфере романов Диккенса и его культу приватности, частной жизни. Интертекстуальность произведений Акунина постоянно отмечается исследователями: «Романы о Фандорине представляют собой фактически сплошной центон из мотивов, сцен, реплик, характеров классической русской (и не только!) литературы» [106]. В этом же романе речь идет об ассоциативном поле, о сверхтекстовом единстве – это и есть диккенсовский код.

Помимо общего созвучия романов отсылка к Диккенсу реализуется и на уровне конкретных аналогий между «Любовником смерти» и «Оливером Твистом». Во-первых, в обоих романах названия глав отражают их краткое содержание. И если в этом плане Диккенс следует устойчивой европейской традиции XVII – XIX вв., то Акунин использует прием стилизации с целью создания иллюзии аутентичности собственного текста, принадлежности его к описываемому в нем же периоду.

Во-вторых, центральным героем романа становится Сенька Скорик, который, по справедливому замечанию Н. Потаниной, связан с Оливером Твистом даже семантикой имени. «Если первый быстр («скор»), то второй, по-видимому, «вертляв» (twist)» [188]. Общее у героев именами не

ограничивается: оба подростка сталкиваются с преступным миром, который, однако, не может испортить их нравственной чистоты и толкнуть на предательство.

Связывает обоих героев и наличие покровителя. Благородный джентльмен, взявший на попечение незнакомого ребенка из околупреступных кругов, представлен в обоих романах: Браунлоу у Диккенса, Фандориным у Акунина.

Кроме того, в обоих романах фигурирует роковая женщина. Нэнси и Смерть очень похожи: вращаясь в преступном обществе, обе сознают свое унижительное положение, обе тяготятся им, но не могут или не хотят изменить своей жизни. Обеим предлагают помощь герои-«покровители», обеих убеждают в их нравственной чистоте и исключительности, в том, что несчастные девушки достойны лучшей доли, но и Нэнси, и Смерть отказываются от протянутой руки, мотивируя это тем, что не смогут изменить самих себя: «— Вы, любезная, — сказал он, вернувшись, если судить по голосу, туда, где стоял раньше, — оказали нам весьма важную услугу, и я хочу вас отблагодарить. Чем могу я быть вам полезен? — Ничем, — ответила Нэнси. — Не упорствуйте, — настаивал джентльмен, в голосе и тоне которого было столько доброты, что она могла бы тронуть сердце гораздо более жестокое и черствое. — Подумайте. Скажите. — Ничем, сэр, — заплакав, повторила девушка. — Вы ничем не можете мне помочь. Нет у меня больше никакой надежды. — Вы сами себя ее лишаете, — сказал джентльмен. — До сих пор вы лишь понапрасну расточали свои юные силы, те бесценные сокровища, которыми творец одаряет нас лишь однажды и никогда не наделяет вновь. Но что касается будущего, то вы можете надеяться. Я не говорю, что в нашей власти дать покой вашему сердцу и душе, ибо покой приходит, если вы его ищете; но обеспечить вам тихое пристанище в Англии или, если вы боитесь здесь остаться, где-нибудь в чужих краях, — это не только в нашей власти, но является самым горячим нашим желанием. Еще до рассвета, прежде чем эта река проснется при первых проблесках дня, вы

будете совершенно недостижимы для ваших прежних сообщников и не оставите после себя никаких следов, словно вы в одно мгновение исчезли с лица земли. Пойдемте! Я не хочу, чтобы вы вернулись туда, обменялись хоть одним словом с кем-нибудь из прежних товарищей, бросили взгляд на старые места, вдохнули тот воздух, который несет вам гибель и смерть. Оставьте все это, пока есть время и возможность! <...> – Да, сэр, я не колеблюсь, – ответила девушка после недолгой борьбы с собой. – Я прикована цепями к прежней жизни. Теперь она мне отвратительна и ненавистна, но я не могу ее бросить. Должно быть, я зашла слишком далеко, чтобы вернуться, а впрочем, не знаю: если бы вы заговорили со мной об этом прежде, я бы расхохоталась в ответ». [24, с. 356-357]. Вполне соотносимы аналогичные эпизоды в акунинском романе: «...Простите, что возвращаюсь к неприятной для Вас теме, но мне мучительна мысль о том, что Вы подвергаете себя осквернению и мукам – да-да, я уверен, что для Вас это страшная мука – во имя недоступных моему пониманию и наверняка ложных идей. Зачем вы казните себя так жестоко, топите свое тело в грязи? Оно ни в чем перед вами не виновато. Вам не за что его ненавидеть. Тело человека – это храм, а храм нужно содержать в чистоте. Кто-то скажет на это: подумаешь – храм. Дом как дом: камень да строительный раствор, лишь бы душу не запачкать, а что тело, Бог ведь не в плоти, а в душе живет. Но в оскверненном, грязном храме никогда не свершится Божественное таинство. И про то что у человека все на роду написано, вы заблуждаетесь. Жизнь – это не книга, по которой возможно двигаться лишь вдоль написанных кем-то за Вас строчек. Жизнь – равнина, на которой бессчетное множество дорог; на каждом шагу новая развилка, и человек всегда волен выбрать, вправо ему повернуть или влево. А потом будет новая развилка и новый выбор. Всяк идет по этой равнине, сам определяя свой путь и направление – кто на закат, ко тьме, кто на восход, к источнику света. И никогда, даже в самую последнюю минуту жизни, не поздно взять и повернуть совсем не в ту сторону, к которой двигался на протяжении долгих лет. Такие повороты случаются не столь уж редко:

человек шел всю жизнь к ночной тьме, а напоследок вдруг взял и обернул лицо к восходу, отчего и его лицо, и вся равнина осветились другим, утренним сиянием. Бывает, конечно, и наоборот. Я плохо, путано объясняю, но мне почему-то кажется, что Вы меня поймете...» (письмо Фандорина Смерти) [9, с. 145]. Или: «...А еще хочу вам сказать про наш прошлый разговор что за безнравие вы меня Эраст Петрович не корите. Что у человека на роду написано в том он не волен а волен только это свыше написанное повернуть на злое или на доброе. И не говорите со мной так больше и про это не пишите потому что незачем» (письмо Смерти Фандорину) [9, с. 168].

И хотя Фандорину все-таки удастся уговорить Смерть разорвать все прежние связи и уехать с ним в Европу, эта попытка терпит провал не столько из-за стечения обстоятельств, сколько из-за того, что Смерть так до конца и не поверила в возможность новой жизни для себя, не верила, что сможет быть счастливой. «– Зачем вы, зачем? – забормотал господин Неймлес, разрывая на ней платье и нижнюю рубашку. – У меня все было рассчитано! Маса заранее разобрал завал, сидел в засаде и только ждал сигнала! О Господи... – застонал он, увидев черный разрез пониже левой груди. – Я знаю, ты и без меня бы справился, – прошептала Смерть. – Ты сильный... – Тогда зачем, з-зачем? – прерывающимся голосом спросил он. – Чтобы ты жил. Нельзя тебе со мной... Теперь ты вечный, ничем тебя не возьмешь. Я, твоя Смерть, умерла...» [9, с. 257].

Мотив предсмертного взгляда также присутствует в обоих романах. Обе героини перед смертью посылают взгляд, который невозможно забыть. Этот взгляд будет преследовать Сайкса чувством вины, а для Сеньки и Фандорина останется тяжелым воспоминанием. «Страшно было смотреть на нее. Убийца, отшатнувшись к стене и заслоня глаза рукой, схватил тяжелую дубинку и одним ударом сбил ее с ног. <...> Сайкс не двигался: он боялся пошевелинуться. Послышался стон, рука дернулась, и в ужасе, слившемся с яростью, он нанес еще удар и еще. Он набросил на нее одеяло; но было тяжелее представлять себе глаза и думать, что они обращены к нему, чем

видеть, как они пристально смотрят вверх, словно следя за отражением лужи крови, которое в лучах солнца трепетало и плясало на потолке» [24, с. 366]. Ср. у Акунина: «А Смерть оказалась никакая не мертвая. Вдруг взяла, открыла огромные, сияющие глаза, посмотрела снизу вверх на Эраста Петровича и улыбнулась» [9, с. 256].

Кроме того, у Диккенса мотив предсмертного взгляда проявляется и в момент рождения Оливера: «Как только Оливер обнаружил это первое доказательство надлежащей и свободной деятельности своих легких, лоскутное одеяло, небрежно брошенное на железную кровать, зашевелилось, бледное лицо молодой женщины приподнялось с подушки и слабый голос невнятно произнес: – Дайте мне посмотреть на ребенка – и умереть <...> Доктор передал его в ее объятия. Она страстно прижалась холодными, бледными губами к его лбу, провела рукой по лицу, дико осмотрелась вокруг, вздрогнула, откинулась назад... и умерла. Ей растирали грудь, руки и виски, но сердце остановилось навеки. Что-то говорили о надежде и успокоении. Но этого она давно уже не ведала» [24, с. 8], а у Акунина, герой которого использует все новейшие научные разработки при расследовании, убийца, опасаясь, что предсмертный взгляд жертвы может его выдать, запечатлев на роговице изображение преступника, вырезает трупам глаза.

Главное отличие романов – финал. Хотя в обеих книгах главные герои живы, а злодеи наказаны, роман Диккенса оканчивается «хэппи-эндом», чего нельзя сказать о «Любовнике смерти». Жизнь Фандорина и Сеньки Скорика отравлена смертью любимой женщины: «Как взяли старт, так и гнали по шоссе четырнадцать часов без передышки, не сговаривались. Почти триста верст промчали, только два раза топливо из бидона в бак подлили. За весь путь между шофэром и ассистентом не было сказано ни слова. Сенька делал, чего полагалось: дудел в клаксон, махал флажком, на крутых поворотах свешивался через дверцу, смотрел, не разболтались ли колеса. Еще ассистенту полагалось следить по карте за маршрутом, но это у Скорика получалось плохо. Только наклонит голову, и сразу нос течет, из глаз соленая

вода капает, в горле ком. Карты от слез не видать, одни цветные пятна. А если вдаль глядеть, чтоб ветер раздувал волосы, тогда ничего, глаза и щеки высыхали быстро. Плакал ли господин Неймлес, было непонятно, потому что у инженера под очками-консервами лицо почти не просматривалось. Губы у него все время были крепко сжатые, но уголок рта вроде бы подрагивал» [9, с. 286].

Еще одно отступление от «диккенсовского кода» – не полное, не абсолютное торжество справедливости. Злодеи убиты, но их наказание выставляется газетчиками как междоусобная война, и это оскорбляет правдолюбивого Скорика: «Вот гады, вот псы поганые, возмутился Скорик. Так все перекрутить, так перевернуть! А про Эраста Петровича и Масу ни слова, хотя господин Неймлес оставил в участке пакет на имя главного полицейского начальника и все как есть там описал. Нашли героев! Письмо нужно написать в редакцию, вот что. Пускай люди знают правду. У, газетчики, брехуны проклятые. Печатают невесть что и даже не проверяют!» [9, с. 288].

Таким образом, все романы фандоринского цикла, по нашему мнению, можно разделить на две группы. Первую группу образуют романы, называющиеся в подзаголовке один из существующих поджанров детектива (конспирологический, герметичный, шпионский, политический). Ко второй можно отнести романы, уже в подзаголовках заявляющие о создании новой жанровой разновидности (декадентский, диккенсовский, великосветский, детектив о наемном убийце, повесть о мошенниках, повесть о маньяке), но, по сути, являющиеся образцами классического детектива.

Особого разговора в свете осмысления авторской стратегии писателя, кроме того, требует японский контекст акунинских романов. Как известно, под псевдонимом Борис Акунин скрывается переводчик и востоковед Григорий Чхартишвили. Обширные познания автора в японской культуре и языке, в частности, не могли не сказаться на его творчестве. Начиная с романа «Смерть Ахиллеса», все детективы «фандоринского» цикла так или

иначе отсылают к Японии: действие упомянутого произведения происходит по возвращении Фандорина из Японии. Однако вплоть до повествования в «Алмазной колеснице» японские мотивы возникают в двух качествах. Во-первых, как элементы экзотики, чтобы заинтересовать читателя, жаждущего культурного экскурса: «Г. Чхартишвили относит свое создание – Б. Акунина – к области массовой культуры, характеризует это как развлекательное чтение для образованного читателя из среднего класса. Но развлечение здесь неотделимо от просвещения. Из Б. Акунина можно почерпнуть немало и об истории, и о различных культурах – от модерна до Японии» [232]. Во-вторых, в качестве «оправдания» превосходства самого Фандорина, его уникальности. Последний тезис стоит разъяснить. Дело в том, что Эраст Петрович не является типичным героем классического детектива, ибо, помимо незаурядных способностей к дедукции, обладает картинной внешностью, прекрасной физической подготовкой и владеет многочисленными бойцовскими навыками. Корни этого образа идеального мужчины можно найти в шпионском романе (достаточно вспомнить Джеймса Бонда), в романе любовном (ибо мужские достоинства Фандорина чересчур идеальны), но более всего в комиксах, в том числе «комиксах от кинематографа». С эстетикой комиксов героя связывают следующие черты.

Прежде всего, пространство функционирования персонажа, причем, как правило, акунинский герой обретает черты героя боевика-супермена, спасающего мир, точнее Россию. Так, уже в первом романе Фандорин спасает мир, когда подрывает планы леди Эстер по управлению всей планетой через своих воспитанников. Когда же Фандорин борется вроде бы с локальными преступными сообществами или отдельными злодеями, он все же борется с мировым злом, поскольку речь идет о пресечении порочного явления (например, эпидемия самоубийств в «Любовнице смерти»).

Во-вторых, внешность героя. По правилам классического детектива любовные линии не должны играть большой роли, а значит, и привлекательность герою ни к чему. Сыщики классического английского

детектива чаще всего обладают солидным возрастом и весьма средними внешними данными. Фандорин же является писанным красавцем, окруженным толпой поклонниц.

В-третьих, история несчастной любви также отсылает нас к эстетике комиксов: введение такой истории позволяет обосновать, почему герой отказался от жизни простого обывателя, от семьи и направил все силы на борьбу со злом.

И, наконец, сверхъестественные способности. Разумеется, Фандорин не умеет летать по воздуху или убивать взглядом, но сходную роль в его случае выполняет искусство ниндзя: как и герой комиксов, Фандорин, превосходит большинство своих врагов, обладая неким тайным знанием.

Итак, если в первых романах «фандоринского цикла» японский культурный код служил в основном для создания особого колорита, для обособления героя от остальных героев, подчеркивал его уникальность, то в романах «Алмазная колесница» и «Весь мир театр» Япония (отчасти вымышленная, альтернативная, как и другие страны у Акунина) становится уже местом развития детективной интриги.

В романе «Алмазная колесница», действие большей части которого происходит в Японии, представлено развернутое описание этой страны: «И, наконец, только в «Алмазной колеснице» Борис Акунин, по совместительству Григорий Чхартишвили, смог показать публике весь свой профессионализм востоковеда. Это прежде свои специальные познания писатель мог выказать, лишь описывая слегка «японизированного» Фандорина и его спасительную «тень» – слугу Масу. Действие второго тома «Алмазной колесницы» разворачивается в Стране восходящего солнца, сакэ и самураев, и здесь сочинитель чувствует себя как рыба, резвящаяся в воде и еще не выловленная для суши (или, правильнее – для суси)» [193, с. 241]. Перенос действия в Японию дает Акунину неограниченные возможности для описания быта, культуры, традиций японцев. Ярким примером может

служить не влияющий на ход событий эпизод, где Фандорину, по японскому обычаю, предлагают выбрать себе «профессиональную жену»:

«— Сирота предлагает вам выбрать конкубину, — объяснил Доронин, с видом знатока рассматривая снимки, на которых были запечатлены куклоподобные барышни с высокими замысловатыми прическами.

— Супругу по контракту. Титулярный советник наморщил лоб, но все равно не понял. — Все так делают. Очень удобно для чиновников, моряков и коммерсантов, оторванных от дома. Мало кто вывозит сюда семью. Почти у всех офицеров нашей Тихоокеанской эскадры японские конкубины — здесь или в Нагасаки. Заключается контракт на год или на два, с правом продолжения. За небольшие деньги вы получаете домашний уют, заботу, опять же радости плоти» [3, с. 23-24]. Однако Борис Акунин не ограничивается в данном случае только бытописаниями незнакомой культуры, он пытается донести до российского читателя суть явлений, не доступных российскому менталитету. «Консул снял с лаковой подставки ту саблю, что подлиннее, бережно покачал в левой руке, не обнажая. — Я, разумеется, фехтовать катаной не умею — этому нужно учиться с детства. Причем желательно учиться по-японски, то есть посвятить изучаемому предмету всю свою жизнь. Но я беру у одного старика уроки баттодзюцу. — Уроки чего? — Баттодзюцу — это искусство выхватывания меча из ножен. Эраст Петрович поневоле рассмеялся. — Одного лишь выхватывания? Это как у заправских д-дуэлянтов времен Карла Девятого? Лихо тряхнуть шпагой, чтобы ножны сами отлетели в сторону? — Дело тут не в лихости. Вы хорошо владеете револьвером? <...> Разглядеть движение, сделанное консулом, было невозможно. Эраст Петрович увидел лишь сверкающую дугу, превратившуюся в клинок, который застыл в неподвижности еще до того, как молодой человек успел поднять руку с револьвером» [3, с. 87-88]. Кроме того, «Алмазная колесница» оказывается насквозь пронизана японским взглядом на вещи из-за хокку, резюмирующих описанное в конце каждой главы. К примеру, первая глава второго тома заканчивается стихотворением:

«Не беречь красы / И не бояться смерти:/ Бабочки полет» [3, с. 12]. Это хокку относится не только к происшествию, описанному в данной главе в качестве вставного эпизода – рикша убивает севшую ему на плечо бабочку – оно как бы предваряет сюжет: бабочка – это Мидори, возлюбленная Фандорина, владеющая искусством гейш, век ее недолог, поэтому она упивается каждым мгновением, проведенным с любимым, зная о предстоящей разлуке.

Роман «Весь мир театр» также литературно связан с японской культурой: пьеса, якобы написанная Фандориным, имеет местом действия патриархальную Японию. Сюжет пьесы перекликается с сюжетом самого детектива: гейша Идзуми олицетворяет актрису Элизу, обе они вынуждены продавать свою красоту и умение, обе не могут быть счастливы в любви, обеих преследуют убийцы. Издатель не зря помещает текст пьесы после самого романа, чтобы читатель не разгадал по этим перекличкам сюжетной интриги. Еще одной особенностью романа «Весь мир театр» является его роль как «финального» романа. Герой наконец обретает утраченную в первой книге любовь (причем ее так же зовут Лизой), утверждает в своем жизненном пути, обретает покой и внутреннюю гармонию, которых искал на протяжении всего цикла.

Также следует отметить еще одно отличие двух упомянутых романов от остального цикла. И «Алмазная колесница», и «Весь мир театр» приближаются к психологическому роману: оба они раскрывают переживания (в основном любовные) главного героя, тогда как в предыдущих произведениях Фандорин показан через призму мыслей второстепенных персонажей: Зюкина, Тюльпанова, Сеньки Скорика и др.

И, наконец, совершенно особое место в «фандоринском» цикле занимает роман «Черный город», изданный, кстати, в нескольких версиях, – печатной, электронной иллюстрированной и в аудиоверсии. Заметим, что если предыдущим романам «фандоринского» цикла были свойственны синтез литературных и драматургических приемов («Весь мир театр»), взаимопроникновение литературы и философии («Алмазная колесница»), то

в «Черном Городе» переплетаются языки кинематографа и книжной графики, усиливающие литературную образность, на что впервые указала О. Ю. Осьмухина [см.: 178].

Прежде всего, акунинский текст впервые снабжен черно-белыми иллюстрациями, органично «вписывающимися» в оформление «фандоринской» серии издательства «Захаров». Это, во-первых, «топографические» стилизованные миниатюры с подписями, предваряющие каждую главу: «Ялта. Ливадійскій дворець» [21, с. 5]; «Баку. Вокзаль» [21, с. 28]; «Баку. Зданіє градоначальства» [21, с. 189]. Каждая миниатюра не просто расширяет пространство собственно литературного текста, усиливая изобразительность повествования, она подчеркивает фабульное построение романа по принципу развёрнутого повествования в серии картин. Во-вторых, текст романа снабжен портретами не только лишь упоминаемых в повествовании лиц (к примеру, Роберта Нобеля, который, «проезжая через Баку, заинтересовался нефтью» [21, с. 34] и купил там первый нефтяной промысел), или персонажей эпизодических (например, портретами «дежурного командира охранения» [21, с. 326] капитана Васильева, или Месропа Арташесова [21, с. 98], или изображением «молчаливого директора департамента» полиции Эммануила Карловича Сент-Эстефа [21, с. 317]), но и главных героев – Масы, Фандорина, Саадат Валидбековой, Гасыма. При этом, в отличие от статичных портретов второстепенных персонажей, изображения главных действующих лиц, как правило, динамичны – они не просто визуально дополняют повествовательный ряд, но усиливают общий «ритм» сюжетного развертывания. Примечательно в этом отношении изображение смеющейся Саадат, как будто оборачивающейся к читателю, которое расположено непосредственно рядом с идентичным иллюстрации описанием: «Настроение у незнакомки было превеселое. <...> Женщина проворно обернулась. Ну, красоткой в конвенциональном смысле она, пожалуй, не была. Но лицо живое, интересное. А глаза – просто чудо. И брови хороши...» [21, с. 113]. Или иллюстрация, изображающая эффектное

появление Клары и ее поклонника Леона на вилле Арташесова, полностью соответствует ее описанию: «Все повернулись к кабине лифта, откуда с обворожительной улыбкой вышла Клара в сопровождении Леона Арта. Она была в узком серебристом платье, подчеркивающим хрупкость фигуры; режиссер в черном фраке, с рассыпанными по плечам волосами и орхидеей в петлице тоже смотрелся картинкой» [21, с. 94-95].

Все иллюстрации «общего плана», фиксирующие те или иные сюжетные коллизии, хотя и построены в традициях классической иллюстрации с четкой композицией, предполагающей разделение на главное и детали и имеющей содержательный центр, нацелены также на усиление общего эффекта движения, стремительно развивающегося романного действия. Персонажи иллюстративного ряда романа существуют внутри своих завершенных микросюжетов (и повествовательных, и «визуальных»), как, например, в сцене, изображающей нападение на Фандорина на бакинском вокзале [21, с. 43-44]. Здесь мельчайшие детали: толчея на перроне, удар героя «лицом и грудью о железную стенку вагона» и даже разлетающиеся в разные стороны фандоринские сигара и «шляпа из итальянской соломки» [21, с. 44], – переданы графическими средствами максимально точно. При этом каждая деталь имеет вполне сюжетный характер.

Кроме того, «Черный Город», как мы уже отметили, кинематографичен. Как справедливо указывает О. Ю. Осьмухина, «это касается не только минимализованных описаний, зрелищности и динамичности <...>. В большей степени – явной кинематографичности образа главного героя: в «Черном Городе» Эраст Петрович Фандорин имеет отчетливо выраженное сходство с известным персонажем шпионской саги Яна Флеминга, причем не столько с его романной «версией», сколько с киноинтерпретацией главного героя “бондианы”» [178, с. 57-58]. Кинематографичны, в том числе, погоня на моторных лодках по заливу с горящими пятнами нефти, преследование преступника под колесами поезда, настоящая перестрелка во время масштабной съемки кинофильма и т.д. В еще большей степени

кинематографичен образ главного героя: в «Черном Городе» Эраст Петрович Фандорин имеет отчетливо выраженное сходство с известным персонажем Яна Флеминга, причем не столько с его романной «версией», сколько с киноинтерпретацией главного героя «бондианы». Во-первых, Фандорин в «Черном Городе», по сравнению с предыдущими романами «фандоринского» цикла, обретает все большее сходство с Джеймсом Бондом, сочетая в себе черты супермена и обыкновенного человека, профессионала, зарабатывающего на жизнь постоянным риском.

Во-вторых, как и агент британской разведки, который по определению не может разбираться с малозначимыми делами и ординарными преступниками, а противостоит незаурядным злодеям, так и Фандорин показан в столкновениях с уникальным антагонистом, неуловимым большевиком-революционером Одиссеем (Дятлом), нацеленным не просто на мировую революцию, но на изменение политической расстановки всего мира: «Революция все равно грянет. Только сначала придется пройти через мировую войну. Вместо нефти на растопку пойдут миллионы жизней» [21, с. 343]. Как и Джеймс Бонд, Фандорин всегда отдает должное своим противникам, он уважает их ум, силу, изобретательность, но не разделяет их взглядов. Об этом, например, свидетельствует его фраза в разговоре с баронессой Эстер в романе «Азазель»: «Неужто вы надеетесь перетянуть меня в свой лагерь? Если б не пролитая кровь, я был бы целиком на вашей стороне, однако же ваши методы...». В «Черном городе», столкнувшись с террористом-фанатиком, Фандорин с долей сочувствия констатирует: «Все пламенные революционеры, в сущности, психически больные люди, – подумал Эраст Петрович. – Их бы не на виселицу и не на каторгу, а в лечебницу» [21, с. 344]. Очевидно, что, как и в «Бондиане», в «фандоринском цикле» речь идет о столкновении разных взглядов на вещи, иных мировоззрений.

Также более характерны для шпионского романа, чем для классического детектива, переодевания героя и его внедрения в стан противника. На

протяжении всего цикла Эраст Петрович успешно переодевается: извозчиком («Статский советник»), нищим, евреем, («Любовник смерти»), становится членом клуба самоубийц для внутреннего расследования («Любовница смерти»).

Непременное условие каждого романа о Джеймсе Бонде – новый любовный роман главного героя. При этом непобедимость персонажа соседствует с его личной уязвимостью, что лишает романы Флеминга традиционного «хэппи-энда». Фандорин наследует в этом отношении агенту 007: в каждом романе неизменно присутствует колоритная, по-своему уникальная женщина, с которой Фандорин так или иначе сходится, но затем вынужденно расстается. Например, в романе «Черный Город» Фандорин вновь обретает яркую и умную женщину, с которой переживает скоротечный, но бурный роман, а затем вынужденно расстается: «Тут он прижал ее к себе, заставил замолчать поцелуем. Потом сказал: – Ты лучшая из женщин. Я непременно к тебе вернусь. Но сейчас мне действительно нужно уходить. И ушел. Саадат опустила на стул, поникла, заплакала» [21, с. 352].

Можно провести множество прямых параллелей между двумя циклами. Так, роман Бонда с Джил Мастертон в книге «Голдфингер» стоит девушке жизни: ее тело покрывают золотой краской, и она задыхается. Возлюбленная Фандорина в «Любовнике смерти» погибает от ножа бандита. Подобный параллелизм наблюдается и в реализации мотива брака. Герой, чьей миссией является спасение мира, не имеет права на личное счастье, и все его попытки стать обычным человеком, завести нормальную семью, преследует рок. В романе «На секретной службе Её Величества» Джеймс Бонд женится на графине Терезе ди Вичензо, но невеста погибает в тот же день. В первом же романе «фандоринского» цикла сюжетная коллизия аналогична: враги Эраста Петровича посылают бомбу в качестве свадебного подарка, и счастье героя также длится меньше одного дня.

Очевидная кинематографичность «бондианы», зрелищность, динамизм также восприняты Борисом Акуниным в «Черном городе»: роман изобилует такими сценами, как погоня на моторных лодках по заливу с горящими пятнами нефти, преследование преступника под колесами поезда, настоящая перестрелка во время масштабной съемки кинофильма и т.д. Фандорин в «Черном Городе», по сравнению с предыдущими романами «фандоринского» цикла, обретает все большее сходство с Джеймсом Бондом, сочетая в себе черты супермена и обыкновенного человека, профессионала, «зарабатывающего на жизнь постоянным риском» [270, с. 176]. Использование разнообразных технических новинок также более характерно для шпионского романа, чем для классического детектива. Эраст Петрович использует самые современные для его времени автомобили, мотоциклы, блестяще разбирается в оружии и средствах связи.

При этом подчеркнем: несмотря на явные сходства циклов Флеминга и Акунина и явные параллели в характеристиках главных героев, замысел Бориса Акунина в романе «Черный город» выходит за рамки эффектных сюжетных перипетий и тривиальной детективной интриги: роман насыщен литературными аллюзиями и очевидно перекликается с «Легендой о Великом инквизиторе» Достоевского. Весь сюжет «Черного города» выстраивается вокруг судьбы революционера-террориста Дятла, который выступает в разных ипостасях: человека, пророка, Бога. Он меняет маски и практически неуловим; во всяком случае, опытный сыщик Фандорин, наконец-то познакомившись с ним, полагает, что перед ним человек особенный. Финал этой истории представляет собой прямую проекцию сюжетной ситуации, развёрнутой в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», в «Легенде о великом инквизиторе». В роли инквизитора выступает Дятел. Ассоциация с кардиналом из «поэмы» Ивана Карамазова прямо подчеркнута Борисом Акуниным в портретной характеристике своего героя, который, равно как и Инквизитор, «высокий и прямой», с худым лицом и впалыми глазами, «которые светились умом и силой». В роли же Пленника выступает

Эраст Петрович. Взаимоотношения героев внешне определяются детективной интригой: их разговор должен объяснить читателю подоплёку сложной цепи загадочных событий и преступлений. Однако это вовсе не исключает философской проблематики эпизода, особенно если учесть феномен так называемого «двойного кодирования» в литературе постмодернизма. В романе Б. Акунина очевидно отражение и философско-этических вопросов одного из сложнейших произведений Ф. М. Достоевского – «Легенды о великом инквизиторе».

Примечательна художественная форма переосмысления «Легенды» в романе Бориса Акунина. Как справедливо отмечает О. С. Сухих, анализируя, правда, инквизиторскую идею в «Пелагии и красном петухе» (однако, рассуждения исследовательницы, на наш взгляд, вполне проецируются и на роман «Черный город», и на «Азazelь», где воплощением инквизитора и пленника становятся Фандори и леди Эстер, соответственно), «у Достоевского философская концепция великого инквизитора воплощена в форме диалогичного монолога, в котором кардинал подробно раскрывает свою философскую концепцию в полемике с концепцией христианской. У Акунина философская идея выражена гораздо более кратко и упрощённо, что соответствует жанровым особенностям произведения (ведь перед нами не философский роман и не философская поэма, как у Ивана Карамазова, а детектив, где должно быть динамичное действие и как можно меньше ретардаций). Здесь – в духе постмодернизма – обыгрываются и включаются в ткань текста не только философские идеи «Легенды», но и почти прямые цитаты из Достоевского, что вроде бы упрощает сам способ выражения идеи, однако построение эпизода более замысловатое, что тоже вписывается в рамки постмодернистской художественной игры. Здесь перед нами диалог, сконструированный довольно сложно» [218, с. 285-286].

В «Черном городе» это диалог Фандорина с Дятлом в финале романа. Дятел воспринимает появление Фандорина на своем пути как угрозу для России и даже более того – для «прогрессивных людей», поскольку считает,

что Фандорин (как защитник интересов Российской империи) отстаивает интересы враждебных Дятлу и его сторонникам власти и правительства. Правда, в отличие от великого инквизитора, Дятел видит в своём противнике не Христа, а, наоборот, злого духа, который вознамерился нанести удар по его «добрым намерениям» подлинного спасения России. И задачу – свою и своих единомышленников – Дятел видит в уничтожении режима, соответственно, и Фандорина, который способен разгадать его намерения и предотвратить реализацию «революционных» замыслов. Действия Дятла – практическое воплощение «утилитарной этики», согласно которой благая цель – забота о будущем всего общества – оправдывает любые средства, не исключая ложь и манипуляцию сознанием обывателей (Дятел, к примеру, использует Гасана в своих недостойных играх и делает все для уничтожения противников), а также прямое насилие – убийство.

Кроме того, у Дятла есть и вполне «инквизиторский» замысел в отношении революционных сил в России, которые, по его мнению, спасут страну и вселят в людей «новую» веру. Дятел, будучи умным и проницательным человеком, отчетливо осознает, что репрессии в отношении революционеров лишь позволят им обрести популярность: они будут восприниматься как жертвы своей преданности идеям социальной справедливости, равенства и братства. Ему важно, кроме того, представить правительство и власть не как жертв, а как палачей. Необходимо провести серию террористических актов и забастовок и приписать их другим, чтобы был повод для ненависти и для расправы с ними. Дятел готов принести в жертву обычных людей. Эту «кровь по совести» Дятел морально оправдывает: можно пожертвовать тем или иным человеком, чтобы в результате спасти многих. Это «логика героев Ф. М. Достоевского, родственных по своим взглядам, – и Раскольникова, и Шигалёва, и великого инквизитора: наибольшее счастье наибольшего количества людей – любой ценой» [218, с. 290]. Мотив действий Дятла, таким образом, субъективно

вполне нравствен и гуманен, как и у героев Достоевского. В данном случае, это желание спасти Россию, мораль и веру.

Таким образом, при всем очевидном сходстве «фандоринского» цикла и «бондианы» Яна Флеминга, касающемся прежде всего специфики построения образа главного героя, очевидно, что в последнем романе цикла – «Черном городе» – и образ Фандорина, и сама детективная интрига усложняются за счет введения в рамках постмодернистской игры прямых аналогий с «Легендой о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. Кроме того, Борис Акунин в этом романе расширяет авторскую стратегию: романное пространство наполняется кинематографической и иллюстративной образностью, что приводит в конечном итоге к созданию полихудожественного, полисемантического в изобразительно-выразительном отношении текста.

В заключение раздела сделаем некоторые предварительные выводы о своеобразии жанровой игры в «фандоринском» цикле. Жанровое обозначение романов самим автором как «конспирологического» («Азазель»), «шпионского» («Турецкий гамбит») и т.д., становится способом «отстраняющей» игры как принципиально *нового для отечественной литературы опыта* создания текста по «теоретическим лекалам». Причем ориентация на жанровые архетипы приводит к смысловому обогащению текста за счет «памяти жанра», дает широкую возможность для пародии и игры.

Наряду с традиционными жанровыми подвидами детектива, используемыми Акуниным (шпионский, политический, конспирологический, герметичный), писатель сознательно номинирует несуществующие жанровые разновидности (диккенсовский, великосветский, детектив о наемном убийце, декадентский) с целью создания аутентичности в читательском сознании восприятия его авторского текста в одном ряду с классическим детективным жанром, активно эволюционирующим и трансформирующимся в отечественной словесности на протяжении всего XX столетия. Жанровая

стратегия Бориса Акунина в «фандоринском» цикле очевидно расширяется от «Азазеля» к «Черному городу» за счет усложнения интриги, синтеза элементов любовного, шпионского, детективного романов, аллюзий к роману Ф. М. Достоевского, эволюции образа главного героя – сыщика-расследователя; романное пространство наполняется не только кинематографической и иллюстративной образностью, но и включает «философскую» составляющую, что приводит к созданию полихудожественного, полисемантического в изобразительно-выразительном отношении текста.

2.2 Специфика пародирования жанра исторического романа в художественном пространстве «Внеклассного чтения» (цикл «Приключения магистра»)

Прием двойного кодирования и игра, проявляющиеся на самых разных уровнях выстраивания художественного повествования, являются основным принципом организации художественного текста у писателя-постмодерниста Б. Акунина. Обыгрывание различных жанровых форм можно встретить в романах об Эрасте Фандорине, на что ранее указывали некоторые исследователи (в частности, Н. Г. Бобкова в своей диссертационной работе пишет о том, что писатель «иногда «заимствует» жанр. Так, воспоминания в форме дневника дворецкого (роман «Коронация») повторяет идентичный жанр «великосветского» романа К. Исигуро «Остаток дня»...» [79, с. 6]). Однако более глубокое освоение традиционных жанровых форм и «встраивание» их в художественную систему романного повествования в детективном жанре можно обнаружить в серии произведений о потомках Фандорина, например, о его внуке Николасе Фандорине – в цикле «Приключения магистра». Особенностью данного цикла является то, что во всех книгах в повествовании есть две временные линии. В одной Николас Фандорин расследует тайну, в другой повествуется о приключениях кого-то

из его предков. И в этом, кстати, Акунин со всей очевидностью ориентируется на хорошо известные «опыты» подобного построения бр. Вайнерами, которые и в «Визите к Минотавру», и в «Лекарстве против страха» широко используют прием ретроспекции, когда детективный сюжет дня сегодняшнего переплетается с событиями далекого прошлого.

У Акунина наличие двух временных пластов – событиям XXI века сопоставляются события XVII, XVIII и XIX веков (т.е. расширенный хронотоп повествования) – предоставляет автору широкое поле для литературной игры, в том числе и на уровне жанровых трансформаций.

Цикл «Приключения магистра» включает в себя четыре романа: «Алтын-толобас», «Внеклассное чтение», «Ф. М.» и «Сокол и ласточка». Самый большой из них по объему – роман «Внеклассное чтение» – по своему жанру определен автором как *исторический детектив*. Однако, на наш взгляд, данное произведение в жанровом отношении правомерно обозначить, скорее, как исторический роман, но наделенный теми структурно-семантическими особенностями, к появлению которых обязывает само наличие литературной игры, нивелирующее необходимость строго следовать жанровому канону.

Суммируя определения жанра исторического романа, можно заключить, что, как правило, под термином «исторический роман» понимают такой тип художественного повествования, темой которого является историческое прошлое, воспроизведение и исследование важнейших характеристик известной личности, показ взаимосвязи личности и эпохи, требующие от художника слова органичного сочетания исторического, социального и гуманистического подходов. Изложение основных исторических событий, имеющих то или иное отношение к сюжету произведения, должно быть максимально приближенным к действительности. То же самое касается и обрисовки реальных исторических лиц, которые обычно не являются центральными персонажами, но участвуют в создании исторического «антуража», колорита в повествовании, хотя с ними могут быть связаны некоторые перипетии в жизни главных героев. Автор в пределах

художественной необходимости и идеи произведения, несомненно, имеет право на вымысел, фантазию, использование художественных приемов усиления, не допуская при этом искажения исторической действительности. Основными сюжетобразующими мотивами являются путешествие героя, любовь к прекрасной даме, не исключаяющая наличие различных препятствий, изменение (воспитание) героя под влиянием этой любви и различных испытаний, перенесенных в связи с нею; тайна, а также некоторая интрига, связывающая политическую, культурно-историческую часть романа с собственной судьбой героя. Сюжетным же ядром исторического романа, как это становится очевидно из перечисления основных сюжетобразующих мотивов произведения, являются все же личные события в судьбе главного персонажа.

Многие из указанных особенностей жанра исторического романа можно обнаружить и во «Внеклассном чтении» Бориса Акунина. Однако каноны жанра исторического романа в полной мере здесь не соблюдены изначально: ведь автор рассматривает две временные коллизии, поэтому и действие развивается параллельно в историческом прошлом и современной действительности, хотя эти сюжетные линии и имеют множество пересечений. С одной стороны, читатель следит за криминальной историей, развивающейся в наше время: модный пластический хирург, оперирующий всю московскую элиту и задумавший стать фармацевтическим королем России, готов пожертвовать ради многомиллиардных прибылей судьбой дочери, которую как раз и спасает русский англичанин Николас Фандорин. Поведение Николаса Фандорина здесь очень напоминает ту роль, которую якобы сыграл в судьбе одного необычного мальчика-вундеркинда, жившего еще во времена царствования Екатерины II отшельник Данила Фандорин – предок Николаса. Вторая история и представляет собой литературную игру с жанром исторического романа: семилетний вундеркинд по имени Митридат волею случая становится свидетелем заговора против императрицы. Спасая

Екатерину от неминуемой смерти, мальчик ставит на карту собственную судьбу.

Соединение сюжетных линий происходит почти случайно, механически: «Н. Фандорин быстро повернул свой монитор-переросток, чтобы вошедший не увидел даже краешек экрана (знать, есть что скрывать!), и поднялся. Ну и дылда – метра два, вряд ли меньше. Губы магистра механически растянулись в улыбке, однако в серых глазах читалось недвусмысленное: принес же тебя черт. Еще бы! Ведь в эту самую минуту решалась судьба Данилы Фандорина. Сумеет ли юный сержант Семеновского полка попасть в камер-секретари к супруге наследника престола, будущей великой императрице. Для этого нужно было пройти испытание – разгадать хитроумную загадку, предложенную Екатериной Алексеевной. При неудаче Данила попадал на гауптвахту, откуда не так-то просто выбраться, а играющий терял очки и время» [6, с. 8].

Очевидно, что историческое прошлое, российская историческая действительность транспонируется в повествование о Николае Фандорине первоначально как сюжет и тема для компьютерной игры – квеста, которую и намерен разрабатывать герой. Мотив игры в обращении к истории страны и собственного рода, предков становится, таким образом, доминирующим, определяющим в репрезентации исторического сюжета, что органично сочетается с общей концепцией постмодернистского текста.

Здесь же обнаруживается и пресловутая интрига, загадка, которая кроется в давней истории о Даниле Фандорине: «От екатерининского камер-секретаря уцелела одна-единственная реликвия, листок с росчерком: "Вечно признательна. Екатерина". Летописец рода, Исаакий Самсонович Фандорин, живший в первой половине девятнадцатого столетия, сопровождал знаменательный документ сухой припиской: "Собственноручная роспись ЕИВ государыни императрицы Екатерины Великой", воздержавшись от каких-либо комментариев. Может, вовсе и не Даниле сулила вечную признательность Новая Семирамида – это уж были Никины предположения,

хоть и вполне правдоподобные, если учесть близость предка к всероссийской самодержице» [6, с. 9]. Здесь автор подчеркивает и возможность вариантного, примерного представления тех якобы исторических событий, которые имели место быть с его предком: «За что признательна – вот вопрос, ответ на который теперь, два с лишним века спустя, сыщется разве что в игре "Камер-секретарь". Никакой ответственности и полный простор для фантазии, то есть абсолютная противоположность всему, чему учили Николаса Фандорина в Кембриджском университете. Жалкая участь для магистра истории: вместо того чтобы стать серьезным исследователем, превратиться в сочинителя псевдоисторических сказок. Но, поразительная штука (в этом Ника мог признаться разве что самому себе), сказки занимали его воображение гораздо больше, чем научно доказанные факты. Скрестятся ли судьбы семеновца и великой княгини, получит ли Данила возможность оказать Екатерине таинственную услугу, которая, быть может, изменит ход российской истории, – вот к какому нешуточному перепутью подобрался Николай Фандорин» [6, с. 11].

Сам рассказ об императрице и спасшем ее жизнь мальчике Мите возникает в тексте романа неожиданно, однако автор не скупится на детальные описания обстановки, в которой разворачивались знаменательные события (в частности, подробно описаны любимая императрицей Бриллиантовая комната, князь Зуров, придворный лекарь, слуги), хотя не стоит здесь забывать и весьма важный авторский комментарий в начале произведения: «Персонажи и учреждения, упомянутые в этом произведении, являются вымышленными. Любое сходство с реальными людьми и организациями либо с подлинными событиями носит случайный характер и не входило в намерения автора». Другими словами, касаясь исторического прошлого, автор вместе с тем подчеркивает свое право на вымысел, домысливая образы исторических героев, события, связанные с ними (ведь Данила Фандорин – вымышленный персонаж, равно как и любимец царицы отрок Митя). Причем писатель и не стремится придать этим сценам

подчеркнутое правдоподобие: диалоги персонажей кажутся наигранными, «сделанными». Например: «Тогда молодой человек тихо прочел:

– Французы взяли город Амстердам...

– Да что ж это, Господи! – ахнула Екатерина. – Когда ж на них, проклятых, укорот сыщется?.. – И смотрит на него с надеждой, словно ей сейчас некая великая истина откроется. А Митя рад принести благо человечеству. Линнея отложил, постарался говорить попроще и не тараторить, чтоб до нее как следует дошло:

– Это они оттого регулярную армию бьют, что у французов теперь равенство, и солдат не скотина, которая вперед идет, потому что сзади капрал с палкой. Свободный воин маневр понимает и знает, за что воюет. Свободные люди всегда и работать, и воевать будут лучше, чем несвободные.

А она в ответ:

– Как верно! Вот уж воистину устами младенца! – И секретарю. – Пиши указ: следующий рекрутский набор произвести не из крепостных крестьян, а из вольных хлебопашцев, ибо рожденные свободными к воинскому ремеслу пригодны больше» [6, с. 124].

Вот таким «нехитрым» и в чем-то даже наивным образом создавались царские указы пару сотен лет назад, а среди фаворитов известной сластолюбивой Екатерины Второй вполне могли оказаться и одаренные дети, к мнению которых она, согласно творческому воображению Бориса Акунина, серьезно прислушивалась, верша историю огромного государства, чего, как понимает читатель, не было и быть не могло. Так создается пародия на жанр исторического романа, своеобразная игра с историей и жанром, на нее ориентированным, которые здесь подчинены общему развитию занимательного и хитроумного сюжета. С одной стороны, писатель вроде бы вполне правдиво, углубляясь в тайны и закономерности развития российской истории, рассуждает о некоторых ее явлениях, например, о престолонаследии, порядок которого нередко нарушался насильственным образом: «В законах о российском престолонаследии еще со времен

Великого Петра нет определенности. Государь вправе назначать себе преемника по собственной воле, не считаясь с династическим старшинством. Известно, что по насмешке судьбы сам Петр назвать своего преемника не успел – испустил дух, так и не произнеся имени. С тех пор монархов на престол возводит не право, а сила. И первая Екатерина, и второй Петр, и Анна, и младенец Иоанн, и Елисавета, и третий Петр, и Екатерина Вторая были возведены на трон не законом, а произволом. Неудивительно, что в окружении Фаворита возник прожект миновать естественную очередность престолонаследия и сделать преемником императрицы не Сына, который известен упрямством и вздорностью, а Внука, который по юности лет и мягкости нрава станет воском в руках своих приближенных. Очевидно, завещание на сей счет уже составлено, но осторожная Екатерина пока хранит его в тайне, по своему обыкновению выжидает удобного момента. Однако, как говорится, у мертвых голоса нет. Если Екатерина сама, еще при жизни, не передаст скипетр Внуку, то едва у нее закроются глаза, как в столицу явится Павел во главе своего пудреного воинства и займет трон силой» [6, с. 205].

С другой стороны, различные нарушения исторического правдоподобия сразу же «снижают» впечатление от якобы претендующего на документализм повествования: «Тогда Любавин кинулся назад, к дому, истошно вопя:

– Эй! Эй! *Милиция!* Кто на часах? Сюда! В ту же минуту в окна загорелся свет, наружу выбежали несколько человек с фонарями.

– Бежим! – Данила подхватил Митридата на руки. – *Милицейские* у Мирона дюжие, шутить не станут» [6, с. 304].

Несколько глав написаны от лица Мити, что усиливает ощущение пародийности псевдоисторического повествования. Любовная интрига здесь отсутствует, все действие связано исключительно со спасением мальчика от заговорщиков. Не соблюден при этом и другой структурообразующий мотив исторического романа: в задачи писателя не входит максимально точное и полное изображение далекой эпохи, показ взаимосвязи ее и отдельной

личности. Второй временной план, отдаленный от современной действительности, служит у Бориса Акунина лишь средством повышения занимательности, остросюжетности детективного повествования, не неся под собой ни документальной, ни фактологической подоплеки. И само «переключение» автора с одного времени на другое, переход с одного сюжета на другой выглядит очень механическим и даже спонтанным. Временные планы связаны между собой подчеркнуто искусственно, хотя на языковом уровне можно обнаружить и в обрисовке современной действительности некоторые «приметы» другой эпохи («Когда Фандорин увидел ее впервые, она была бедной замарашкой, жадной до пестрых иностранных наклеек и завистливой на чужое богатство. Но с тех пор поправила материальное положение, обрела исконную дебелость и вернулась в свое природное амплуа. Больше всего Москва напоминала Николасу любимый чеховский типаж: красивую, но чуть перезрелую *барыньку*, немного циничную и пресыщенную, не слишком счастливую в любви, все на свете перевидавшую, но все еще жадную до жизни»), хотя и в этом случае художественного единства, художественной целостности повествования не обнаруживается. Наоборот, «приметы» современности можно обнаружить и во временном плане, относящемся к эпохе правления Екатерины II: «Фандорин укоризненно развел руками: – Ты же знаешь, что я убежденный противник намеренного смертоубийства. Нет, я вновь применил английскую науку, но только не палочного, а кулачного боя. Она называется «боксинг» и много гуманнее принятого у нас фехтования на колющих орудиях». Так репрезентируется игра с жанрами на языковом уровне (также необходимо здесь отметить некоторое звуковое сходство в именах героев, фигурирующих в разных временных планах: *Митридат* – *Мира*, *Мират*), но при этом в еще большей степени усиливается пародийность исторического начала, которая значительно подкрепляется различными комическими моментами, связанными с главными героями. Например, комично воспринимаются излишне серьезные замечания по поводу российского жизнеустройства из уст

маленького мальчика Мити: «Похоже, по вечерам "Посадник" превращался в подобие салона или клуба, ибо чистой публики в зале собралось изрядно. Были и проезжающие, и местные дворяне. Закусывали, пили чай с кофеем, вели негромкие, приличные разговоры. Митя смотрел на приятную картину и думал: вот если б у нас в России все население было столь же пристойным, тогда жили бы не в грязи и пьянстве, а культурно, как в Голландии или Швейцарии. Прав Данила, тысячекратно прав: *надобно всемерно увеличивать активную фракцию*» [6, с. 325].

По сюжету романа, история спасения мальчика Митридата далеким предком Николаса Фандорина Данилой Фандориным заканчивается гораздо раньше перипетий, происходящих в наше время с выпускником Кембриджского университета. Данила Фандорин, вовремя подоспев, не дает задушить мальчика гвардейцу, участвующему в заговоре против императрицы, и даже прилюдно берет с него слово больше не преследовать юного любимца Екатерины II и его воспитательницу. Но на этом злключения Митридата и Фандорина не заканчиваются: они вынуждены постоянно переезжать с места на место, убегая от возможной опасности. Интересен тот факт, что автор включает сюда и многочисленные эпизоды с переодеванием: «В Новгороде лавки были много богаче, чем в Любани, и Павлина затеяла Митю наряжать. Сначала увидела в магазине батистовое платьице, "прелесть какое милое", и загорелась одеть Митю девочкой, но он закатил такой рев (иных средств обороны в арсенале не было), что от этого плана графине пришлось отступить. По взаимному согласию преобразовали Митю в казачка: досталась ему синяя бекеша, сафьяновые сапожки, а краше всего была мерлушковая папаха с алым шлыком. Посмотрелся он в зеркало и очень себе понравился – прямо запорожский лыцарь... В Клину снова произошло переодевание. Зная фондоринские привычки, Мирон Любавин весьма удивился бы, увидев старого друга путешествуящим в сопровождении казачка. К тому же, если гостевание продлится несколько дней, не селить же Митридата со слугами? Поэтому

после непродолжительных, но, должно быть, чувствительных для сердца колебаний Данила решился представить Митю как собственного сына. Бригадир, анахоретствовавший у себя в имении еще с той поры, когда Фандорина не постигли прискорбные Обстоятельства, вряд ли был осведомлен о судьбе маленького Самсона» [6, с. 423]. Да и сами переезды Фандорина с Митей с места на место также не увязываются с жанром исторического романа, в котором отдельное приключение героя может быть лишь штрихом к его личности или эпохе, но не основным двигателем сюжета, никак при этом не будучи связанными с данной исторической действительностью как таковой. Так постепенно исторический роман трансформируется в приключенческий и даже авантюрный. За мальчиком идет непрекращающаяся охота, и Данила Фандорин неоднократно вызволяет его из рук злоумышленников, демонстрируя смекалку, хитрость и смелость. В качестве примера можно привести эпизод, в котором Данила, неожиданно вернувшись с полпути (как оказалось, очень вовремя), успел вызволить Митю из рук Любавина, пытавшегося утопить мальчика в проруби:

«— Зачем ты вернулся? — в отчаянии повторял Мирон Антиохович. — Ты все испортил! Зачем ты вернулся?

— Вернее сказать, почему, — все так же умиротворяюще ответил Данила. — По двум причинам. Дорога через лес оказалась не столь уж узкой и заснеженной. Вполне можно было поехать в санках. А еще я все думал и не мог понять, с чего это вдруг ты решился малому мальчонке свой драгоценный микроскоп дать. Ведь даже родного сына не подпускаешь. Опять же блеск у тебя в глазах был особенный, знакомый мне по медицинским занятиям. Так глаза горят, когда человек вообразит, что он один в здравом уме, а все прочие безумцы и против него сговорились. У тебя припадок, временное ослепление разума...» [6, с. 481].

Обе истории с Фандориными — Данилой и Николасом — завершаются почти одновременно и счастливо: Митя остается с Данилой Фандориным — своим вечным спасителем, который, будто предчувствуя беду, не раз и не два

оказывался в нужное время в нужном месте, чтобы защитить мальчика от злодеев-заговорщиков; предотвращает похищение юной Миранды и Николас Фандорин, действуя уже в современных обстоятельствах и борясь с современными злоумышленниками. Начавшись почти одновременно, истории заканчиваются, при этом игровой (квестовый) характер первой из них, обозначенный в самом начале романа, постепенно нивелируется: она прописана с большей детализацией по сравнению с событиями, происходящими в современной действительности. И все же это не историческая хроника и не исторический роман. Во всем чувствуется оттенок неправдоподобия благодаря авторской игре с жанрами, прежде всего жанром исторического романа, который нередко пародируется и насыщается авантюрными элементами.

Итак, в результате анализа художественного пространства с точки зрения жанровых трансформаций, которые можно обнаружить в произведении как разновидность литературной игры, как форму подачи литературного материала писателем-постмодернистом, становится очевидно, что в романе «Внеклассное чтение» речь идет прежде всего о пародировании жанра исторического романа. Прозаик, перенося одну из сюжетных линий в далекое историческое прошлое (екатерининские времена) и наделяя ее конкретными и вполне реальными историческими персонажами, жанровые каноны до конца не соблюдает, прибегая к намеренной деканонизации исторического романа. Во-первых, в романе отсутствует любовная интрига, а действия главного персонажа никак не связаны с описываемой эпохой непосредственно, ее влиянием на отдельную личность. Рассыпанные по тексту «приметы» времени соседствуют с комическими моментами, а также реалиями другой эпохи, в результате чего даже конкретные исторические лица (например, Екатерина Вторая, больше включенная в повествование для создания соответствующего антуража), данную функцию в нем не выполняют. Сам же исторический роман здесь, по сути, лишен своей основной художественной задачи – обрисовать определенную историческую

эпоху и личность в ней, поскольку сюжет, разворачивающийся в ее рамках параллельно событиям из современности, лишь призван усилить занимательность произведения в целом. При этом игровой момент в использовании жанра исторического романа, в отдельных эпизодах сопрягающегося с другими жанрами, например, жанром авантюрного романа, обозначен писателем уже в начале повествования: события далекого прошлого первоначально служат темой для создания компьютерной игры – квеста, ни окончания которой, ни даже развития предугадать нельзя, а начало ее – таинственная записка, пережившая сотни лет, еще раз подтверждает основной замысел Бориса Акунина: ориентируясь на читательское восприятие, использовать традиционные разновидности романного жанра в качестве игрового и пародийного материала с целью усиления занимательности.

2.3 Интерпретация жанра приключенческого романа в «Соколе и ласточке» (цикл «Приключения магистра»)

В романе «Сокол и ласточка» также можно обнаружить элементы обыгрывания одной из традиционных разновидностей жанра приключенческого романа – пиратского романа.

Прежде всего отметим, что пиратский роман является разновидностью жанра приключенческого романа с той лишь разницей, что одним из главных героев здесь непременно становится разбойник, пират, а действие переносится в морскую стихию. Подчеркнем важность именно морской стихии – так называемой «сцены» основного действия – как сюжетообразующего элемента, жанрообразующей константы пиратского романа. По мнению Т. Г. Струковой, морская субстанция есть «своеобразный тип реальности как специфических пространственно-временных реалий и ритуалов бытия в морском плавании». Об этом говорили в свое время и корифеи мировой приключенческой литературы. Например, Р. Л. Стивенсон

в «Английских адмиралах» писал: «Море – наш подступ и бастион; оно является сценой наших величайших побед и опасностей; и мы привыкли поэтически утверждать, что оно наше». Данному пониманию особой роли моря в художественном пространстве произведения такого толка вторит Дж. Конрад: «Это могло случиться только в Англии, где люди и море – если можно так выразиться – соприкасаются: море вторгается в жизнь большинства людей, а люди познают о море кое-что или все, развлекаясь, путешествуя или зарабатывая себе на кусок хлеба».

Среди сюжетообразующих мотивов жанра пиратского, или морского, романа следует назвать, во-первых, фигуру пирата-разбойника, с которым связано множество увлекательных приключений, происходящих во время морского плавания (сам пират, как правило, имеет традиционную, весьма характерную для такого персонажа внешность: попугай на плече, деревянная нога, повязка на глазу, «черная метка» и др., – восходящую своим появлением к романам Р. Л. Стивенсона; это в равной степени может быть благородный, мужественный человек, отторгнутый в силу каких-либо обстоятельств обществом, или, наоборот, человек беспринципный, носитель всевозможных пороков, руководящийся исключительно жадой наживы). Во-вторых, мотив охоты за сокровищами, которые могут находиться в самых отдаленных и экзотических местах планеты. Поэтому путь к ним далек и сложен, полон опасностей; обычно эти места отмечены на древних картах, по которым в своих поисках и ориентируются искатели кладов и приключений.

В-третьих, мотив свободы и в то же время давления судьбы, рока: зачастую пират не выбирает себе судьбу, являясь заложником жизненных обстоятельств. Отсюда множество характерных сюжетных линий, событий, объединенных в циклы: калейдоскопическая смена изоморфных эпизодов – герой под новым именем попадает в новую среду, покоряет очередную красавицу, некоторое время наслаждается любовной идиллией, затем его узнают и разоблачают; от смертельной опасности он спасается благодаря помощи своих могущественных опекунов (иногда это выясняется лишь в

дальнейшем ходе повествования), вновь возвращается в среду разбойников, где его принимают с триумфом, вступает в сражения с правительственными войсками, терпит поражение в одном из них, спасается и т.д. Эти циклы событий, лишь формально мотивированные, предстают в романе в различных комбинациях, число которых практически бесконечно; отсюда возможность продолжений и вариаций.

Обратимся к сюжету романа Б. Акунина «Сокол и ласточка». Это произведение, как и полагается традиционному «пиратскому» роману, полностью посвящено поиску сокровищ, путь к которым лежит через море. Внук Эраста Фандорина – Николас – получает в подарок от английской тетушки Синтии круиз на тринадцатипалубном лайнере «Сокол», а еще старинную рукопись (аналог древней карты), которая привела его к зашифрованному письму о сокровищах, спрятанных на острове в Карибском море. Фандорину предстоит расшифровать таинственное послание, и он с азартом берется за это дело, даже не подозревая, что под именем Эпин скрывается его дальняя родственница – Летиция фон Дорн, племянница капитана Корнелиуса фон Дорна. Параллельно этой сюжетной линии развивается и вторая, основная: Эпин-Летиция, выдавая себя за юношу, участвует в поисках того самого сокровища, которое спрятано совсем недавно. В процессе поисков она находит свою любовь и оставляет большую часть сокровищ лежать в тайнике. Неслучайно и то, что значительная часть повествования относится к XVIII веку – времени расцвета повествований о пиратах, а также и то, что Рассказ о большей части приключений в XVIII веке ведётся от лица разумного попугая, обладающего сверхъестественными способностями (по уровню интеллекта не уступает человеку, условно бессмертен, способен проникать в память людей, узнавая о них все). Следовательно, внешняя атрибутика жанра пиратского, или морского, романа, а именно: поиск сокровищ через морское приключение, охота за ними сразу нескольких действующих лиц, старинная таинственная карта, которую необходимо расшифровать, попугай, которого носили на плече

пираты, и т.д. – здесь соблюдены. Морская история XVIII века будто записана на искусственно состаренных листах бортового журнала с истлевшими краями и расплывающимися пятнами чернил, что создает в читательском сознании иллюзию аутентичности происходящего. Между тем, детективное начало сохраняется и в этом романе, что традиционно для повествований о Фандорине, но является отступлением от жанрового канона романа пиратского.

При этом следует отметить, что множество пиратских романов строилось именно в форме мемуаров известных разбойников (взять хотя бы известный роман Д. Дэфо «Жизнь, приключения и пиратские похождения знаменитого капитана Сингльтона», 1720), и именно с такой формой повествования мы встречаемся уже в начале произведения: Фандорин решает начать писать блог (в угоду времени) о своих приключениях, что маркирует «игру» с жанром пиратского романа. При этом сам герой «указывает» на литературный претекст как на объект прямого подражания: «Обо всём, что произошло за день и что его волновало, Ника мог поговорить вечером с женой. Однако на период недолгой разлуки он взял обязательство записывать все мало-мальски примечательные события в интернет-дневник. Это живее и естественнее, чем слать электронные письма. А реакцию корреспондентов получаешь незамедлительно, в виде комментов. Верная секретарша Валя наскоро преподавала магистру краткий курс блоговедения, открыла аккаунт и помогла выбрать ник (то есть прозвище) с аватаром (визиткой-картинкой). Фандорин решил назваться «Длинным Джоном» в честь пирата из «Острова сокровищ»: даром он что ли заделался мореплавателем, держит курс на Вест-Индию, ну и рост у него тоже подходящий – метр девяносто девять» [17, с. 25]. Сами путевые заметки героя схожи с пометами в корабельной книге: «Блог «Длинного Джона. Пишет Long John (ljohn). 2009-04-02 21:48. Отплыли вчера вечером, но писать не мог. Хоть в рекламной брошюре обещали, что морская болезнь пассажирам «Фэлкона» не страшна, меня сильно замутило, едва теплоход вышел в Ла-Манш. Погода гнусная.

Сильный ветер, дождь. Волны с нашей одиннадцатой палубы кажутся маленькими, но, думаю, высотой они метра три-четыре и бьют всё время в борт. Пол накрывается, горизонт тошнотворно ходит вверх-вниз. Неугомонной С. хоть бы что. Она с помощью горничной (представьте себе, к «люкс-апартаменту» приписаны горничная и батлер!) надела вечернее платье с блёстками, жемчуга и укатила знакомиться с капитаном. Я же позорно валялся в кровати. Есть мне, мягко говоря, не хотелось, а на капитана я ещё насмотрюсь – мы сидим за капитанским столом. Спал я, как труп. Снилось, будто я младенец и меня укачивает в люльке Серый Волчок, причём я очень боялся, что буду ухвачен за бочок» [17, с. 27].

Первоначально эти путевые заметки ничем не отличаются от обычных мемуарных зарисовок, но в определенный момент их автором становится попугай, «просветленный» восточной философией, в связи с чем пиратский роман получает пародийное звучание и превращается в «сказку» о морских приключениях, но отнюдь не повествование о поисках сокровищ с претензией на достоверность, которой добивались авторы подобных произведений, достигая условной правдивости в точном описании островов, указании географических координат примерного захоронения сокровищ и т.д. Даже диалог о корсарах госпожи Дорн и влетевшего в дверь попугая, севший ей на плечо весьма условны и являются средством создания определенного антуража, поскольку, по сути, данное произведение не о морских разбойниках, хотя в ней настойчиво присутствует тема поисков клада, но снова наигранно и условно:

«— Я не могу отправить в Барбарю купеческое судно, потому что оно станет лёгкой добычей проклятых англичан. Но можно снарядить корсарский корабль. Он быстроходен и хорошо вооружён.

— Вы предлагаете послать за моим отцом пиратов? — поразились госпожа де Дорн. Он засмеялся.

— У вас, сухопутной публики, довольно путаное представление о таких вещах. Корсары вовсе не пираты.

– Разве они не грабят корабли?

– Разумеется, грабят.

– В чём же разница?

– В том, что захваченного пирата вешают на рее, а корсар считается военнопленным. Потому что корсары грабят лишь те корабли, что ходят под вражеским флагом. Чтобы стать корсаром, нужно иметь патент от адмиралтейства. Получить его может далеко не всякий. А у меня патент есть. Учтите, мадемуазель: пока не закончится эта война – а она может продлиться и пять, и десять лет – никаким иным способом до Барбарии не добраться...

Слетая вниз, я уже знал, как поступлю.

Когда тяжёлая дверь скрипнула и полицейские угрожающе сдвинулись плечо к плечу, я взмахнул крыльями и устремился вперёд. Влетел в приоткрывшуюся щель и ловко опустился Летиции де Дорн на плечо. Она ещё не успела переступить порог и от неожиданности попятилась, но не завизжала, как сделала бы всякая барышня, а воскликнула по-немецки «чёрт побери!», что, согласитесь, довольно необычно для дочери тайного советника» [17, с. 48]. Очевидно, что выкрик молодой барышни, показавшийся здесь неуместным, выполняет пародийную функцию: по традиции эти слова должны принадлежать старому, закаленному морскому вояке, одноногому пирату, а не молоденькой девушке. Пародийность усиливается и фигурой рассказчика (попугай), и общим комизмом повествования:

«– Ты спасла меня от тюрьмы, птичка. Спасибо, – шепнула мне девушка по-швабски и – вы не поверите – поцеловала меня!

Я чуть не свалился.

Меня никто никогда не целовал. Что и не удивительно. Лейтенант Бест, когда напивался, поил меня ромом изо рта в клюв, но это совсем не то, что девичий поцелуй, уж можете мне поверить.

Вдруг меня осенило. А, собственно, почему нет?

Кто сказал, что мой питомец обязательно должен быть мужчиной? Допустим, мне никогда не приходило в голову приручить существо противоположного пола – я ведь старый бирюк, морской бродяга и совсем не знаю женщин. Но эта рыжая барышня меня заинтересовала» [17, с. 56]. Однако, вопреки подобному интересу, попугай больно клюет девушку за ее оплошность.

Описанные в сходном ключе и освоение острова, и поиски клада, и знакомство с корсарской наукой на корабле кажутся не более чем фарсом, чему вполне созвучен и финал романа: «Уже выйдя в море, Николай Александрович снова позвонил жене... Алтын сначала слушала очень хорошо, только ахала да ойкала. Но минут через пять вклинилась с вопросом: «Нашли? Ты мне сразу скажи: нашли вы клад или нет?!» Он ответил: «Нет. Сокровища в тайнике не было, но...» Он хотел сказать, что зато было много фантастически интересных приключений. Не успел. «Господи, у тебя вечно один обломы!» – выкрикнула жена и теперь уже сама шмякнула трубку» [17, с. 568]. Используемая женой героя сленговая лексическая единица («обломы») также маркирует пародийность повествования, «вскрывая» игровой характер текста, стилизованного под традиционный пиратский роман.

В финале, вопреки традиции пиратских романов, обычно заканчивающихся обнаружением клада, Фандорин все сундуки обнаруживает пустыми, да и само нападение на его команду рядом с пещерами выглядит скорее бутафорией, лишь пародирующей настоящую опасность: «Убери пушку, сынок, и помоги джентльменам подняться. Только пистолет мистера Делони пока оставь у себя – на всякий случай. – «Не убьют!» – такова была первая мысль, пришедшая в голову Фандорину. Всё остальное в первую минуту показалось несущественным. Но только в первую минуту. Он вытер лоб – оказывается, там выступили капельки пота, хотя в склепе было совсем не жарко. Глубоко вздохнув, магистр наконец вылез из шахты» [17, с. 342].

Усиливает ощущение пародийности смена языковых стратегий: это касается постоянные переходов с образцового литературного языка на современный разговорный: *тинейджер, башкой об стенку, иии, «лучшие тусовки и классные девки обойдутся без вашего наследника», «отверстие в каменном полу глумливо ощерилось на магистра: что, умник, выкусил?»;* *«фигу тебе с маслом, а не золото-серебро»* и др. – плохо вписываются в канву традиционного повествования о пиратах и островах сокровищ, на поиски которых отправлялись самые отчаянные люди, но рассказывалось о которых если не высоким, подчеркнуто книжным, то литературным языком.

Таким образом, в романе Бориса Акунина «Сокол и ласточка» вновь как неотъемлемая часть постмодернистской стратегии представлена авторская игра с жанровой природой произведения, однако теперь пародированию подвергается так называемый *пиратский роман* как жанровая разновидность приключенческого романа. С одной стороны, внешняя атрибутика романного повествования такого типа сохранена: действие происходит в море и на таинственном острове, куда героев привела старинная карта; в поиске сокровищ присутствует и элемент состязательности, соперничества; используется мемуарная форма изложения; раскрывается романтика корсарской жизни. С другой стороны, внешняя атрибутика обретает пародийный, фарсовый характер, на что указывают фигура повествователя (попугай), стилистическая сниженность повествования, феминизированность героинь и, наконец, утраченные надежды главного героя на обретение клада в финале.

2.4 Жанровая стратегия романа-ремейка «Ф. М.»

Борис Акунин как яркий представитель отечественной литературы постмодернизма склонен к собственной интерпретации русской классики, причем к интерпретации на различных уровнях организации художественного текста, в том числе и жанровом. В каждом из

рассматриваемых его произведений можно уловить черты уже знакомых текстов, но в большей мере это характерно для входящего в цикл о приключениях Николаса Фандорина романа «Ф. М.», который представляет собой ремейк на известное произведение Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». На это указывает и само заглавие романа, и его сюжет: герою случайно попадает часть ранее неизвестной рукописи Ф. М. Достоевского (потерянный вариант «Преступления и наказания»). Николас устремляется на поиски всей рукописи, а также некоего старинного перстня (П.П.П.), возможно когда-то принадлежавшего Достоевскому. Ему противостоит необычный и ловкий соперник, предстающий в самых различных обликах: Спайдермена, чёрта, Красной Шапочки, персонажа аниме Инуяся и др. Так создается произведение в жанре ремейка – исправленном, переделанном или восстановленном варианте художественного текста, формой перекодировки классики, результатом которой становится новое произведение, повторяющее сюжет классического текста. Чаще всего это перевод классического произведения на язык современности. Ремейк не просто цитирует классическое произведение, не пародирует его, а наполняет новым, содержанием и смыслом, ориентируясь при этом на классический образец: повторяются сюжетные линии, типы героев, часто сохраняя при этом даже их имена. Общеизвестно, что первым исследовать ремейки начал У. Эко, поставивший их в ряд других повторений. В ходе произведения проявляется внешнее и описательное сходство героев Достоевского и Акунина, в тексте присутствует множество аллюзий, а также прямые цитаты из источника, но явно наблюдается отсутствие игры со смыслами. Эта игра имеет достаточно формальный характер и отражается, например, в том, что все главы романа начинаются с букв Ф и М. Замысел Акунина состоял в том числе и в том, чтобы написать в стиле Достоевского. Речевая манера писателя тщательно копируется: речевые обороты, присущие эпохе Достоевского, характерные словосочетания. В текст вставлены целые фрагменты из «Преступления и наказания»: портреты героев (Раскольников, Дуня) буквально перенесены в

роман; заимствовано в сокращенном виде письмо матери Раскольникова, повторены некоторые сцены (обморок Родиона). При этом в повествование стремительно врывается современная речь и даже современные реалии, что разрушает стилистическое единство текста, постоянно напоминая читателю, что он имеет дело не с классическим текстом, а его трансформацией, интерпретацией на новый лад.

В целом действие в произведении, как и в других романах цикла, протекает в современной действительности: ученый-литературовед находит черновую рукопись романа Ф. М. Достоевского, но рукопись неполная, и нужно ее восстановить, найти недостающие части, что и должен сделать Николас Фандорин. В разрывах «современного романа» читателю по частям предъявляют текст якобы Достоевского, где действует серийный убийца. Следователь Порфирий Петрович подозревает студента Раскольникова, но это невыносимо банально. Раскольников ни при чем, а преступник – Свидригайлов, который уничтожает плохих людей, каждым таким убийством компенсируя свой грех, – доведение до смерти или убийство хорошего человека. В этом и заключена его «теория». Следовательно, данная вариация известного сюжета менее психологизированна и философична: у Бориса Акунина на первый план выступает детективное начало, доминирующее и в «современной» части романа, и в плане «историческом», относящемся к героям Ф. М. Достоевского. В этом, с одной стороны, и заключается игра с жанром известного произведения, в котором, за счет нивелирования элементов жанров психологического и философского романов усилено детективное начало. Но, с другой стороны, этим игра с жанрами у Акунина не заканчивается. Важное значение здесь приобретает пародирование жанра интеллектуального романа (жанра детективного интеллектуального триллера), образцом которого в современной литературе является роман Д. Брауна «Код да Винчи». На это указывает и сам писатель: «В новом романе, «Ф. М.», я поразвлекся, передразнивая Дэна Брауна, там это видно невооруженным глазом. Я вообще хотел сначала написать роман,

который назывался бы «Код картины «Утро в сосновом лесу», чтобы все изучали мишек и разглядывали пеньки, но потом решил, что в «Преступление и наказание» играть интересней». Подобно тому, как герои «Кода да Винчи» разыскивают таинственный Грааль, пытаюсь собрать воедино малейшие зацепки, ведущие к нему, так и герои Акунина охотятся за отдельными частями черновой рукописи Достоевского. Следовательно, в романе Б. Акунина «Ф. М.» читатель сталкивается с приемом двойного жанрового пародирования, что весьма усложняет и углубляет семантику текста в целом.

Н. Суздальцева справедливо называет «Ф. М.» полифоническим романом-пародией. Во-первых, Акунин, как справедливо отмечает исследователь, создает явно пародийные образы героев: образ старушки-процентщицы отчетливо вырисовывается в образе Элеоноры Ивановны – высококлассной специалистки по Достоевскому; Лужин воплотился в коллекционере Лузгаеве; Сонечка Мармеладова явно пародируется в образе Сашеньки, а образ Свидригайлова читается в герое по имени Марк Донатович Зиц-Коровин и одновременно в образе Аркадия Сергеевича Сивухи. Образ самого Раскольникова, несомненно, отображается в образе наркомана Рулета. Но заметим, что Родя по-новому воплотился и в подростке Олеге, который и является главным злодеем романа, а в родословной главного героя акунинского романа Николаса Фандорина мы неожиданно обнаруживаем сыщика Достоевского – Порфирия Петровича.

Воссоздавая все образы Достоевского в современном антураже, Борис Акунин намеренно их искажает, тем самым снижая их идейную значимость. Рулет-Раскольников грабит людей, и в частности Сашиного отца, только для того, чтобы достать «бабла» на очередную дозу. На награбленные деньги он не собирается продолжать учебу в университете, помогать матери и осчастливливать человечество. Это новый тип молодежного цинизма, характерного для эпохи постмодернизма. У Акунина образ Раскольникова как бы раздваивается на две самостоятельные

субстанции: первый двойник – наркоман Рулет идет на убийство, руководствуясь материальными мотивами преступления Раскольникова (нужда, болезненное состояние), а второй – Олег – вершит свои злодеяния из-за любви пусть не к человечеству, а всего лишь к отцу, и при этом руководствуясь наполеоновскими принципами сильной личности. Рулет по теории Раскольникова – «тварь дрожащая», а Олег – «право имеющий», и оба пародируют Родиона. И в соответствии с теорией Раскольникова сильная личность Олег со спокойной совестью убивает никчемного наркомана Рулета, «который только зря небо коптит». И это уже цинизм самого Раскольникова, доведенный до его другого логического конца.

Кроме того, пародируется Акуниным и образ ребенка как таковой, точнее, явно снижается общеизвестное понимание ребенка Достоевским как «ангелоподобного» существа. У Акунина в некоторых романах ребенок – носитель маски (к примеру, Миранда во «Внеклассном чтении»). Так, в «Ф. М.» и читателя, и Фандорина вводят в заблуждение внешний вид Олега Сивухи – тридцатилетнего злодея, кажущегося ребенком из-за болезни – и отношение к нему других героев. «Оставив доктора, к ним приближался «мальчик-гений». На вид ему было лет пятнадцать, тонкий голос еще не начал ломаться» [20, т.1, с. 115]. Впервые увидев Олега, Николас мысленно называет его «пареньком», «подростком», «мальчиком». Дефиниции других персонажей также направлены на то, чтобы оправдать горизонт читательских ожиданий, сформировав в сознании реципиента образ ребенка. Так, профессор Зиц-Коровин и Аркадий Сивуха, зная настоящий возраст Олега, называют его не иначе, как «мальчиком».

На самом деле Сивуха-младший является вундеркиндом с заторможенным физическим развитием и надломленной из-за болезни психикой. Страдая от своей непохожести на других, он, тем не менее, извлекает из своего положения максимальную выгоду. Олег, несмотря на весь интеллектуальный багаж, эксплуатирует образ ребенка, чтобы добиться от окружающих нужной ему реакции. «Держался паренек совсем не по-

ангельски. Доктор его о чем-то спрашивал, а он глядел в сторону, шмыгал носом, отвечал что-то сквозь зубы, нехотя» [20, т.1, с. 113]. В бытовых разговорах Олег даже имитирует детскую речь: «Папа, я устал! Можно я пойду к себе?» [20, т.1, с. 115]; «Пойдем, папа. Я придумал одну штуку, хочу тебе показать» [20, т.1, с. 117].

«Псевдодитя» использует свой мнимый инфантилизм не только для создания образа невинного ребенка: маска «недоросля» служит ему и для осуществления преступных планов. Физическая недоразвитость и умение достоверно изображать подростка помогли Сивухе проникнуть в квартиру Лузгаева под видом несовершеннолетней проститутки, не вызвав ни малейших подозрений. «Она была в джинсиках, мальчиковой курточке, с маленьким чемоданчиком в руке. Объяснила полудетским, чуть хрипловатым голоском: – У Виолетки зуб заболел. Попросила подменить. Я Лили-Марлен. Вениамин Павлович засмеялся – кличка показалась ему забавной. Да и сама девчонка была что надо. Пожалуй, получше фотовиолетты. Худенькая, мосластенъкая, гибкая. Как на заказ» [20, т.1, с. 162]. Олег настолько привыкает к маске капризного подростка, что, даже начиная изощренно, садистски пытаться Лузгаева, не выходит из образа малолетней путаны: «Убрала кнут в чемоданчик, достала моток колючей проволоки и очень нехорошего вида клещи. – Вопрос, всего один. Скажи-ка, папочка, где папочка?» [20, т.1, с. 163]. В эпизоде с убийством Марфы Захер Олег тоже эксплуатирует образ девочки: переодеваясь на этот раз Красной Шапочкой – он и говорит в соответствующей речевой манере: «– Красивая, – с подсюсюкиванием сказала Красная Шапочка – не про голую Марфу, а про декоративную акулу. – Так где, папочка, тётенька? Мы с Серым все перерыли, три часа трудились. Скажи, тётенька, не капризничай. А то бо-бо будет» [20, т.1, с. 281].

Идея использовать маску ребенка в качестве алиби утверждается в болезненном сознании Олега после фразы бывшего киллера Игоря. «– Эх, мне бы раньше такого подельника. Наделали бы делов, на пару-то. На

пацаненка ж никто не подумает. Просто похвалить хотел, морально поддержать. А у Олега в голове будто колокольчик звякнул. Это пришла она, идея» [20, т.2, с. 233]. Расчеты персонажа полностью оправдываются: герой-сыщик Николас Фандорин готов подозревать любого из «взрослых», но никак не его самого. «Но как ужасный и опасный «Он», которого необходимо остановить, сочетается с «Ему», который ни за что не поверит? Да тут ещё один «Он», который без присмотра. Минутку. Один, без присмотра и притом в клинике – это наверняка про Олега. Олег опасен и ужасен быть не может, тем более с десятилетним стажем злодеяний» [20, т.2, с. 112].

Таким образом, рефлексия писателя-постмодерниста относительно «детской» тематики очевидна и проявляется в трансформации и переводе в иную плоскость традиционной темы и образности. Отталкиваясь от художественного опыта Ф. Достоевского, Борис Акунин в цикле «Приключения магистра», прибегает к приему анаморфозы, изображая не ребенка-жертву, а ребенка-злодея, использующего маску невинности и утрачивающего мнимую «ангелоподобность». Данный прием, на наш взгляд, обусловлен не только переосмыслением классики, но и важнейшим структурирующим принципом детективной литературы в целом: преступником не может быть персонаж, на которого изначально падают подозрения: «Преступник должен быть человеком с определенным достоинством – таким, который обычно не навлекает на себя подозрений» [88, с. 40]. Акунин использует в качестве элемента, отводящего подозрения от истинного злодея, именно ассоциации с детьми, поскольку ребенок, в связи с его предполагаемой нравственной чистотой и неиспорченностью, наименее подходит на роль жестокого и безжалостного преступника.

Также снижается и образ «падшего ангела» Санечки, которая, повторяя судьбу Сонечки Мармеладовой и обладая, на первый взгляд, всеми ее достоинствами (внутренней чистотой, незащищенностью, жертвенностью), оказывается подосланной к Фандорину шпионить за ним, ведет двойную

игру. «Униженные и оскорбленные», преступные и безнравственные герои Достоевского оказываются слишком возвышенными и нравственными для безыдейной постмодернистской эпохи. Акунин пытается обосновать свой художественный метод воссоздания действительности в романе «Ф. М.» как «фантастический реализм», хотя это основной художественный метод Достоевского, и современный писатель делает акцент именно на детективном начале повествования. «Живешь себе в разумном, реальном мире, день да ночь – сутки прочь, – пишет Акунин в «Ф. М.», – живешь так месяц, год и начисто забываешь, что совсем рядом, на расстоянии одного удара сердца, существует другой мир – непредсказуемый, опасный, фантастичный. Ведь не раз уже попадал в его цепкие лапы. В них только угоди – не выберешься. А если и выберешься, то весь исцарапанный, едва живой» [20, с. 143]. Но для Достоевского фантастичным кажется убийство одного человека другим по теории. А у Акунина другой тип фантастики на современный лад – например, смена пола, превращение мужчины в женщину или явление в окне добродушного Человека-Паука. «Ей-то что, – говорит Фандорин о своей секретарше Валентине, сменившей мужской пол на женский, – она, ходячая небылица, в фантастическом мире чувствовала себя, как дома» [20, с. 167]. Так осуществляется пародирование травестийного типа, когда снижается и объект изображения (в данном случае, роман Достоевского, равно как и само творчество писателя), и выбирается соответствующая манера подачи литературного материала).

Акунин рассматривает творчество и жизнь самого, пожалуй, известного в мировой литературе русского классика Ф. М. Достоевского, писателя-философа, глубоко верующего человека. Но Достоевский в его романе показан грешником, сладострастником, игроком, готовым ради денег писать бульварные романы, то есть Акунин намеренно снижает образ писателя. И в результате мы имеем не Достоевского, а пародию на Достоевского, не великий роман «Преступление и наказание», а бульварный детективчик «Преступление и наказание». Похожим образом поступает и Д. Браун, не

раскрывая так называемую правду о Христе как богочеловеке, а лишь создавая на него пародию, намеренно сниженную, бульварную, но сам факт прикосновения к великой личности уже производит должный резонанс в читательской среде и обществе в целом. Однако этот резонанс поистине не имеет культурной почвы, это своего рода скандал, травестирование великого, насмешка над ним, а занимательность детективного материала в таком случае выглядит кощунственной.

Так поступает, по мнению Н. Суздальцевой, и Борис Акунин, «разоблачая» при этом образец интеллектуального детектива Д. Брауна. Создавая пародию на величайшего автора и его не менее великий роман, писатель не претендует на какое-либо открытие, как бы пополняя ряды «бульварных романов». Он подчеркивает, что это не произведение о Достоевском и его рукописи, это всего лишь пародия на него, подобная той, которую сочинил Д. Браун.

Этим объясняется и множество сюжетно-композиционных пересечений между романом Б. Акунина и «Кодом да Винчи» Д. Брауна. Н. Суздальцева указывает на следующие из них:

1. Жанр романов – детективы.

2. Использование Брауном штампов классического современного детектива. Использование Акуниным автоштампов (повторение ситуаций, образов и приемов собственных детективов).

3. Использование приема «загадок в стихах», отгадыванию которых подчинен ход сюжета (только у западного писателя объект поисков по определению невозможно найти, т.е. сюжетная линия заранее ложна, тогда как Акунин предлагает читателям игру всерьез и назначает вознаграждение).

4. Идея единения мужского и женского начала. У Брауна она выражена в версии о браке Христа и происхождении Чаши Грааля, у Акунина – подчеркнуто пошло – в образе «андрогина» Валентины.

5. Оппозиционные образы преступного праведника-альбиноса Сайласа (у Брауна) и раскаявшегося, ставшего на праведный путь преступника Миши Черного.

6. История ордена тамплиеров (у Брауна) и миф о фри-масонском Боге (у Акунина).

7. Вольность обращения с историческими фактами.

8. Мистификации.

9. Информационная агрессия.

10. Наконец, сама дерзость авторов посягнуть на культурные святыни – Евангелие в одном случае и творчество Достоевского в другом, дерзость избрания их в качестве тематических объектов бульварных романов [215].

Не случайно потому в повествовании встречается и имя *Браун*: «Помнишь, доченька, я тебе рассказывал про некую госпожу Браун, в судьбе которой Федор Михайлович принял живейшее участие? Как ее звали-то, смешное такое имя... Авантюристка, бывшая проститутка... Сохранилось ее письмо, в котором она без экивоков извещает благодетеля о своей готовности на все: «Удастся ли мне или нет отблагодарить вас в физическом отношении» – так и пишет. Уверен, что Федор Михайлович не оплошал» [20, с. 176].

В финале же Акунин подчеркивает травестийный характер своего повествования, как бы опровергая и разоблачая самого же себя: Федор Михайлович признает акунинскую пародию на «Преступление и наказание» («Теорийку») чушью, отрекается от нее, уничтожает и начинает работу над великим философским романом «Преступлением и наказанием».

Таким образом, в романе Бориса Акунина «Ф. М.» вновь пародируются известные романские разновидности, однако отличие данного произведения от других, включенных в цикл «Приключения магистра», где рассказывается о потомке Эраста Фандорина – его внуке Николасе Фандорине, заключается в том, что здесь представлена двойная игра с жанрами, своего рода двойное пародирование. Во-первых, пародированию подвергается роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»; в итоге создается «роман в

романе» – случайно найденная черновая рукопись известного писателя пародирует великое произведение, причем одновременно с этим создается и намеренно сниженный образ самого автора. Повествование постоянно переключается с черновика романа на «реальную» действительность, в которой действует герой, разыскивая оставшиеся главы романа, благодаря чему сохраняется хронотопическое единство всех романов цикла «Приключения магистра»: двойной временной план с постоянным перескакиванием из одного художественного времени в другое, причем перескакивание достаточно резкое, стремительное, отчего данное единство приобретает максимально условный характер, а сами временные пласты соединяются практически механически. Во-вторых, сам факт такого обращения с великим произведением и личностью писателя-классика (которая, кстати, явно «снижается»: Достоевский у Акунина предстает грешником и сластолюбцем, а сам роман лишен философского и психологического аспектов, тогда как детективное начало заметно усилено) «отсылает» читателя к другому произведению – интеллектуальному детективу Д. Брауна «Код да Винчи», которое, в свою очередь, пародирует евангельские тексты. Борис Акунин разоблачает Д. Брауна, используя множество сюжетно-композиционных пересечений с ним. Среди последних можно отметить превалирование детективной сюжетной линии, обуславливающей основное жанровое определение произведений: использование штампов классической литературы и автоштампов, введение приема «загадок в стихах», отгадыванию которых подчинено сюжетное разворачивание, идея единения мужского и женского начала, наличие оппозиционных образов («двойников»), обращение к мифам, связанным с основной сюжетной линией: истории ордена тамплиеров (у Брауна) и миф о фри-масонском Боге (у Акунина), вольность обращения с историческими фактами, мистификации, но при этом подчеркнуто сниженное (травестийное) изложение. Писатель акцентирует внимание читателей именно на пародийности такого рода произведений, не претендующих на правдивость,

достоверность и, следовательно, не заслуживающих серьезного отношения. Таким образом, развенчивая подход Д. Брауна, но используя при этом отечественный литературный материал, Борис Акунин значительно усложняет семантическую структуру текста, создавая, на первый взгляд, лишь простой ремейк на известный текст. Поэтому вполне можно говорить и о третьем уровне пародирования – теперь уже весьма характерного явления для постмодернистской литературы жанра романа-ремейка, когда по мотивам известного произведения создается новое, диалогичное к нему, изобилующее интертекстуальными связями с определенным текстом. «Ф. М.» – не традиционный ремейк, но специальным образом организованное художественное пространство, отличающееся множественностью различных кодов, речевых стратегий, аллюзиями и реминисценциями, а также обилием художественных задач, поставленных перед ним автором. Все это позволяет говорить о нем как о весьма своеобразном литературном явлении в отечественной постмодернистской литературе последнего десятилетия, своего рода гипертексте, способном разворачиваться в различных направлениях, чему и способствует литературная игра, столь любимая Б. Акуниным, в том числе и в области жанровых трансформаций.

Сделаем некоторые предварительные выводы относительно специфики жанровой стратегии в детективном цикле Бориса Акунина об Эрасте Фандорине и примыкающем к нему цикле «Приключения магистра». Мы полагаем, что жанровая стратегия расширяется уже в «фандоринском» цикле – от «Азазеля» к «Черному городу»: в первых романах цикла Акунин дает романам подзаголовки, декларируя обыгрываемый поджанр детектива, в дальнейшем же отказывается от этого приема, предоставляя читателю самому находить отсылки к разновидностям жанра. В цикле «Приключения магистра», раскрывающем для читателя родословную Фандорина, Борис Акунин не просто отказывается от собственно авторских жанровых номинаций, свойственных «фандоринскому» циклу, но демонстрирует возможность использования жанра как «модели чтения». По Акунину,

достаточно продуктивным средством, позволяющим активизировать читателя в процессе интерпретации и тем самым максимально расширять потенциальную аудиторию, становится синтез жанровых форм детектива и морского романа, детектива и романа шпионского, детектива и исторического романа. В немалой степени этому способствует использование центрального принципа постмодернистской эстетики – принципа «двойного кодирования», предполагающего адресацию одновременно нескольким группам читателей с различным уровнем компетентности и позволяющего успешно осуществлять коммуникацию с новым типом читателя – восприимчивым к новым моделям чтения, в определенной степени «всеядным», готовым наслаждаться как продуктами «высокой» литературы, так и заведомо «низкими» поделками.

3. Специфика трансформации женского иронического детектива в цикле романов о Пелагии Бориса Акунина

Помимо «фандоринского» цикла и «Приключений магистра», Борис Акунин создал еще цикл романов о Пелагии, также объединенный образом главной героини – непрофессиональной сыщицы, которая по воле случая оказывается втянутой в те или иные загадочные события и должна расследовать их. Если каждому из романов «фандоринского» цикла, как мы показали, предпослана сугубо авторская жанровая номинация, репрезентующая читателю основное «свойство» текста, то в романах о Пелагии подобные жанровые «определения» отсутствуют. Однако здесь автор, в русле постмодернистской эстетики, синтезирует жанровую модель классического английского детектива, прежде всего, с элементами женского иронического детектива. В связи с этим мы полагаем необходимым первоначально обозначить пути развития иронического детектива и его типологические особенности, а затем исследовать специфику пародийной трансформации его элементов в романах Бориса Акунина о Пелагии.

3.1. Женский иронический детектив: жанровое своеобразие и пути развития

Общеизвестно, что иронический детектив является одной из нетипичных разновидностей детективного жанра. Детективное расследование в ироническом детективе описывается с юмористической точки зрения, повествование, как правило, ведется от первого или второго лица, и, наконец, пародируются штампы детективного романа. На ранних стадиях бытования иронического детектива определение «иронический» часто выполняло функцию «лакировки действительности»: небрежно выстроенный, слабый во всех отношениях детектив можно было таким образом представить как травестию серьезного жанра.

Иронический детектив развивается в европейских литературах в XX в. как следствие кризиса «классического» детектива, в основе которого лежали ценности стабильного общества. К концу столетия иронический детектив оказывается в ряду многочисленных жанровых разновидностей, среди которых детектив-боевик; триллер; полицейский боевик; политический детектив; женский детектив; мистический детектив и др. Специфической его особенностью оказывается описание расследования, направленного на раскрытие тайны, с юмористической точки зрения. Наиболее яркими его образцами традиционно считаются во Франции «Заколдованное кресло» Г. Леру [123] и «Алиби на выбор», «Лгуня» Ш. Эксбрайя [250,]; в Англии – «Роковое кольцо» Дж. Хейер; в Венгрии – многочисленные романы Пола Ховарда (Ене Рейто) [184], среди которых переведенные на русский язык «Тайна алмазного берега», «Три мушкетера в Африке», «Бабье лето медвежатника», «Золотой автомобиль», «Приключения Грязнули Фреда», «Новые приключения Грязнули Фреда», «Карантин в Гранд-отеле», «Пропавший крейсер», «Найденный крейсер», «Тайфун «Блондинка». В настоящее время в этом жанре пишет множество зарубежных авторов – от С. Фрая, Х. Лори, Н. Марша в Великобритании, Л. Блока в США до Дарьи Донцоваой, Кондратия Жмурикова в России и др.

Родоначальницей женского иронического детектива принято считать польскую писательницу Иоанну Хмелевскую, романы которой переводились в России еще с середины 1970-х гг. Важнейшими типологическими чертами иронических детективов И. Хмелевской, воспринятыми впоследствии ее последовательницами в России, были, помимо иронического модуса повествования, во-первых, ведение повествования от первого лица, а во-вторых, присутствие персонажа, чаще всего – главной героини – носителя авторской маски («раскрученный» PR-образ писательницы практически полностью совпадал с образом героини, оказывающейся в центре сюжетного развертывания). Героини детективных романов И. Хмелевской совершают многочисленные ошибки, ужасаются им и оттого делают новые промахи,

однако благополучно преодолевают все трудности, с которыми сталкиваются. Подобная «нескладность» была нацелена на оправдание «горизонта» читательских ожиданий и еще более позволяла читательницам идентифицировать себя с главной героиней. Слава Хмелевской началась в 1964 г. после выхода в свет романа «Клин» (в русском переводе «Клин клином»), на первых страницах которого влюбленная, покинутая и рассерженная главная героиня пани Иоанна тоскует, дописывая научную статью, посвященную интерьерам домов культуры, а в финале с легкостью обманывает представителей польского КГБ. С тех пор романная пани Иоанна и все положительные герои Хмелевской – бедняки, эксцентрики, недотепы, правдолюбцы – стали воплощением отрицания рассудочных основ общества развитого социализма, а сами детективные романы строятся по сходной жанровой модели классического английского детектива, воспринятой у А. Кристи, но обновленной посредством иронического модуса повествования.

Примечателен в смысле жанровой специфики иронический детектив И. Хмелевской «Роковые марки», интрига которого построена по вполне классическому образцу: в небольшом польском городке Болеславце происходит убийство старухи – Вероники Фялковской. В убийстве подозревают помощницу пани Иоанны – Гражинку, которая была у покойной в день ее смерти, составляя по поручению начальницы опись коллекции марок, полученной Вероникой в наследство от брата. Конечно же, пани Иоанна немедленно отправляется в Болеславец, чтобы помочь Гражинке. В процессе следствия выясняется, что Гражинка никак не могла убить старуху, так как после нее в доме побывало еще четыре человека, о чем свидетельствуют следы на полу, подвергнутые тщательной экспертизе. Кто эти четыре человека, зачем они приходили к старухе в день ее смерти, и чей визит стал для Фялковской роковым – предстоит узнать полиции. Но даже после того, как подозрения с Гражинки сняты, пани Иоанна не может оставить следствие, поскольку в деле оказался замешан возлюбленный

Гражинки – Патрик. Примечательно, что традиционный по построению детективный сюжет разворачивается не в камерном пространстве фамильного замка (усадьбы), как у Агаты Кристи, а на фоне обывоченного антуража польской провинции, которую населяют отнюдь не английские лорды. На контрасте между четкой заданностью, шаблонностью английской сюжетной схемы и забавным описанием жизненных реалий маленького польского городка строится повествование «Роковых марок».

Справедливости ради заметим, что этот роман отчасти схож с одной из самых ранних книг И. Хмелевской «Подозреваются все» (1966), где классическая детективная история с ограниченным кругом подозреваемых происходит в польском учреждении советского типа. Хмелевская помещает английскую детективную интригу, традиционную для романов Агаты Кристи, в среду польских обывателей. Именно в сложении, на первый взгляд, несовместимых вещей, сочетании традиционных для детектива сюжетных ходов с отсутствием логики и аналитики, состоит отличие иронического детектива И. Хмелевской от детектива в его классическом варианте. Героиня И. Хмелевской – взбалмошная пани Иоанна – сталкивается с ситуацией, где нужно продемонстрировать исключительный интеллект и дедукцию. Недостаток аналитических способностей классического сыщика героиня компенсирует интуицией, везением и неумной энергией. В результате ее нетипичного поведения «в классических детективных обстоятельствах рождается новый детективный жанр» [128].

Таким образом, именно романы И. Хмелевской заложили основу русского иронического детектива, жанрообразующими чертами которого являются следующие. Во-первых, в центре повествования всегда находятся положительные герои – простые люди, лишенные гениальности, не обладающие выдающимися аналитическими способностями или развитым логическим мышлением. Во-вторых, героиня женского иронического детектива – женщина с хорошо развитой интуицией, а не классический сыщик с исключительными аналитическими способностями. И, наконец,

основой жанровой модели иронического детектива становится контраст между классической английской детективной сюжетной схемой и жизненными, обывательскими реалиями провинциального городка.

В России иронический детектив появился в конце 1990-х гг. (именно с середины 1990-х были переведены и изданы на русском языке практически все романы Хмелевской) и связан, в первую очередь, с именем Дарьи Донцовой, которая явно ориентируется на тексты И. Хмелевской. Как справедливо отмечает В. Березин, Польша «в восприятии читателя средних лет, была, конечно, за границей, но за границей «нашей» – героини Хмелевской путешествовали по миру, как бы «за себя и за ту девушку», то есть для героини польского детектива путешествие было естественно, а вот советскому милиционеру – отнюдь» [77]. Именно в романах Дарьи Донцовой появляется череда героинь – очевидных носительниц авторских масок, частных сыщиц, обладающих странными именами и редкими профессиями. Как правило, главные герои Донцовой (Виола Тараканова, Евлампия Романова, Иван Подушкин) и других авторов иронических детективов асексуальны, незадачливы, они попадают в различные переделки, тогда как окружающая их бытовая обстановка (вредные соседи, неугомонные дети, лающие собаки) создает комедию положений.

Заметим, что пространство женского детектива становится в настоящее время одним из наиболее востребованных. В русле иронического детектива в России работает огромное количество авторов: В. Андреева, М. Серова, Т. Полякова, Ю. Шилова, М. Воронцова, Г. Куликова, Г. Голицына, Т. Луганцева и др. Причины подобной популярности очевидны: коммерческий успех, востребованность той реальности, которую создают авторы иронических детективов, предоставляют читателю возможность погрузиться в красивый и «правильный» романтический мир, принципиально отличающийся от окружающей реальности. Как справедливо указывает Е. В. Улыбина, «содержание массовой литературы вообще и женского детектива в частности может служить хорошим средством диагностики

базовых потребностей читателей. Массовая литература гомогенна природе обыденного сознания, она стремится соответствовать тем структурным и содержательным характеристикам реальности, которые уже имеются в обыденной картине мира. <...> Иронический детектив, пик популярности которого наблюдается в настоящее время в России, строит несколько иное пространство, занимающее промежуточное положение между образами правильного и неправильного мира, соединяя в себе их черты» [233, с. 117-126].

Следует отметить видимую динамику читательского интереса к жанру детектива в частности, и к массовой литературе в целом, характерную для постсоветской России. Она заключается в переходе от жанров, создающих у читателя иллюзию ухода от действительности, к жанрам, представляющим более активную позицию, направленную на изменение существующего мира. В первые перестроечные годы наибольшей популярностью пользовался женский любовный роман, затем – «крутые» боевики, а сейчас – женские и иронические детективы: «Массовая смена предпочтений в пользу детектива, – полагает Е. В. Улыбина, – отразила смену ценностей, которая произошла у значительной части читателей. Успех любовных романов был связан со стремлением их аудитории к опеке и желанием перенести ответственность на более сильную фигуру. Для читателей женских детективов в целом характерны самостоятельность, независимость и успешная адаптация. Именно эти черты свойственны героям популярных детективных серий. Поэтому, кстати, женские детективы пока не пользуются особым успехом в низкостатусных группах (низкий уровень образования и низкие доходы). Эти группы по-прежнему характеризуются стремлением к патернализму и внешней защите» [233, с. 129].

На наш взгляд, иронический детектив – это особая разновидность детективной литературы со специфической сюжетной линией и весьма отличными от классического детектива принципами моделирования центрального образа. При этом своеобразными маркерами иронических

детективов становятся экспрессивно окрашенная лексика, имена собственные и заглавия: «Конь в драповом пальто», «Тютелька в тютельку», «Микстура для терминатора», «Собачья радость», «Праздник покойной души», «Клубничное убийство». Вместе с типовыми сюжетными линиями (со слабо развитой интригой) они определяют жанровую модель иронического детектива. Определяющими особенностями сюжетной линии в ироническом детективе становятся непосредственность героини, влияющая на развитие событий, непрофессиональность методов ее расследования, порождающая комизм сюжетных ситуаций. Кроме того, в ироническом детективе принципиален момент идентификации читателя с главной героиней, поскольку читатель переживает то, что ему знакомо, и в то же время он попадает в мир сказки, где персонажи чуть-чуть удачливее, чем он сам, а добро всегда побеждает зло.

Оговоримся, что в современном отечественном литературоведении различные жанровые разновидности детектива, авторами которых являются женщины, нередко относят к ироническому детективу, что, на наш взгляд, не вполне корректно. Мы полагаем, что иронический детектив, вне зависимости от гендерной принадлежности его автора, несколько отличается от собственно «женского» детектива. Прежде всего, в ироническом детективе само детективное расследование описывается с юмористической точки зрения. Зачастую произведения, написанные в таком ключе, пародируют штампы детективного романа. Иногда издатели в целях рекламы продукта называют иронические детективы *авантюрными* или *шоу-детективами*. Чтобы понять, в чем различие между ироническим детективом и, к примеру, шоу-детективом, достаточно обратиться к книгам Г. Куликовой, на обложках романов которой до 2004 г. заявлено: «Если к загадке добавить любовь и все это обильно присыпать юмором, а затем хорошо перемешать, то получатся иронические детективы Галины Куликовой». Издания же, вышедшие в 2004 г., сопровождаются следующим анонсирующим текстом: «Если к загадке добавить любовь и все это обильно присыпать юмором, а затем

хорошо перемешать, то получатся шоу-детективы Галины Куликовой». Мы полагаем, что разграничить эти явления возможно посредством сопоставления заглавий детективов. Заглавия иронических детективов чаще всего содержат несколько видоизмененное речевое клише – поговорку или известную цитату. Например, у Г. Куликовой: «Красивым жить не запретишь» – «Салон медвежьих услуг» – «Закон сохранения вранья» – «Правило вождения за нос» – «Сумасшедший домик в деревне» – «Витязь в овечьей шкуре». У Дарьи Донцовой: «Дантисты тоже плачут» – «Домик тетушки лжи» – «Созвездие жадных псов» – «Чудовище без красавицы» – «Синий мопс счастья» – «Полет над гнездом Индюшки». У Татьяны Поляковой: «Овечка в волчьей шкуре» – «Миллионерша желает познакомиться» – «Охотницы за привидениями» – «Отпетые плутовки» – «Барышня и хулиган» – «Неопознанный ходячий объект». Ироническое заглавие, таким образом, изначально задает жанровую специфику текста, в котором основным средством построения реальности и образов персонажей является ирония.

Заглавия же собственно женских детективов строятся по сугубо тематическому признаку. В них должны содержаться такие номинации, как смерть, сон, игра, грех, любовь, мистический элемент, нередко упоминания монстров, маньяков и др. Примечательны в данном контексте заглавия романов А. Марининой: «Смерть и немного любви» – «Игра на чужом поле» – «Мужские игры» – «Смерть ради смерти» – «Посмертный образ» – «Чужая маска» – «Светлый лик смерти». Справедливости ради заметим, что нередко, однако, авторы собственно женских детективов используют в заглавиях иронические перифразы. Так, у Т. Устиновой – «Подруга особого назначения» или «Пороки и их поклонники»; у А. и С. Литвиновых – «Быстрая и шустрая» или «Дамы убивают кавалеров».

Другой типологической особенностью иронических детективов становится образ женщины-героини, оказывающейся в центре сюжетного развертывания. В начале повествования героиня, как правило, нехороша

собой, несчастлива в личной жизни, немного скованна, мужчины ее игнорируют. Но при этом она вполне материально состоятельна, чтобы сосредоточиться на духовных проблемах и расследовании запутанных преступлений. Вскоре происходит первый несчастный случай. Героиня, однако, длительное время недопонимает причин происходящего, а потому кажется крайне глупой. Однако к финалу (нередко по воле случая, в результате стечения обстоятельств и т.д.) она раскрывает преступление, избавляется от проблем с внешностью и благополучно устраивает личную жизнь.

Особую роль в жанре иронического детектива обретает читатель, что объясняется особой авторской стратегией: он всегда умнее героини, догадывается о том, кто же преступник, значительно раньше нее, но при этом весь ход развития сюжета нацелен на сопереживание ей читателя. В собственно женском же детективе героиня умна, вызывает и у других персонажей, и у читателя уважение, но почему-то все время совершает опрометчивые поступки. Она тоже притягивает несчастья, но преобразается по ходу развития сюжета: если в начале повествования героиня – бедна, никому не нужна и неинтересна, то в финале она обретает финансовую независимость (чаще всего после получения наследства) и изменяется внешне. Впрочем, все чаще в качестве главной героини женского детектива избирается вполне самостоятельная, успешная и привлекательная дама, но все-таки немного несчастная в личной жизни. Тогда в процессе развития сюжета она избавляется от всего наносного, фальшивого и обретает выстраданное счастье. Некоторые отклонения от сказанного возможны, но они не столь значительны [143, с. 140].

В женском детективе моделируется особый женский тип, для которого характерны «утрированные, примитивно-кодовые, почти пародийные феминистические представления. Героиня женского детектива по определению умнее, талантливее, сильнее своего мужского окружения, представители которого отличаются друг от друга только степенью

выраженности генетически присущей им примитивности. Даже выделенные из этой биомассы и отмеченные благосклонностью ЕЕ Величества персонажи значительно уступают ей по всем параметрам. Дабы подчеркнуть подлинное величие своей героини, авторы женского детектива традиционно используют модель «пепел – алмаз» или «из искры возгорится пламя». Будущая *super-girl* еще до приобретения звездного статуса победительницы должна какое-то время пожить в состоянии «бедной овечки» или приближенном к оному. Далее, благодаря некоему ужасному событию оказывается, что «под маской кроткого агнца скрывался тигр», точнее тигрица: став жертвой покушения на убийство, невзрачная «овечка» очнется после хирургической операции исключительной красавицей и примет на себя обет мести, выполнять который она будет, демонстрируя грозный арсенал ранее дремавших в ней умений и навыков, делающих честь бойцу элитного спецподразделения. Возможность обретения хоть сколько-нибудь устойчивого равновесия между членами оппозиции «мужское – женское» в женском детективе столь эфемерно, что это постоянно подчеркивается либо фактом страшной смерти потенциального кандидата в мужа-друзья-соратники героини, либо разоблачения его истинных неблагоприятных намерений по отношению к ней. Зона женского детектива – это зона столь активного действия *super-girls*, что для *superman* места в нем попросту не предусмотрено» [217, с. 412].

Иронический детектив имеет свою парадигму: оппозиция «мужское – женское» в нем сохраняется и проявляется в плане выраженного предпочтения «слабому» женскому «компоненту». Действительно, центральный персонаж иронического детектива – практически всегда женщина. Сыщик-джентльмен Иван Подушкин (в образе которого также присутствует тяготение к «женской» модели) Дарьи Донцовой, по сути, исключение, причем образ этот абсолютно невыразителен на фоне ее же «любительниц частного сыска»: Дарьи Васильевой, Евлампии Романовой, Виолы Таракановой и др. Для описания «женственности» героинь привлекается мощный арсенал, выработанный другим жанром формульной

литературы – дамским романом. «Легенда» образа героини иронического детектива традиционно представляет собой вариации на тему одного из архетипических сюжетов дамского романа: превращение из Золушки в Принцессу. Женственная природа этого образа, как справедливо отмечает Н. В. Суслова, усиленно подчеркивается за счет «родового» контекста: героиня иронического детектива всегда предстает в окружении множества детей, своих и чужих, а также многочисленных животных. Зачастую она обладает опытом неоднократного вступления в брак и продолжает сохранять тесные связи не только с бывшими мужьями, но и с их близкими, да и фигура нынешнего претендента на руку и сердце «любительницы» практически всегда множественна. Ее дом является пристанищем для бесчисленных родственников, знакомых, соседей, которые приобретают статус членов одного рода [217, с. 413]. Так, Дарья Донцова, используя постоянных персонажей, не может каждый раз эксплуатировать любовную линию, а потому у нее главным героем является не сама героиня, а вся ее обширная семья. Наградой в этом случае становится не любовь, а счастье и процветание семьи, иначе говоря, героини Донцовой борются не столько за любовь, сколько за семейные ценности [233, с. 134]. Гипертрофированное значение в тексте иронического детектива обретают образы действия, традиционно соотносимые с женской сферой: приготовление пищи, приобретение одежды, выхаживание больных, опека над слабыми.

Вариант «женского» как воплощения слабости постоянно функционирует в ироническом детективе на уровне внешних проявлений – наружность типичной «любительницы» отличается либо детскостью (Виола Тараканова), либо трогательной нелепостью (Лампа Романова), либо подчеркнутой хрупкостью (Даша Васильева); все они по-детски наивны и доверчивы, несколько неуклюжи, постоянно попадают в нелепые ситуации. Функционирование «мужского» компонента в ироническом детективе жестко регламентировано социально-профессиональным фактором. Модель этой жанровой разновидности предусматривает неременное наличие в жизни

«любительницы частного сыска» «профессионала»: комиссара французской полиции, сотрудника уголовного розыска, следователя прокуратуры и т.п. – т.е. того, кто, с одной стороны, может на законных основаниях довести до победного конца дело, блестяще распутанное «любительницей», а с другой, всегда готов подставить свое сильное плечо слабой женщине. Таким образом, оппозиция «мужское – женское» в текстах иронического детектива в результате проявляет себя фактически в классическом виде» [209, с. 413].

Итак, несмотря на то, что собственно *женский* и *женский иронический* детективы, как правило, пишутся женщинами и для женщин, это два самостоятельных жанра детективной литературы, которые различаются между собой, главным образом, спецификой моделирования центрального образа и осмысления оппозиции «мужское – женское», а также особенностями сюжетной линии. Иронический детектив существует как антипод «серьезному» детективу, сохраняя при этом основные особенности жанра детектива. Основное его свойство – ирония на всех текстовых уровнях, которая проявляется прежде всего в языковой игре.

Примечательны в этом отношении детективные романы Дарьи Донцовой. Так, все заглавия ее текстов строятся по определенным моделям, в основе которых лежит языковая игра: 1) привлечение прецедентных текстов: «Чудовище без красавицы» (ср. название сказки «Красавица и чудовище»), «Али-Баба и сорок разбойниц» (ср. название сказки «Али-Баба и сорок разбойников»), «Спят усталые игрушки», «Жена моего мужа» и т.п.; 2) создание оксюморонных сочетаний: «Сволочь ненаглядная», «Квазимодо на шпильках», «Камасутра для Микки-Мауса», «Принцесса на кириешках» и др.; 3) нарушение норм лексической сочетаемости: «Урожай ядовитых ягодок», «Контрольный поцелуй», «Эта горькая сладкая месть». Очевидно, что в заглавиях иронического детектива подчеркивается игровое начало; ориентация на женскую аудиторию реализуется путем использования в заглавиях лексики сугубо «женского» дискурса (*невеста, рецепт, гарем, салон, маникюр, корсет, шпильки* и др.).

Имена главных героев (сыщиков) также содержат авторскую иронию: Виола Тараканова (Вилка), Евлампия Романова (Лампа). В невыразительном имени первой героини Донцовой – *Даша Васильева* – подчеркнуто равенство героя и читателя (прежде всего, женщины), который также может добиться успеха и богатства.

Повествование в детективах Донцовой ведется от первого лица. Для манеры рассказывания героини, как правило, характерны непринужденность и ироничность. Достигаются они посредством использования экспрессивной лексики. Например, нередко используются глаголы движения (броситься, нестись, метаться, рвануться, кинуться, лететь, ринуться: «Я вскочила, бросив на столике нетронутую еду, и понеслась к метро»), подчеркивающие динамичность образа жизни героини. Во-вторых, активно используются глаголы: фыркать, лепетать, рывкать, тараторить, хрюкать, щебетать, чирикать, блеять, бормотать, буркать, бубнить, хмыкать, вопить и др. Все они содержат ироничную коннотацию, а их употребление не всегда мотивировано, например, слово «бормотать» означает «говорить неразборчиво», и в таком контексте его употребление неоправданно: «– Валокордин мне не поможет, – пробормотала Надя, – знаешь, я хочу проспять все десятое марта, провести в наркозе, в амнезии». В-третьих, речь героинь насыщена просторечной лексикой, относящейся к тематическому полю «еда»: *харчи, харчиться, харчить, схомячить, схавать* («– У них начинка из собачатины, – сообщила Капа, – ты готова схарчить на ужин несчастную болонку, в недобрый час потерявшую хозяев?»). И, наконец, слова, в лексических значениях которых есть компоненты «неумный», «глупый»: идиот, идиотка, идиотизм, идиотский, кретин, кретинский, дурак, дурацкий («Кретинский замок устроен таким образом, что открывается только в случае равной силы, примененной к кнопочкам») [70]. Подобная экспрессивная лексика, имена собственные и заглавия становятся своеобразными маркерами детективов Дарьи Донцовой. Вместе с типовыми сюжетными линиями (со слабо развитой интригой) они определяют

специфику иронического детектива. Оценочная, экспрессивная лексика, по происхождению являющаяся разговорной, просторечной или жаргонной, в силу частого употребления теряет выразительность, образность, превращается в речевые штампы, но, тем не менее, она становится необходимыми словесными формулами, которые репрезентируют жанр иронического детектива и стиль Д. Донцовой.

Необходимо отметить, что традиционная сюжетная схема иронического детектива нередко подвергается разнообразным трансформациям, осложняется массой сюжетных линий. Главная героиня представляет собой тип, противоположный классическому сыщику. Дар сыщика у неё заменяется чрезмерным любопытством, собранность и аккуратность – рассеянностью, логика – женской интуицией и т.д. Таковы Лайма Скабле из серии романов «Пиковая дамочка» Г. Куликовой, Даша Васильева, Евлампия Романова, Виола Тараканова из детективных циклов Д. Донцовой. Как мы уже отмечали, героиня иронического детектива обладает огромным количеством друзей, родственников, знакомых, что помогает читателю наиболее полно идентифицироваться с внутритекстовой ситуацией, ощутить себя возможным персонажем. Иронический детектив – это, отчасти, комедия положений: «Сюжет как цепь причинно-следственных ситуаций, создающих и разрешающих конфликт произведения, не столь важен для читателя, гораздо важнее отдельные забавные эпизоды и в целом легкая, расслабляющая и отвлекающая атмосфера текста» [258]. Достаточно вспомнить сцену одного из романов Д. Донцовой «Дама с коготками», где героиня Даша Васильева, «ничего не подозревая», воткнула нож в самую середину торта, «Раздался хлопок, и жирный крем залепил мне лицо, волосы и платье. Домашние просто легли от хохота». «Детективы Дарьи Донцовой, Галины Куликовой и прочих объединяет тип героинь, которые оказываются в эпицентре событий не по своей воле. Сила слабого становится основанием для создания «захватывающего» повествования. У Д. Донцовой героиня не профессиональный следователь (как у А. Марининой), но и не обыденная

личность, которая к тому же попадает в экстравагантные ситуации. Она в большинстве романов могла бы и не вмешиваться в чужие коллизии, но становится, тем не менее, их участницей. Там же, где события погружают ее в детективную интригу, она проявляет активность не как «пострадавшая», желающая защитить себя от внешней среды, а как азартный игрок, пытающийся навязать событиям собственную логику. Оказавшись по стечению целой цепи случайностей «в нужное время в нужном месте», эти героини если не распутывают преступление, то приближаются к разгадке значительно быстрее профессионалов, хотя и делают абсолютно неверные выводы» [98]. Так, в романе «Скелет из пробирки» Донцова моделирует ситуацию, когда ее героиня Виола Тараканова возвращается домой из «лавчонки» («всего одна небольшая комнатуха»), с только что приобретенным «комодиком», в котором она абсолютно случайно обнаруживает таинственное письмо от совершенно незнакомой Боярской Любови Кирилловны с призывом о помощи. Сгорая от любопытства, Виола Тараканова начинает собственное расследование [38, с. 24]. В романе «Дантисты тоже плачут» главная героиня по стечению обстоятельств, а именно из-за того, что «вчера вечером невестка сняла с пальца брильянтовое **кольцо** – подарок мужа на день рождения, положила его в замшевый мешочек и... выбросила этот ярко-красный кисет в помойное ведро» [27, с. 15], попадает на городскую свалку, где и обнаруживает труп. Вновь череда нелепых случайностей, которые преследуют Дашу Васильеву, заставляют ее взяться за расследование этой весьма странной и запутанной истории. Или Лампа Романова из романа «Созвездие жадных псов» также не по своей воле оказывается в эпицентре криминальных событий. Лампа едет на кладбище, играть реквием Моцарта на поминках, где случайно ее взгляд упал на фотографию на надгробной табличке, и, где она «чуть не упала на «Ямаху», т.к. «точь-в-точь такой же снимок, только намного меньших размеров» [39, с. 18], лежал у Лампы в спальне на даче. Таким образом, можно утверждать, что особенностью сюжетного развертывания в ироническом детективе

являются непосредственность героини, непрофессиональность методов ее расследования и комичность создающихся ситуаций.

Общеизвестно, что в силу ярко выраженной эскапистской направленности, формульная литература создает особую модель идентификации. Ее цель – позволить читателю уйти от реальности, создав собственный идеализированный образ. Поэтому главные герои формульной литературы бывают, как правило, лучше и удачливее, нежели «реальные» читатели. Искусство создания формульных персонажей основано на установлении связи между читателями и незаурядными людьми при устранении некоторых аспектов истории, которые могли бы помешать насладиться триумфом или чудесным спасением героя. Для этого разработано несколько приемов. Увлекая ходом действия, писатель отказывается от необходимости более сложной прорисовки характеров. Использование стереотипных персонажей, которые отражают присущие аудитории устоявшиеся взгляды на жизнь и на общество, тоже способствует более полному осуществлению эскапистской цели [124]. Так, все героини Д. Донцовой – обычные женщины средних лет, то есть предположительно потенциальные читательницы, поэтому «читательница подсознательно чувствует: героиня – совсем как я» [213]. Например, Виола Тараканова критически подходит к своему отражению в зеркале: «от уголков глаз к вискам бегут мелкие лучики, по лбу змеятся линии, от носа ко рту стекают складки» («Билет на ковер-вертолет»). Даша Васильева вспоминает, что она уже «бабушка двух внуков» («Бассейн с крокодилами»), Евлампия Романова описывает свою внешность следующим образом: «внешне похожа на больного кузнечика» («Маникюр для покойника»).

Все героини Донцовой непрактичные, нелепо обустривающие собственную жизнь, и в романах подробно описано, как они покупают невыгодное и некачественное, упускают возможность заработать денег, теряют кошелек, попадают в глупые ситуации, равно как и обычные люди. Так, Виола Тараканова хвастается тем, что «лаковую сумочку, сильно

смахивающую на ридикюльчик из натуральной кожи» она приобрела в Медведкове «в фирменном магазине московской кожгалантерейной фабрики, всего за шестьдесят рублей» [43, с. 45] («Черт из табакерки»); Даша Васильева портит дорогое платье от Шанель («Бассейн с крокодилами»); Лампа Романова случайно попадает ногой в мешочек с яйцами, в результате чего «всего шесть штук кокнулись» [37, с. 206] («Сволочь ненаглядная»).

У всех героинь Д. Донцовой трудное детство, юношеские годы, что весьма типично для иронического детектива. Для читателя вновь возникает «момент резонанса: о, и у нас такое было! (теснота, ссоры, замученная работой мать, пьющие соседи – и пр. и пр.)» [213]. Виола Тараканова говорит о своем детстве так: «Маменьки своей я не знаю. Естественно, существовала биологическая единица, родившая меня на свет. Но вскоре после выхода из родильного дома матушка поняла, что ребенок – это сплошная доука» [43, с. 134] («Черт из табакерки»). Даша Васильева описывает нищую квартирку, а также маленькую зарплату, и говорит следующее: «Да и откуда было взяться деньгам? Я работала в третьесортном институте технической направленности на кафедре французского языка» [25, с. 76] («Бассейн с крокодилами»). Лампа Романова – поздний ребенок, лишенный простых детских радостей: «Мое детство было ужасным. Мама запрещала все детские забавы, причем делалось это ради моего же блага» [34, с. 65] («Маникюр для покойника»).

Как справедливо отмечает К. Ю. Старохамская, все героини Д. Донцовой – «неумехи. Они радостно заявляют читателю, что шить-вязать не умеют, готовить умеют только пачковые пельмени, от уборки звереют и т.д. Тут читательница если тоже не умеет – радуется, что не она одна такая, а если умеет – тем более радуется, что умеет» [213]. Так, Виола Тараканова мигом портит «даже свежайшую вырезку» [44, с. 65] («Чудеса в кастрюльке»), а Даша Васильева рассказывает читателю о том, что даже в домашнем хозяйстве, не говоря уже о кухне, у нее нет возможности проявить себя: «Господь не одарил меня кулинарным талантом, я совершенно теряюсь среди кастрюль» [40, с. 76] («Спят усталые игрушки»). Евлампия Романова

признается, что «самым честным образом» она пыталась стать домашней хозяйкой, «варганила невероятные супы: буйабес, протертый крем из бычьих хвостов, луковый на гренках... Запекала мясо, лепила пироги и сооружала торты... Мне хватило года, чтобы понять: хуже домашнего рабства ничего нет» [32, с. 46] («Канкан на поминках»). «Все они – трудяги, по крайней мере, в первой половине своей жизни вкалывали как лошади, и хватались за что попало. Так что и тут есть момент идентификации» [213]. Виола Тараканова: «Где я только не работала! Нянечкой в детском саду, санитаркой в больнице, уборщицей в продмаге... При коммунистах, будь ты хоть семи пядей во лбу, устроиться без диплома на приличную работу было нереально. После перестройки появились иные возможности. Сначала торговала «Гербалайфом», потом трясла на рынке турецкими тряпками, затем пристроилась в риелторскую контору агентом... Но нигде не получала ни морального удовлетворения, ни достойной зарплаты» [43, с. 263] («Черт из табакерки»). Даша Васильева долгое время преподавала в институте французский: «Как раз накануне Нового года я задержалась на работе. Многие студенты бегут сдавать зачеты в канун праздника, рассчитывая на благодушие преподавателя» [31, с. 132] («Игра в жмурики»). Евлампия Романова работала в течение семи лет в филармонии арфисткой: «Шел 1984 год, предтеча перестройки. Мамуля еще разок тряхнула связями, и меня взяли на работу в филармонию. В месяц выходило пять шесть концертов» [34, с. 45] («Маникюр для покойника»). Судьба всех героинь Д. Донцовой, кроме того, в какой-то момент счастливо меняется: Даша Васильева по завещанию получает наследство, Виола начинает писать книги, а Лампа устраивается работать частным детективом. На везение надеется и читательница [213].

Все «любительницы частного сыска» Д. Донцовой описывают свои сугубо «женские» слабости: посещение магазинов, ресторанов, бутиков и т.д. Например, Виола Тараканова любит ходить по магазинами: «Через два часа примерок я, устав, словно раб на галере, доползла до кафе и плюхнулась на

стул. Результатом утомительного похода стала розовенькая футболочка» [33, с. 185] («Концерт для колобка с оркестром»). Даша Васильева постоянно приобретает множество ненужных вещей: «хорошенькое голубое одеяло в розовых белочках, набор подушечек «Белоснежка», теплые попонки для собак, подстилки в бантиках для кошек, пуфики в виде оленей, большого розового зайца, большую голубую собаку...» [31, с. 302] («Игра в жмурики»). Лампа Романова покупает целую кучу дорогих пирожных в дорогом кафе («Обед у людоеда»).

Героини Д. Донцовой занимаются благотворительностью, они выхаживают животных, пытаются помочь всем одиноким, нуждающимся старушкам: «Бабушка (реже дедушка) слезится от благодарности и рассказывает героине бесценные факты для расследования. Часто богатая Даша устраивает сиротку в благополучную семью, а одинокую бабушку определяет в хороший платный дом призрения. Все три героини постоянно помогают друзьям и соседям, а друзья главных героинь – своим друзьям – книги буквально-таки набиты описаниями соседской и дружеской взаимопомощи» [213]. Виола Тараканова описывает, как ее подруга Аська выхаживает свою бывшую свекровь («Чудеса в кастрюльке»). Даша Васильева помогает бывшему мужу, с которым (как впрочем, и со всеми остальными мужьями) сохранила приятельственные отношения («Жена моего мужа»). Евлампия Романова забирает к себе девочку Лизу, отец которой трагически погиб, а «мать отказалась от девочки еще в младенчестве» («Созвездие жадных псов»).

Во всех детективах Донцовой благополучный финал: наивная «любительница» распутывает дело (чаще всего, не без помощи специалиста) и возвращается в уютный круг родственников, друзей, приемных детей и домашней живности. «Разница между героинями в детективах Д. Донцовой только в одном: семейное положение. Тут читательницам предлагается выбор, с кем себя отождествить» [213].

Иронический детектив эксплуатирует любовную интригу и тем самым задает новый вектор развития детективного романа. Чтение детективной литературы предполагает включение в интеллектуальную игру, тренировку мысли, попытку решить задачу быстрее автора, а запоминание сюжетов и характеров вовсе не является обязательным. Любовный сюжет или любовная линия являются принципиально стабильными, возникая в тексте, они придают предсказуемость, вполне соответствующую канонам жанра. К примеру, Виола Тараканова замужем за сотрудником милиции «Мой муж, Олег Михайлович Куприн, работает в милиции, сидит в известном здании на Петровке, 38 в кабинетике размером со спичечный коробок» [41, с. 234] («Три мешка хитростей»), Даша Васильева «много раз выходила замуж», но, к сожалению, неудачно («Игра в жмурики»), Лампа Романова была замужем только один раз и то недолго: «Супруга арестовали, он оказался мошенником и убийцей, причем его очередной жертвой должна была стать я... Стоит ли говорить о том, что я мигом подала на развод?» [32, с. 65] («Канкан на поминках»). И все же, несмотря на разницу в семейном положении, у всех трех героинь Донцовой имеется «Принц». «Рядом с дилетантом у Донцовой обязательно присутствует специалист. У Виолы Таракановой – муж Олег, с которым она познакомилась во время своего первого «расследования». У Даши Васильевой – полковник Александр Михайлович, милый толстячок, умный и влиятельный полковник милиции. У Лампы Романовой – сосед Володя Костин, горящий на работе и в геенне любовных историй следователь» [213]. Виола Тараканова: «Любопытно, когда сегодня явится с работы Олег? Это мой муж, Олег Михайлович Куприн. К сожалению, он служит в милиции, и я чаще разговариваю с ним по телефону, чем на кухне за столом, вдвоем...» [45, с. 44] («Чудовище без красавицы»). Даша Васильева: «Вот возьмем Дегтярева. В юные годы Александр Михайлович занимался борьбой и накачал себе шею сорок шестого размера. Теперь покупка рубашки превращается для него в крайне увлекательное занятие. По мнению производителей мужских сорочек, к шее объемом в сорок шесть

сантиметров обязаны прилагаться плечи шириной с Ново-Рижское шоссе и рост под три метра. Но из всего перечисленного богатства у полковника имеется лишь могучая шея, остальное намного скромнее» [28, с. 176] («Досье на крошку Че»). Евлампия Романова: «С Володей нас свела судьба недавно. Он расследовал дело, к которому оказались причастны мы с Катей, и проявил он себя тогда как отличный профессионал, моментально разобрался что к чему и вычислил преступников» [36, с. 79] («Покер с акулой»).

В детективах Дарьи Донцовой подробности расследования перемежаются с бытовыми сценами. Например, все три героини Донцовой живут коммунарами: Виола Тараканова живет вместе с мужем едва ли не в одной квартире с семьей подруги: «Получилась большая коммунальная квартира, но всем это нравится» [43, с. 112] («Черт из табакерки»). Даша Васильева, хотя и имеет огромный особняк, но делит его с детьми, внуками, прислугой и бесконечно наезжающими к ним гостями: «Жили мы в предместье Парижа вместе с Наташкой в шикарном особняке. Мой сын Аркадий учился на адвоката, его жена Оля – на искусствоведа. Четырнадцатилетняя Маша ходила в лицей. Еще жили с нами две собаки: питбультерьер Банди и ротвейлер Снап. Они беспрепятственно бегали по всему дому и саду» [30, с. 231] («За всеми зайцами»). В мире Евлампии Романовой масса забавных людей и животных: «В нашей семье очень много народа. Моя лучшая подруга Катя, ее сыновья, Сережка и Кирюшка, жена Сергея Юлечка, потом я, Евлампия Романова и Лизавета Разумова. Каким образом мы оказались все в одной, правда огромной квартире, отдельная история. Я не буду ее здесь пересказывать. Вместе с нами проживает и большое количество животных: мопсы Муля и Ада, стаффордширская терьериха Рейчел, «дворянин» Рамик, кошки Клаус, Семирамида и Пингва» [42, с. 45] («Хождение под мухой»). У всех трех героинь есть дети – приемные, усыновленные, но любимые, что свидетельствует о доброте и большом сердце героинь. И именно этот уютный домашний фон создает необходимый контраст для изображения преступления.

Итак, жанр иронического детектива, родоначальницей которого является И. Хмелевская, в последние десятилетия активно развивается в отечественной литературе, прежде всего в творчестве Дарьи Донцовой. Типологическими особенностями его жанровой модели становятся иронический модус повествования, контрастное сочетание классической детективной схемы с бытовыми сценами и любовными коллизиями, непосредственность главной героини, непрофессиональность методов ее расследования и комизм создающихся ситуаций, что способствует идентификации читателя с главной героиней. Собственно женский и женский иронический детективы, как правило, пишутся женщинами и для женщин, однако эти два принципиально разных типа детективного романа разнятся между собой, главным образом, спецификой моделирования центрального образа и особенностями сюжетостроения. Героини женских детективных романов решают сложные детективные задачи и стараются делать это непредвзято, то есть их симпатии и антипатии находятся если не «над», то «вне» развития сюжета.

Кроме того, у женщин-писательниц создаваемые ими тексты, пусть даже и о преступлении, не могут не содержать любовной коллизии, в то время как авторы-мужчины «любовную» тематику не разрабатывают. Экспрессивная лексика, имена собственные и заглавия становятся своеобразными маркерами жанра иронического детектива. Вместе с типовыми сюжетными линиями (со слабо развитой интригой) они определяют облик иронического детектива. Оценочная, экспрессивная лексика, по происхождению являющаяся просторечной или жаргонной, в силу частого употребления теряет свою выразительность, образность, то есть превращается в речевые штампы, но, тем не менее, формирует необходимые словесные формулы, которые репрезентируют жанр и стилистику иронического детектива.

3.2 Синтез жанровых моделей в романном цикле о Пелагии

В цикле романов Бориса Акунина о Пелагии наблюдается очевидный синтез жанровых моделей: несмотря на некоторые нововведения и жанровые переключки, все тексты о Пелагии, равно как и романы «фандоринского» цикла, построены с опорой на классическую традицию так называемого «английского детектива»; другой же составляющей цикла становится как раз женский иронический детектив.

В первую очередь, к классическому детективу отсылает образ главной героини: это одинокая, свободная от семейных обязательств женщина с недюжинными интеллектуальными способностями, как позиционирует героиню сам автор, обычно через слова Митрофания: «Я ли тебя не ценю? Я ли не знаю, как ты сметлива, тонка чутьем, угадлива на людей?» [15, с. 201]. Об этом прообразе Пелагии пишет и Б. Тух: «Старая дева, сыщицалюбительница, чья природная любознательность и безупречная, хотя и кажущаяся парадоксальной, логика позволяют ей решать задачи, перед которыми пасуют профессиональные детективы...Да, вы правы – за спиной Пелагии неприметно уместилась мисс Марпл из романов Агаты Кристи» [229, с. 32]. Оговоримся, кстати, что героиня-сыщица появляется в детективе уже на этапе становления жанра: «Нельзя не заметить удивительное обилие «леди-детективов» в творчестве писателей обоего пола, – пишет в своем исследовании А. Борисенко. – В конце XIX века женщин привлекали иногда к слежке или обыску дам, но никаких сыщиц в Скотленд-Ярде не было и в помине до 20-х годов XX века – тем не менее, в литературе дамы-детективы уверенно потеснили мужчин-сыщиков уже в 1890-х годах» [81, с. 224]. «В викторианском детективе поразительно много женщин-сыщиц. Они начали появляться еще на заре жанра – среди первых (часто анонимных) псевдомемуаров были «Записки леди-детектива», «Случаи из практики леди-детектива» и так далее. Потом на сцену вышли такие заметные фигуры, как леди Молли из Скотленд-Ярда, придуманная баронессой Орци, медсестра

Хильда Уэйд (детище Гранта Аллена), мисс Кьюсак (действующая в рассказах Л. Т. Мид), очаровательная Вайолет Стрэндж из рассказов А. К. Грин и многие другие. Странность состояла в том, что никаких леди-детективов в то время не существовало в природе. Первая женщина была принята на работу в Скотленд-Ярд в 1920-е годы, и отнюдь не на руководящую должность» [82, с. 18].

Очевидны, кроме того, в тексте Акунина отсылки к одному из родоначальников детективного жанра – Честертону, который первым сделал детективом духовное лицо – знаменитого патера Брауна. «Смирненное, безобидное, в чем-то даже неуклюжее духовное лицо в роли сыщика придает детективному жанру располагающую к чтению уютность и человечность, а Б. Акунин даже усилил этот момент, сделав детектива особой слабого пола» [201].

К классической традиции отсылают также многие «приметы», характерные для романтической эстетики, в рамках которой зарождался жанр детектива и от которой сохранил многие признаки до сих пор. Это и нагнетание если не ужаса, то тревоги, неожиданные повороты сюжета, мрачный колорит и одиночество героя перед лицом опасности. Также для романтизма характерно внимание к неординарным событиям и личностям.

Так, мрачный, «готический» колорит, унаследованный детективом из романтического романа ужасов, наиболее ярко проявляется в романе «Пелагия и черный монах»: это и отдаленный, отгороженный от цивилизации остров, и монашеская община со своим уставом, и таинственные пещеры, и заведение для умалишенных. К примеру, так описывает Акунин проникновение Пелагии в Василисков скит: «Вглубь холма вела довольно обширная галерея, свод которой терялся во мраке. Стены ее были бугристые, беловатые, выложенные не то известняковыми глыбами, не то ракушечником. Госпожа Лисицына подняла свечу повыше и вскрикнула. Было от чего. Никакие это оказались не глыбы, а уложенные один на другого мертвецы – штабелем, выше человеческого роста. Это были не скелеты, а

высохшие от древности мощи, обтянутые кожей мумии с ввалившимися веками, запавшими ртами, благочестиво сложенными на груди руками. Увидев костлявые пальцы верхнего покойника, с длинными, загнутыми ногтями, Полина Андреевна тихонько ойкнула. Страшно!» [15, с. 421].

Необходимо отметить, что мотив безумия был одним из ведущих в творчестве основателя жанра детектива – Эдгара По. Несмотря на то, что мотив этот присутствует в «страшных» новеллах писателя, а не в «рационациях», последователи Э. По обращались не только к детективным рассказам писателя, но и ко всему его творчеству в целом, таким образом, мотив безумия, ненормальной психики также отсылает читателя к классике детектива. В романах о Пелагии этот мотив становится доминантным для второго детектива цикла: благодаря тому, что на острове, где происходят основные события, присутствует клиника для душевнобольных, автор выводит целую галерею сумасшедших – второстепенных колоритных персонажей. Это и гениальный физик Лямпе с расстройством речи, не позволяющим ему поделиться своими уникальными открытиями с миром. И красавица-наркоманка, единственной целью которой является сводить мужчин с ума своими чарами. И безумный художник, которого настолько поглотило творчество, что, когда умирала его единственная дочь, он не реагируя на стоны ребенка, писал ее портрет, пораженный игрой света на лице умирающей девочки.

Кроме того, преступник Ленточкин сначала симулирует безумие, чтобы отвести от себя подозрения и запутать следствие, но действительно заражается им: навязчивая идея под влиянием атмосферы сумасшедшего дома доводит его до нервного расстройства. Одержимый идеей на спиленную с метеорита платину открыть лабораторию, Ленточкин не замечает, что радиация уже оказала на него необратимое влияние, и его ждет скорая смерть, но, вспоминая предупреждения физика, он лишь хохочет. «Новая лучевая физика открывает перспективы, которые не способны охватить жалким умишком полоумный Лямпе и парижские лабораторные крысы.

“Лучи Смерти”! Только идиоту мог прийти в голову подобный бред. Это всего лишь новый вид энергии, не более опасный, чем магнитное или электрическое излучение. Неисчислимая мощь атомного ядра – вот в чем ключ. Кто раньше это понял, тот будет владеть миром. И возраст отличный, двадцать четыре года, как у Бонапарта. Солнце вспыхнуло на темени триумфатора, где просвечивала круглая проплешина, очень похожая на тонзуру» [15, с. 462].

Категория таинственного является одной из центральных в романтической традиции, в несколько измененном виде ее унаследовал и детектив. «По был первым, кто соединил в своем творчестве таинственное и его интеллектуальный анализ. Благодаря новому сочетанию старых элементов и стало возможным возникновение нового жанра детективной новеллы. Для По, как и для всех романтиков, тайна была своеобразным способом идеализации, стремлением убежать от действительности, угадать за ее пошлым, безобразным лицом некую иную реальность. Тайна могла быть и прекрасной, и ужасной, и трагичной, и комичной, могла соединять все эти признаки. Тайна как ведущая категория романтического мироощущения переходит в жанр детектива и становится его конститутивным признаком» [63, с. 29]. Различие состоит в том, что ни одна тайна в детективе не должна остаться нераскрытой. «Детектив может удариться в готику и пугать нас старыми замками и древними проклятиями, но каждый фокус должен быть с разоблачением» [82, с. 18]. И Борис Акунин следует этим правилам: совершенно исключая фантастическую концовку последнего романа цикла как эксперимент с синтезом различным жанров, во всех остальных случаях автор развенчивает мистические «необъяснимые» происшествия и явления. Жуткий призрак Черного монаха оказывается коллективной мистификацией. Как догадалась Пелагия, поначалу Черного монаха изображал физик Лямпе, чтобы отпугнуть от острова с вредным излучением не знающих об опасности монахов: «Находясь во власти маниакальной идеи о некоей «эманации смерти», якобы исходящей Окольным островом, Лямпе задумал отвести

всех от «проклятого» места. Известно, что у больных рассудком часто бывает, что безумна лишь их основополагающая идея, а при ее осуществлении они способны проявлять чудеса ловкости и хитроумия. Поначалу физик изобрел трюк с водоходящим Василиском – спрятанная под водой скамейка, куколь, хитрый фонарь, замогильный голос, говорящий перепуганному очевидцу: «Иди, скажи всем. Быть сему месту пусту» и прочие подобные вещи» [15, с. 396]. Затем тем же способом начинает отваживать от острова любопытных Ленточкин, чтобы они не помешали ему осуществить преступный замысел: «Днем в Эдеме отдыхаю, ананасы кушаю (ух, осточертели, проклятые), ночью из-под кустика рясу достану и давай Черным Монахом по острову шастать, обывателей пугать. Главное – никаких подозрений. Отлично поработали василисками на пару с господином Лямпе – всех любопытствующих и молебствующих с берега расшугали» [15, с. 450].

Многочисленные воскрешения пророка Мануйлы объясняются использованием двойников: «– Первый раз Мануйлу убили три недели назад, в Тверской губернии. – Простите, я что-то не... Долинин махнул: мол, вы не перебивайте, слушайте. – Убитый оказался мещанином Петровым или Михайловым, сейчас не помню. "Найденыш", последователь Мануйлы, и внешне на него похож. Отсюда и слухи о Мануйлином бессмертии» [13, с. 74-75].

Даже неестественная молодость князя Чарнокуцкого, вносящая поначалу фантастический элемент, оказывается следствием ухищрений стареющего ловеласа: «Чарнокуцкий был в шелковой китайской шапочке с кистью и черном халате с серебряными драконами, из-под которого белела рубашка с кружевным воротником. Неподвижное лицо магната казалось лишенным возраста: ни единой морщинки. Лишь выцветший оттенок голубых глаз позволял предположить, что их обладатель ближе к закату жизни, нежели к ее восходу <...> Стало понятно, отчего голос звучит так неестественно: граф почти не шевелил губами и избегал какой-либо мимики – должно быть, во

избежание морщин. Шевеление ноздрей несомненно заменяло ему улыбку» [14, с. 99].

К ранним образцам жанра отсылают элементы так называемого «герметичного детектива», т.е. детектива, где преступление происходит в ограниченном пространстве и число подозреваемых также ограничено: первое преступление в романе «Пелагия и красный петух» происходит на пароходе во время плавания: убивают двойника пророка Мануйлы, а Пелагия, благодаря своему любопытству, обнаруживает тело. Преступление в ограниченном пространстве также отсылает к готической традиции, где излюбленной декорацией становится отдаленная усадьба, старинный замок и т.д.

Классический детектив имеет еще одну характерную особенность, которая переходит в стилизации Акунина. Эпоха становления детективного жанра совпала с пиком научного и технического прогресса. Читателей крайне интересовали не только перипетии сюжета и интеллектуальные игры, но и освещение разнообразных технических новинок. Хотя более полно эта жанровая особенность реализуется в романах об ЭрASTE Фандорине, которому, как человеку высокообразованному, ориентированному на все западные достижения и уроженцу столицы, более подходят разнообразные «гаджеты» в борьбе с преступностью, нежели провинциальной монахине. Все же и цикл о Пелагии демонстрирует влияние прогресса. «Изобретения и открытия были так стремительны и многочисленны, что требовали осмысления. От технических и интеллектуальных новшеств веяло тайной, сенсацией и опасностью... Фотография стала непременным атрибутом почти каждого детективного рассказа – либо в качестве неопровержимого доказательства, либо как способ изощренного обмана. Только что изобретенный глушитель оказывался ключом к изощренному убийству. Химические эксперименты помогали обличить преступника» [82, с. 17]. Так, в первом романе о Пелагии – «Пелагия и белый бульдог» – ключевую роль при раскрытии преступного замысла играет фотография. «Снимок как

снимок, назывался "Дождливое утро". Уголок парка после дождя: трава, кусты, осинка – ничего особенного. Никто из прочих посетителей выставки на этот скромный этюд и внимания не обратил, благо там были картинки куда как поэффектней. Но что, если кто-нибудь рано или поздно пригляделся бы к этому опасному снимку? Его требовалось уничтожить, а сделать это можно было, только прибегнув к какому-нибудь отвлекающему маневру, чтобы следствие сразу повернуло совсем в другую сторону. – Что же там было ужасного, на этой картинке? – Я полагаю, на ней была та самая осинка, под которой зарыты головы. При этом сфотографированная наутро после двойного убийства» [12, с. 327].

Если в серии об Эрасте Фандорине Борис Акунин каждый роман посвящает отдельно взятой жанровой разновидности (реально существующей в литературном процессе или декларируемой автором в рамках постмодернистской игры с жанрами), то серия романов о Пелагии полностью посвящена пародийной разработке одного жанрового подвида – женского иронического детектива.

Имя героини – Полина Лисицына – отсылает не столько к героиням детективных романов, сколько к ряду однотипных, нарочито русских псевдонимов авторов женского иронического детектива: Марина Серова, Дарья Донцова, Татьяна Полякова и т.д. Такое совпадение трудно считать непреднамеренным, поскольку игра с именами героев – один из излюбленных приемов Акунина. Довольно часто имена обозначают интертекстуальные связи (Эраст и Лиза, Марья Миронова, штабс-капитан Рыбников). Кроме того, автор часто использует псевдонимы или смену имени, чтобы показать иную социальную роль героини. Так, Марья Миронова называется Коломбиной, чтобы подчеркнуть свою связь с декадентским сообществом. Эраст Петрович выбирает псевдоним Неймлесс («безымянный по-английски») для тайных передвижений по России, чем декларирует свое инкогнито. Подобное переключение есть в рассматриваемом цикле романов: при использовании мирского имени

монахиня Пелагия превращается в Полину Лисицыну – грациозную кокетливую даму. Таким образом, значимость имен в творчестве Акунина в целом подтверждает тезис о параллели имени героини и стандартного псевдонима рядовой писательницы жанра иронического детектива.

В. М. Разин в своем исследовании «В лабиринтах детектива» справедливо выделяет несколько характерных черт, присущих героиням именно российских «женских» криминальных романов: «Женщины-расследователи, как мы уже отмечали, как правило, молоды, красивы, сильны. Они имеют массу свободного времени на поиски преступника... <...> Поэтому одно из основных требований к главной героине – праздность» [192]. И действительно, если в классическом английском детективе за расследование чаще берется женщина в возрасте, то героиня Акунина, как и персонажи «дамских» детективов, молода и очень привлекательна. Монашеское же звание является аналогом «свободных» профессий современных героини и позволяет Пелагии так же свободно распоряжаться своим временем ради целей расследования, как художнице или бывшей балерине из повествования наших дней. Еще одним признаком героини-сыщицы «женского» детектива исследователь считает материальную обеспеченность, которая также является условием успешного расследования: «Читая бесчисленные дамские детективы, которые не выпускает сегодня разве что очень ленивый издатель, замечаешь, что главные героини – прежде всего, женщины самодостаточные, имеющие средства, квартиры, машины и т.д.» [192]. И хотя Пелагия, как монахиня, не может иметь своих средств, деньги для покрытия расходов, напрямую связанных со следствием, ей щедро предоставляет владыка Митрофаний. «На вот. – Он протянул Пелагии кожаный кошель. – Туалетов закажешь у Леблана, духов там всяких, помад купишь – ну что там полагается. И лохмы свои рыжие в куафюру уложи, как в Казани, с такими вот завитушками. Ну, иди, иди с Богом» [12, с. 237]. Более того, когда духовной отец не дает Пелагии своего благословения на очередное расследование, монахиня, пользуясь слабостью

больного архиерея, крадет необходимые средства из его кабинета. «Из образной черница повернула не в приемную, а шмыгнула в архиереев кабинет, пустой и полутемный. Нисколько не тушуясь, открыла ключом ящик письменного стола, извлекла оттуда бронзовую шкатулку, где Митрофаний хранил свои личные сбережения, обыкновенно тратимые на книги, на нужды архиерейского облачения, либо на помощь бедным, – и бестрепетной рукой сунула всю пачку кредиток себе за пазуху, ни рубля в шкатулке не оставила» [15, с. 204-205]. Такое поведение соответствует отношению к закону среднестатистической героини «женского» детектива. «Практически женский детектив дает неограниченное поле деятельности главным героям для бесчисленных нарушений закона. <...> Что же касается избиений, пыток, похищений и лишений свободы, то, как говорят, “несть им числа”. И все вроде делается во имя благой цели – достижения истины» [192]. Пелагия, подобно своим прообразам, ради разоблачения преступника также нарушает закон и монашеский устав: неоднократно переодевается, выдает себя за других, проникает в частные владения и совершает мелкие кражи.

В качестве примера нарушения закона в пародируемом жанре можно привести эпизод похищения из тюрьмы невиновного мальчика (в романе «За всеми зайцами» Дарьи Донцовой): Даша Васильева покупает у друзей фальшивые адвокатские удостоверения, паспорта, нанимает гримера и подставного молодого уголовника, который соглашается занять в тюрьме место вызволяемого. Законная сторона дела Дарью нисколько не волнует, и даже о дальнейшей судьбе подставного заключенного она вспоминает в последний момент и совершенно успокаивается, когда парень говорит ей, что отсидеть на зоне за деньги для него не проблема.

Своеобразная авторская игра проявляется в несоответствии первичной характеристики героини и ее последующей репрезентации в повествовании. В начале цикла Пелагия предстает как типичный герой-сыщик классического (английского) детектива: одинокий интеллеktуал с немного странными хобби

или привычками. Митрофаний характеризует Пелагию как умную и проницательную женщину («Не из тех была Пелагия, кого можно долго за нос водить, и потому Митрофаний наконец заговорил о придуманном минувшей ночью...» [12, с. 29]), говорит о ее богатом опыте по части раскрытия преступлений («...держу от всех в тайне, что истинный дока по части разгадки неявного и ложноочевидного не я, старый дурень, а ты, тихая рясофорная инокиня Пелагия» [12, с. 29]).

Но для классического образа «героя-сыщика» Пелагия слишком часто становится жертвой собственного любопытства или беспечности. Это явно роднит ее не с невозмутимыми рассудительными леди «английских» детективов, а с незадачливыми героинями «женского иронического» детектива. Так, Пелагия подвергается нападению, когда останавливается в темном безлюдном парке, даже не оглядевшись по сторонам, чтобы рассмотреть любопытный предмет: «Пелагия ускорила шаг, чтобы поближе разглядеть любопытное явление. Подошла, села на корточки. Странно: большой белый платок, на нем книжка в черном кожаном переплете. Взяла в руки – молитвенник. Самый обыкновенный, какие везде есть. Что за чудеса!» [12, с. 189].

Равно как и в «женском ироническом» детективе, в романах о Пелагии слишком многое зависит от случайностей, стечения обстоятельств. В классическом детективе разгадка преступления опирается на логические выводы, сделанные на основании исходных данных, в «женском ироническом» детективе сыщик слишком часто оказывается «в нужное время в нужном месте», чтобы случайно подслушать или подсмотреть что-либо важное для расследования. В романе «Пелагия и белый бульдог» инокиня, гуляя по парку, останавливается посмотреть на работу двух художников, и, не обнаруживая своего присутствия, «чтоб не отрывать от творчества» становится свидетельницей разговора, раскрывающего чуть не все любовные связи Наины Георгиевны (одной из подозреваемых) [12, с. 123-127]. Уже на следующей странице Пелагия так же нечаянно подслушивает еще одно

объяснение: «– Здесь и объяснимся, – раздался спокойный, уверенный голос Сытникова. – В вашем доме в библиотеку редко кто заглядывает, не потревожат. Пелагия хотела кашлянуть или высунуться, но не успела. Другой голос (то была Наина Георгиевна) произнес слова, после которых обнаружить себя означало бы только поставить всех в неловкое положение» [12, с. 127].

Столь же часто случайности и совпадения руководят сюжетом в женских иронических детективах. К примеру, в романе Дарьи Донцовой «Бенефис мартовской кошки» героиня узнает о предательстве подруг из-за сбоя при телефонном соединении, что в жизни случается крайне редко: «Тяжело вздохнув, я набрала номер Наты Ромашиной. Послышались частые гудки, спустя пару секунд я повторила попытку и услышала тоненький голосок Натки:

– Да ну?

Я хотела было удивиться, отчего она так отвечает на звонок, но не успела, потому что прозвучала следующая фраза, сказанная другой женщиной:

– Вот тебе и ну. Полгода не разговаривали, а потом с бухты барахты звонит и собирается приехать с ночевкой, да не одна!

В ту же секунду я поняла, что Ната беседует с Ленкой Гловой. Случается такое с владельцами мобильных телефонов довольно часто: пытаетесь соединиться с кем-нибудь и невольно влезаете в чужой диалог. В таком случае я немедленно вешаю трубку, но сегодня молча сидела на скамейке, прижимая к себе Хуча и слушая, как те, кого считала своими близкими подругами, перебивают мне кости.» [26, с. 41-42].

Для героинь женского детектива также типично преобладание интуиции над логикой. Пелагия неоднократно вступает в полемику с владыкой Митрофанием, пытаясь доказать ему, что интуиция наравне с другими чувствами является инструментом познания мира. «– Это в вас, владыко, мужская ограниченность говорит. Мужчины в своих суждениях чересчур

полагаются на зрение в ущерб прочим пяти чувствам. – Четырем, – не преминул поправить Митрофаний. – Нет, владыко, пяти. Не все, что есть на свете, возможно уловить зрением, слухом, осязанием, обонянием и вкусом. Есть еще одно чувство, не имеющее названия, которое даровано нам для того, чтобы мы могли ощущать Божий мир не только лишь телом, но и душой. И даже странно, что я, слабая умом и духом черница, принуждена вам это изъяснять» [15, с. 28].

Героини женских иронических детективов во всех ситуациях предпочитают опираться на «шестое чувство»: «Вероника действовала наугад. Сегодняшний разговор с Бороздиным ей категорически не понравился. Его голос был каким-то слишком уж масляным. Кроме того, он ловко уходил от ответов на ее прямые вопросы и постарался побыстрее отделаться от нее, обещая позвонить завтра. Примерно так он разговаривал по телефону с женой, когда у них с Вероникой только завязались романтические отношения. Она отлично помнила, что именно в "Чертовое колесо" он возил ее весь первый месяц после знакомства. Теперь ее вела туда интуиция» [47, с. 285].

Также следует отметить, что женские иронические детективы изобилуют сценами перевоплощения героинь в целях конспирации. Несмотря на то, что эксперименты с гримом присутствуют в детективах практически с самого зарождения жанра, и даже являются неотъемлемой его частью, поскольку детектив во многом наследует авантюрному роману, в женском дискурсе преображения героинь обретают особый флер, и мы считаем возможным выделить этот признак как специфический жанровый, ибо в женских детективах речь идет не просто о гриме, о перевоплощении ради того, чтобы быть неузнанным, здесь затрагивается мотив вечной изменчивости женщины, подвижности женской натуры. Так, Даша Васильева (серийная героиня Донцовой) желая скрыться от преследования милиции, решает кардинально изменить свою внешность: из блондинки перекрашивается в брюнетку, и уже исходя из нового типажа, обстоятельно подбирает косметику, цветные линзы

для глаз и гардероб. Более того, дочь героини также организывает маскарад в целях конспирации, в результате чего мать и дочь, якобы не узнают друг друга на расстоянии пяти метров: «Мимо текла толпа, Машки не было. Часы показывали пять, но у входа в «Риволи» стояла лишь крепко сбитая, грудастая бабенка лет тридцати, одетая в темно-зеленый брючный костюм с золотыми пуговицами в виде огромных кораблей. У дамы было явно плохо со вкусом. Темно-рыжие волосы копной падали на плечи, лоб прикрывала длинная челка. Глаза, рот, брови, щеки – все было ярко раскрашено, а огромные очки, красовавшиеся на носу, совершенно не шли к щекастому круглому лицу. На мой взгляд, ей следовало купить иную оправу, тоненькую, почти незаметную. <...> Через пятнадцать минут я встала, купила в киоске «Союзпечать» телефонную карточку, затем подошла к висящему у входа в «Риволи» таксофону и позвонила Машке на мобильный. Сначала я услышала гудки, потом сбоку послышалась знакомая мелодия. Грудастая тетка порылась в сумке и вытащила сотовый, в трубке раздался голос Маруськи:

– Да.

– Салон «Риволи» беспокоит. Вы обещали приехать за запонками. В чем дело? Мы ждем уже давно!

– Так я стою у входа, – сердито выкрикнула Маниным голосом размазанная бабища, – уже почти полчаса прыгаю! Вы где, а?

– Тут, – еле сдерживая смех, ответила я, – за вашей спиной у таксофона!

Грудастая тетка сунула мобильник в отвратительную, потрескавшуюся лаковую сумищу и повернулась. Потом, потряхивая грудью, она приблизилась ко мне и свистящим шепотом спросила:

– Муся, это ты?» [26, с. 143-144].

Борис Акунин не оставляет без внимания и эту тенденцию в развитии жанра: Пелагия, становясь Полиной Лисициной, мыслит уже не как черница, а как женщина, знающая цену себе и своей для противоположного пола привлекательности. «Еще полтора часа спустя, отправив в гостиницу целый

экипаж свертков, коробок и картонок, расхитительница епископской казны, нарядившаяся в тот самый загадочный «триповый пеплос» (прямое бескорсетное платье утрехтского бархата), совершила деяние, для монахини уж вовсе невообразимое: отправилась в куаферный салон и велела завить ее короткие волосы по последней парижской моде «жоли-шерубен», пришедшейся очень кстати к овальному, немножко веснушчатому лицу. Приодевшись и прихорошившись, заволжская жительница, как это бывает с женщинами, преобразилась не только внешне, но и внутренне. Походка стала легкой, будто бы скользящей, плечи расправились, шея держала голову повернутой не книзу, а кверху. Прохожие мужчины оглядывались, а двое офицеров даже остановились, причем один присвистнул, а второй укоризненно сказал ему: «Фи, Мишель, что за манеры» [15, с. 206].

Кроме того, в романе «Пелагия и черный монах» девушка в интересах следствия переодевается юным монахом. «Купила у монаха-сидельца за три рубля семьдесят пять копеек наряд послушника: скуфейку, мухояровый подрясник, матерчатый пояс. Чтоб не вызвать подозрений, сказала, что приобретает в подношение монастырю. Сиделец нисколько не удивился – облачения братии паломники дарили часто, для того и лавка. Стало быть, приходилось затевать новый маскарад, ещё неприличней и кощунственней первого. А что прикажете делать? <...>В общем, вошла в павильон святой воды скромная молодая дама, а минут через десять вышел худенький рыжий монашек, совершенно непримечательный, если, конечно, не считать здоровенного синячины на левом профиле» [15, с. 287-289].

Женский иронический детектив совершенно немыслим без любовной линии. Это вполне естественно, поскольку женские романы и женские детективы имеют схожую целевую аудиторию, представительницы которой жаждут счастливой любви и хэппи-энда. Героини одиночных романов чаще полностью реализуют «архетип Золушки»: расцветают и раскрепощаются в ходе действия и помимо преступника находят свою любовь. В серийных романах героини чаще имеют постоянных мужей / партнеров / поклонников

либо любовная линия реализуется через второстепенных персонажей. Помимо полноценно разработанных любовных линий женские иронические детективы насыщены (как и классические любовные романы) мимолетными поклонниками, комплиментами, прекрасными незнакомцами и прочими романтическими моментами. К примеру, книга Галины Куликовой «Закон сохранения вранья» начинается в духе финала любовного романа: в жизни героини, Вероники Смирновой, появляется «прекрасный принц»: интеллигентный, богатый, внимательный и безумно любящий. Правда, он желает будущей жене скорейшей смерти, но для Вероники это становится лишь поводом к тому, чтобы найти убийцу, раскрыть его коварный план и мимоходом найти настоящую любовь.

Борис Акунин также акцентирует внимание на теме любви в романах о Пелагии. В первую очередь это связано с метаморфозами самой героини: как только она превращается из монахини в светскую даму Полину Лисицыну, мужчины усиленно начинают оказывать ей внимание. «Полковница что ни день приглашала на чай молодых и не очень молодых господ холостого или вдового состояния, и чуть не все они, к крайнему смущению Полины Андреевны <...> проявляли самый живой интерес к ее белой коже, блестящим глазам и прическе «бронзовый шлем»...Даже и до соперничества доходило. Например, инженер Сурков, очень хороший человек, придет в гости с огромным букетом хризантем, а инспектор гимназии Полуэктов заявит с целой корзиной, и после первый ко второму весь вечер ревнует» [12, с. 238]. Более того, иногда героиня сама чуть не поддается искушению нарушить данные ею обеты. Когда сумасшедший актер спасает ей жизнь и занимается ее ранами, Пелагия явно поддается его геройскому очарованию: «Ах, до чего же он ей нравился! Если бы, пользуясь интимностью создавшейся ситуации, Николай Всеволодович позволил себе хоть один игривый взгляд, хоть одно нескромное пожатие, госпожа Лисицына немедленно бы вспомнила о бдительности и долге, но заботы хозяина были неподдельно братскими, и сердце упустило момент занять оборону. Когда

Полина Андреевна спохватилась, что смотрит на Николая Всеволодовича не совсем таким взглядом, как следовало бы, и перепугалась, было уже поздно: сердце колотилось много быстрее положенного, а от прикосновения пальцев импровизированного лекаря по телу растекалась опасная истома» [13, с. 340-341].

Но наиболее ярко этот жанровый признак пародируется у Бориса Акунина в третьем романе цикла – «Пелагия и красный петух». Уже в начале романа Пелагия явно симпатизирует следователю Долинину, начавшему оказывать ей знаки внимания. «— Нет уж, слуга покорный. С меня довольно. Разве если встречу такую, как вы? Но подозреваю, что такой, как вы, на свете больше нет, а на монашке жениться, увы, никак невозможно. Ударил лошадь каблуками и ускакал в голову каравана, оставив Пелагию в совершенном смущении» [13, с. 102]. В саму Пелагию влюбляется порядочный семьянин и отец тринадцати детей Бердичевский. Даже духовное лицо – владыка Митрофаний – видит не то сон, не то видение, в котором находит семейное счастье со своей духовной дочерью. Завершает картину двусмысленный пассаж о любви Пелагии к пророку Мануйле, т.е. к Христу. Пелагия говорит в последнем письме к Митрофанию, что она Христова невеста и должна следовать за своим женихом, что, если не брать в расчет фантастичность ситуации, отсылает читателя к традиционному финалу женских детективов – героиня находит «ту самую» вечную любовь. «Если Вы все-таки читаете письмо, пожалуйста, не считайте меня беглой монашенкой, предавшей свой Обет. Я ведь Христова невеста, за кем же мне идти, если не за Ним? Я окажусь там на день позже Него. И если Он распят, омою тело слезами, умащу составом из смирны и алая» [14, с. 266].

Поскольку женские иронические детективы рассчитаны преимущественно на женскую аудиторию, в них, как мы уже отмечали, четко прослеживается оппозиция «мужское» – «женское». Причем, «женское» традиционно доминирует: именно женщине приходится «спасать мир», когда мужчины опускают руки или уже повержены. Несмотря на обилие друзей и

знакомых, по законам жанра, на время расследования героиня чаще всего остается одна и вынуждена рассчитывать только на свои силы. Так, героиня Донцовой, Даша Васильева, из-за преследования милиции уже с первых страниц романа вынуждена скрываться, а потому решать свои проблемы самостоятельно: «Я отсоединилась и уставилась на мирно сопящего Хуча. Так, пришла беда – отворяй ворота. Зайка в больнице, Аркадий при ней, Александр Михайлович, ни о чем не подозревая, наслаждается свежим воздухом, а Машка вчера вечером, почти ночью, укатила вместе с теми, кто занимается в кружке при Ветеринарной академии, в Питер, на научно-практическую конференцию. Дети долго готовились к этому событию, клеили какие-то макеты, писали доклады... И что мне теперь делать? Где ночевать?» [149, с. 40]. В не меньшем затруднении находится Пелагия, когда остается последней, кто может спасти товарищей и разгадать тайну: «Неведомый, но грозный противник бил без промаха, и каждый удар влек за собой ужасную, невозвратимую потерю. Доблестное войско заволжского архиерея, защитника Добра и гонителя Зла, было перебито, и сам полководец лежал поверженный на ложе тяжкой, быть может, смертельной болезни. Из всей Митрофаниевой рати уцелела она одна, слабая и беззащитная женщина. Все бремя ответственности теперь на ее плечах, и отступать некуда» [15, с. 278]).

Женщины в подобных текстах, как правило, опережают мужчин в сообразительности и гибкости ума. Героини-сыщицы, зачастую, опережают даже профессиональных следователей. Пелагия не является исключением: в третьей части цикла далекая от криминалистики монахиня указывает опытному профессионалу Долинину на его ошибку. «– Ваша разгадка "ребуса" не годится. Не было никакой борьбы, и за руки убийцу жертва не хватала. Его на постели убили. Смотрите, – показала Пелагия, – на подушке отпечаток лица. Значит, в момент удара Мануйла лежал ничком. А вокруг капли крови, овальные. Стало быть, они капали сверху вниз. Если бы он дернулся, поднял голову, то капли были бы косые. Сергей Сергеевич

skonфуженно пробормотал: – А ведь верно...» [13, с. 67]. Сходным образом героиня Донцовой, Даша Васильева, моментально распознает профессиональные приемы опытных дознавателей: «За свою жизнь я прочитала горы, Эвересты и Монбланы, детективной литературы и сейчас, торопясь в свою комнату, очень хорошо понимала, что Сергей и его коллега разыграли передо мной классическую сценку. Она называется “Плохой и хороший следователь”. Сначала на человека налетает наглый, по-хамски разговаривающий грубиян. Естественно, вы не собираетесь беседовать с таким человеком и всячески сопротивляетесь. Атмосфера накаляется, вам грозят тюрьмой, наручниками, расстрелом... И тут в дело вступает другой игрок. Милый, ласковый, интеллигентный. – Ну что ты делаешь? – укоряет он коллегу и начинает вас утешать. – Не нервничайте, успокойтесь. Хотите воды? Сейчас недоразумение выяснится, и пойдете домой. Естественно, вы переполняетесь благодарностью и мигом рассказываете «ласковому» дядечке что надо и что не надо» [26, с. 36].

Стоит также отметить, что противопоставление «мужского» и «женского» начал в романах о Пелагии носит диалектический характер. Сама монахиня утверждает, что женщины и мужчины – две части целого, одновременно полярные друг другу, что лучшие качества обоих полов должны сочетаться для успеха того или иного дела. «– Нет, владыко, вы совсем меня не слушаете! Оба пола по-своему умные и глупые, сильные и слабые. Но в разном! В том и величие замысла Божия, в том и смысл любви, брака, чтоб каждый свое слабое подкреплял тем сильным, что есть в супруге» [15, с. 200-201]. По мнению Пелагии, это единство и борьба противоположностей была задумана Богом, оба пола совершенно равноправны и существовать раздельно просто не могут. «Тут-то и стало ей всех жалко: и Новый Арарат, и мужчин, и женщин. Но мужчин все-таки больше, чем женщин, потому что последние без первых кое-как обходиться еще могут, а вот мужчины, если предоставить их самим себе, точно

пропадут. Или озвереют и примутся безобразничать, или впадут в этакую вот безжизненную сухость. Еще неизвестно, что хуже» [15, с. 216-217].

В заключение главы сделаем некоторые выводы относительно специфики преломления традиции женского иронического детектива в романах Бориса Акунина. В жанровом отношении цикл романов о Пелагии традиционен и вполне вписывается в традицию классической детективной прозы. Во-первых, как и в классических детективах, предметом изображения у Акунина в романах о Пелагии становится загадочное преступление, которое совершено особенно искусно или выглядит загадочным благодаря, как справедливо отмечает Н. Д. Тмарченко, «исключительному стечению обстоятельств (совпадению случайностей), а потому и трудно поддается расследованию» [220, с. 55]. Во-вторых, акунинская героиня по своим способностям не является рядовым сотрудником розыска, она вообще не служит в полиции – она сыщик-любитель (как Мегрэ у Ж. Сименона или Шерлок Холмс у А. Конан-Дойла). В-третьих, равно как и ее литературные предшественники, Пелагия Лисицына не сразу приходит к разгадке преступления, несмотря на свою проницательность и нестандартность мышления, увлекается ошибочными версиями и не сразу оценивает решающие улики. Жанр детектива у Акунина строится на юридическом тождестве героя и его поступка, поэтому читатель узнает в финальной точке сюжета, кто убийца, почему и как (технически) он осуществил свой замысел.

Заметим также, что внешняя обстановка в романах о Пелагии рассматривается с точки зрения ее сюжетных функций, в качестве обстоятельств, либо благоприятствующих преступлению или расследованию, либо препятствующих тому и другому. Так, пароход в качестве места преступления в романе «Красный петух» ограничивает круг подозреваемых и упрощает работу следователей. Места развития сюжета также у Акунина вполне традиционны – это дом, лес, сад, окружающий усадьбу, которые содержат улики и либо помогают преступнику скрыть следы, либо, наоборот, – способствуют его изобличению. Очевидно, что подобные устойчивые

структурные особенности ограничивают жанровые возможности детектива и создают угрозу его стандартизации, что вполне осознается Борисом Акуниным, который посредством ряда постмодернистских приемов и в «фандоринском» цикле, и в романах о Пелагии в определенном смысле «обновляет» классический детектив, нередко пародируя устоявшиеся штампы и «застывшие» схемы, жанровые в том числе.

Проанализировав типологические признаки женских иронических детективов и сопоставив их с детективным циклом о монахине Пелагии, мы полагаем, что в романах о Пелагии Борис Акунин выходит за традиционные рамки детектива. Используя отчасти схему авантюрно-исторического романа, уделяя большое внимание историческому колориту, психологическим конфликтам, Акунин обыгрывает именно «женскую» детективную традицию, придавая собственным текстам следующие черты женского иронического детектива, послужившие объектами пародии: имя героини; род занятий; материальная обеспеченность расследователя; обилие случайных совпадений; первичность интуиции; перевоплощение персонажей; обязательное наличие любовной линии или романтических эпизодов; противопоставление мужского и женского начал. Таким образом, становится очевидно, что Борис Акунин при создании цикла романов о Пелагии ориентировался на современный отечественный женский иронический детектив.

Заключение

В XX столетии явно усложняются взаимоотношения творца с изображаемой реальностью и, соответственно, жанровая, стилевая повествовательная техника отечественной прозы (прежде всего постмодернистской), которой уже более свойственны отнюдь не неподвижность и монолитность, но нарративная игра с участием нескольких рассказчиков, синтетические жанровые модели, повлекшие за собой многообразие авторских стратегий. Подобные процессы оказались свойственны и литературе массовой, в частности, детективному роману, в котором на рубеже XX–XXI вв. традиционная детективная схема значительно расширяется и усложняется за счет синтеза элементов любовного, готического, исторического, приключенческого и др. романов. Именно жанровые трансформации современного детективного романа демонстрируют сложное взаимодействие между новациями в жанровой сфере и социокультурными процессами, оказывающими существенное влияние на развитие литературы рубежа XX–XXI вв., среди которых оказывается трансформация литературного поля, размывание границ между элитарным и массовым, возрастание роли жанровых стратегий.

Наиболее примечательно в этом контексте детективное творчество Бориса Акунина. Именно оно отражает реальный процесс дифференциации детективной литературы, превращение детектива в жанр неканонический, синтезирующий в себе элементы канонической жанровой схемы классического английского детектива и несвойственные ему элементы любовного, готического, фантастического, исторического романов с выстраиванием композиции с неременной завязкой, развязкой и кульминацией, приоритетом действия по отношению к психологическому анализу, четкой поляризацией сил добра и зла.

Борис Акунин широко использует возможности игры с жанром детектива. Жанровое обозначение романов самим автором как «конспирологический» («Азазель»), «шпионский» («Турецкий гамбит») и т.д.

в «фандоринском» цикле становится способом «отстраняющей» игры как принципиально нового опыта для отечественной литературы, опыта создания текста по «теоретическим лекалам». Причем, ориентация на жанровые архетипы приводит к смысловому обогащению текста за счет «памяти жанра», дает широкую возможность для пародии и игры.

Наряду с традиционными жанровыми подвидами детектива, используемыми Акуниным (шпионский, политический, конспирологический, герметичный), писатель сознательно номинирует несуществующие жанровые разновидности (диккенсовский, великосветский, детектив о наемном убийце, декадентский) с целью создания аутентичности в читательском сознании восприятия его авторского текста в одном ряду с классическим детективным жанром, активно эволюционирующим и трансформирующимся в отечественной словесности на протяжении всего XX столетия.

Игра с жанром продолжается и в серии «Приключения магистра». В романе «Внеклассное чтение» пародируется жанр исторического романа, поскольку автор, перенося одну из сюжетных линий в далекое историческое прошлое (екатерининские времена) и наделяя ее конкретными историческими персонажами, которые действительно были в российской истории, жанровые каноны до конца не соблюдает, прибегая к намеренной деканонизации исторического романа.

В романе Б. Акунина «Сокол и ласточка» читатель снова становится свидетелем авторской игры с жанровой природой произведения, но в этот раз пародированию подвергается менее известный жанр романа – так называемый «пиратский» роман как разновидность приключенческой литературы. С одной стороны, внешняя атрибутика романного повествования такого типа вроде бы сохранена, с другой стороны, читатель понимает, что все эти детали – скорее фарс и бутафория, поскольку писатель высмеивает жанровые каноны произведений о пиратах. Однако такой подход к интерпретации Б. Акуниным жанра пиратского романа отнюдь не лишает его авантюристичности, присутствующей во всех произведениях цикла о Николае

Фандорине, хотя детективное начало, столь традиционное для автора, именно в этом произведении отходит на задний план.

Таким образом, жанровая стратегия расширяется уже в «фандоринском» цикле от «Азазеля» к «Черному городу»: в первых романах Акунин сам дает произведениям подзаголовки, декларируя обыгрываемый поджанр детектива, в дальнейшем же отказывается от этого приема, предоставляя читателю самому находить отсылки к разновидностям жанра. В цикле «Приключения магистра», раскрывающем для читателя родословную Фандорина, Борис Акунин не просто отказывается от собственно авторских жанровых номинаций, свойственных «фандоринскому» циклу, но демонстрирует возможность использования жанра как «модели чтения».

Трансформация существующих подвидов детектива продолжается и в цикле Акунина о монахине Пелагии, где обыгрываются традиции женского иронического детектива. Устойчивые структурные особенности ограничивают жанровые возможности детектива и создают угрозу его стандартизации, что вполне осознается Борисом Акуниным, который посредством ряда постмодернистских приемов и в «фандоринском» цикле, и в романах о Пелагии в определенном смысле «обновляет» классический детектив, нередко пародируя устоявшиеся штампы и «застывшие» схемы, жанровые в том числе. Прозаик выходит за традиционные рамки детектива посредством использования элементов готики, исторического романа, уделяя большое внимание историческому колориту, психологическим конфликтам, и, кроме того, обыгрывает именно «женскую» детективную традицию. В целом, в романах всех трех циклов изначально нетождественные друг другу жанры (детектив с его возможностью познания истины и восстановления нарушаемого преступлением порядка, исторический роман с заложенной в нем возможностью постижения закономерностей развития общества, готический роман с его непознаваемостью тайн бытия) синтезируются в эклектичные конструкции, не поддающиеся однозначной жанровой дефиниции (любовный роман с элементами детектива, детектив с элементами

готического романа и другие более многосоставные образования), которые условно можно обозначить как *постмодернистский детективный роман*.

Таким образом, мы приходим к выводу, что наиболее продуктивным средством, позволяющим активизировать читателя в процессе интерпретации и тем самым максимально расширять потенциальную аудиторию, становится синтез жанровых форм детектива и морского романа, детектива и романа шпионского, детектива и исторического романа. В немалой степени этому способствует использование центрального принципа постмодернистской эстетики – принципа «двойного кодирования», предполагающего адресацию одновременно нескольким группам читателей с различным уровнем компетентности.

Естественно, в силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования остались произведения, созданные под масками *Анатолия Брусникина* («Девятный спас», «Герой иного времени», «Беллона») и *Анны Борисовой* («Там», «Креативщик», «Времена года»), которые, хотя и не принадлежат детективному жанру, но весьма реперезентативны в свете интересующей нас проблематики, в связи с чем важнейшей перспективой исследования может стать изучение жанровой стратегии Бориса Акунина на материале романов его проекта «Авторы». Кроме того, поскольку проза Бориса Акунина составляет важную часть отечественной литературы рубежа 1990-х – 2000-х гг. и отражает существенные тенденции в эволюции литературного сознания эпохи (усиление авторской рефлексии, возрастающая роль авторской маски, литературная игра с читателем, пародийное и автопародийное начало, разрушение жанровых границ), использованная нами методология вполне применима для осмысления жанровой стратегии других прозаиков-постмодернистов.

Список использованных источников

- 1 Акунин Б. Азазель / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 235 с.
- 2 Акунин Б. Алмазная колесница : роман в 2т. Т. 1. Ловец стрекоз / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2008. – 208 с.
- 3 Акунин Б. Алмазная колесница : роман в 2т. Т. 2. Между строк / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2008. – 592 с.
- 4 Акунин Б. Алтын Толобас. / Б. Акунин. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 414 с.
- 5 Акунин Б. Весь мир театр / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 480 с.
- 6 Акунин Б. Внеклассное чтение / Б. Акунин. – М. : Олма Медиа Групп, 2010. – 638 с.
- 7 Акунин Б. Коронация, или Последний из романов / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2008. – 447 с.
- 8 Акунин Б. Левиафан / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2009. – 240 с.
- 9 Акунин Б. Любовник смерти / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 288 с.
- 10 Акунин Б. Любовница смерти / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2003. – 330 с.
- 11 Акунин Б. Особые поручения / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 336 с.
- 12 Акунин Б. Пелагия и белый бульдог / Б. Акунин. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. – 397 с.
- 13 Акунин Б. Пелагия и красный петух : роман в 2 т. Т. 1. / Б. Акунин. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 318 с.
- 14 Акунин Б. Пелагия и красный петух : роман в 2 т. Т. 2. / Б. Акунин. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 267 с.
- 15 Акунин Б. Пелагия и черный монах / Б. Акунин. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. – 461 с.

- 16 Акунин Б. Смерть Ахиллеса / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 336 с.
- 17 Акунин Б. Сокол и Ласточка / Б. Акунин. – М. : Олма Медиа Групп, 2014. – 624 с.
- 18 Акунин Б. Статский советник / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 352 с.
- 19 Акунин Б. Турецкий гамбит / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2010. – 208 с.
- 20 Акунин Б. Ф. М. / Б. Акунин. – М. : АСТ, 2013. – 576 с.
- 21 Акунин Б. Черный город / Б. Акунин. - М. : Захаров, 2013. – 368 с.
- 22 Астафьев В. П. Печальный детектив / В. П. Астафьев. – Л. : Лениздат, 1989. – 366 с.
- 23 Басманова Е. Опасный младенец : [роман] / Е. Басманова. – М. : Изд. Дом Мещерякова, 2008. – 288 с.
- 24 Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста / Ч. Диккенс. – М. : Высшая школа, – 1984. – 431 с.
- 25 Донцова Д. Бассейн с крокодилами [Электронный ресурс]. / Д. Донцова. – Режим доступа: <http://vse-knigi.su/book/7078>. – Дата обращения: 11.04.2012
- 26 Донцова Д. Бенефис мартовской кошки / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 384 с.
- 27 Донцова Д. Дантисты тоже плачут / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2008. – 317 с.
- 28 Донцова Д. Досье на крошку Че / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2002. – 380 с.
- 29 Донцова Д. Жена моего мужа / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2002. – 432 с.
- 30 Донцова Д. За всеми зайцами / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 320 с.

- 31 Донцова Д. Игра в жмурики / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2000. – 432 с.
- 32 Донцова Д. Канкан на поминках / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 412 с.
- 33 Донцова Д. Концерт для колобка с оркестром / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2005. – 348 с.
- 34 Донцова Д. Маникюр для покойника / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2002. – 410 с.
- 35 Донцова Д. Обед у людоеда / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2002. – 412 с.
- 36 Донцова Д. Покер с акулой / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 349 с.
- 37 Донцова Д. Сволочь ненаглядная / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2002. – 410 с.
- 38 Донцова Д. Скелет из пробирки / Д. А. Донцова. Скелет из пробирки: Роман. Г. М. Куликова. Закон сохранения вранья: Повесть. – М. : Эксмо, 2003. – 448 с.
- 39 Донцова Д. Созвездие жадных псов / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2001. – 412 с.
- 40 Донцова Д. Спят усталые игрушки / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2001. – 442 с.
- 41 Донцова Д. Три мешка хитростей / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2001. – 380 с.
- 42 Донцова Д. Хождение под мухой / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2005. – 352 с.
- 43 Донцова Д. Черт из табакерки / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 415 с.
- 44 Донцова Д. Чудеса в кастрюльке / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2002. – 380 с.

- 45 Донцова Д. Чудовище без красавицы / Д. Донцова. – М. : Эксмо, 2003. – 412 с.
- 46 Жмуриков К. Человек без башни [Электронный ресурс]. / К. Жмуриков. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/151823>. – Дата обращения: 11.05.2012
- 47 Куликова Г. М. Закон сохранения вранья / Д. А. Донцова. Скелет из пробирки: Роман. Г. М. Куликова. Закон сохранения вранья: Повесть. – М. : Эксмо, 2003. – 448 с.
- 48 Лори Х. Торговец пушками [Электронный ресурс]. / Х. Лори. – Режим доступа: <http://www.arhibook.ru/index.php?newsid=10678>. – Дата доступа: 10.03.2012
- 49 Сказание о Дракуле-воеводе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.old-russian.chat.ru/09drakula.htm>
- 50 Стокер Б. Дракула / Б. Стокер. – М.: Худ. лит., 1994. – 212 с.
- 51 Чехов А. П. Драма на охоте / А. П. Чехов // Чехов А.П. Собр. соч. : в 12 т. – Т.3. – М. : Худож. лит., 1955. – С. 5-190.
- 52 Юденич М. Стремление убивать: Роман. / М. Юденич – М. : АСТ, 2004. – 461 с.
- 53 Юденич М. «Welcome to Трансильвания» [Электронный ресурс]. / М. Юденич. – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/yudenich_marina/yudenich_marina_welcome_to_transilvaniya/
- 54 Абрамова Е. И. Костюм как полифункциональная деталь в исторической прозе XX века : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. И. Абрамова. – Тверь, 2006. – 20 с.
- 55 Адамов А. Мой любимый жанр – детектив [Электронный ресурс]. / А. Адамов. – Режим доступа: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?429>. – Дата доступа: 05.01.2013

- 56 Адамович М. Юдифь с головой Олоферна [Электронный ресурс].
/ М. Адамович // сайт «Журнальный зал». – Режим доступа:
http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/7/adam.html
- 57 Акунин Б. Фандорин появится еще в четырех книгах / Б. Акунин
// Комсомольская правда. – 2006. – от 18 мая.
- 58 Алексеев Н. Русско-японский сыщик / Н. Алексеев // Иностранец.
– Май 2000. – С. 45–52
- 59 Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр
постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева):
Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Т. Н. Амирян. – М., 2012. – 20 с.
- 60 Амусин М. Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и
массовой литературе в России на рубеже веков / М. Амусин // Вопросы
литературы. – 2009. – № 3. – С. 5–45.
- 61 Анджапаридзе Г. А. Мир Агаты Кристи / Г. А. Анджапаридзе // Кристи А. Загадка Ситтафорда: Романы, пьеса, рассказы. – Л.: Лениздат, 1986. – С.659–671.
- 62 Андрианова М. Д. Авторские стратегии в романной прозе
А. Битова: Автореф. дис ... канд. филол. наук / М. Д. Андрианова. – СПб., 2011. – 20 с.
- 63 Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая
художественная система / О. Ю. Анцыферова // Национальная специфика
произведений зарубежной литературы XIX – XX веков. Иваново, 1994. – С.
21–36.
- 64 Ахманов О. Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве
Питера Акройда: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. Ю. Ахманов. –
Казань, 2011. – 20 с.
- 65 Ахметова Г. Д. Языковая композиция художественного текста (на
материале русской прозы 88-90-х годов XX в.) : Автореф. дисс. ... д-ра
филол. наук / Г. Д. Ахметова. – М., 2003. – 42 с.

- 66 Ашрапова А. Х. Функционально-семантическое поле кондициональности в разноструктурных языках: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. Х. Ашрапова. - Казань, 2006. – 20 с.
- 67 Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Н. Г. Бабенко. - СПб., 2008. – 40 с.
- 68 Бавин С. П. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Популярная библиографическая энциклопедия / С. П. Бавин. – М.: Книжная палата, 1991. – 206 с.
- 69 Байкова С. А. Авторская стратегия прозы Евг. Попова 1970-1990-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. А. Байкова. – Н. Новгород, 2013. – 20 с.
- 70 Бакулин М. А. Речевые штампы как конструктивные элементы текстов современных массовых детективов / М. А. Бакулин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mgopu.ru/DOST/doklads/bakulin.doc>. – Дата обращения: 12.03.2012.
- 71 Банникова И. А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения : [сб.статей] / И. А. Банникова. – Саратов : СГУ, 2002. – Вып. 10. – С. 12–17.
- 72 Баринова М. Ю. Грамматизация семантики компонентов составного именного сказуемого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Ю. Баринова. – М., 2011. – 20 с.
- 73 Басинский П. Штиль в стакане воды / П. Басинский // Литературная газета, 23–29 мая, 2001. – №21.
- 74 Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. Разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ.лит., 1975 – 502 с.
- 75 Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
- 76 Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М. : НЛЮ, 2000. – 352 с.

77 Березин В. Импорт иронии. Польский след русской массовой культуры / В. Березин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/massolit/2003-05-22/7_import.html. – Дата обращения: 09.11.2013.

78 Бирюзова Н. А. Мотив «Второго Пришествия Христа» в русской литературе XIX – XX вв. (на материале произведений Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова, А. и Б. Стругацких, Б. Акунина): Автореф. дис ... канд. филол. наук / Н. А. Бирюзова. – М., 2010. – 20 с.

79 Бобкова Н. Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии : дис. ... канд. филол. наук / Бобкова Н. Г. – Улан-Удэ, 2010. – 189 с.

80 Бобкова Н. Г. Функции «двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии / Н. Г. Бобкова // Мир науки, культуры, образования. Сер. Филология. – Горно-Алтайск, 2009. – № 5. – С. 61–66.

81 Борисенко А. Не только Холмс / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2008. – № 1. – С. 220–227.

82 Борисенко А. Викторианский детектив / А. Борисенко // Не только Холмс. Детектив времен Конан Дойла (Антология викторианской детективной новеллы) / Пер. с англ.; Сост. А. Борисенко, В. Сонькина; Предисл. А. Борисенко; посл. С. Чернова. – М. : Иностранка, 2009. – С. 7–22.

83 Бреева Т. Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Т. Н. Бреева. – Екатеринбург, 2011. – 48 с.

84 Бритиков А. Ф. «Детективная повесть» в контексте приключенческих жанров / А. Ф. Бритиков // Русская советская повесть 20-х – 30-х годов. – Л. : Наука, 1976. – С. 408–453.

85 Бугославская О. В. Вацуро. Готический роман в России [Электронный ресурс]. / О. В. Бугославская. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/7/bug.html>

86 Булычева В. П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра [Текст] / В. П. Булычева // Актуальные вопросы филологических наук: материалы II междунар. науч. конф. (г. Чита, июль 2013 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 32–38.

87 Быков Д. Самобраунка. Русский конспирологический роман как знамя эпохи [Электронный ресурс]. / Д. Быков, Ю. Ульянова. – Режим доступа: <http://www.ogoniok.com/5044/29/>

88 Ван Дайн С. С. Двадцать правил для пишущих детективные рассказы / С. С. Ван Дайн // Как сделать детектив / Пер. с англ., франц., нем., исп., послесл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 38–41.

89 Вацуро В. Э. Готический роман в России / В. Э. Вацуро. – М. : НЛО, 2002. – 545 с.

90 Венедиктова Т. Д. Эдгар Аллан По. Между надувательством и тайной / Т. Д. Венедиктова // «Разговор по-американски» : дискурс торга в литературной традиции США. М., 2003. – С. 164–190.

91 Веселова Н. Донцова как Хмелевская: Модель жанра и автора иронического детектива [Электронный ресурс]. / Н. Веселова. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/sborniki.htm>. – Дата обращения: 01.04.2013.

92 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

93 Вольский Н. Н. Дело о «детективе без берегов» («теоретические» споры о детективе и их практические результаты) [Электронный ресурс]. / Н. Н. Вольский. – Режим доступа: <http://zhurnal.lib.ru/d/detektivklub/delo.shtml>. – Дата обращения: 21.03.2010.

94 Вольский Н. Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления / Н. Н. Вольский // Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Новосибирск : НГПУ, – 2006. – С. 5–126.

- 95 Вольский Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра / Н. Н. Вольский. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – 278 с.
- 96 Вулис А. З. В мире приключений. Поэтика жанра / А. З. Вулис. – М. : Сов. писатель, 1986. – 384 с.
- 97 Вулис А. Поэтика детектива [Электронный ресурс]. / А. Вулис – Режим доступа: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?236>. – Дата обращения: 22.04.2013
- 98 Гаврикова И. Женский роман и женский детектив в современном литературном пространстве [Электронный ресурс]. / И. Гаврикова – Режим доступа: http://www.natapa.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/gavrikova.htm. – Дата обращения: 12.03.2014.
- 99 Гармаш-Роффе Т. В. Детектив в иерархии литературных жанров. Вертикаль и горизонталь / Т. В. Гармаш-Роффе // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб. : СПГУТД, – 2009. – С. 317–323.
- 100 Гладилин А. Т. ФССР, Французская Советская Социалистическая Республика: повесть / А. Т. Гладилин. – New York: Effect Pub., 1985. – 159 с.
- 101 Головачева И. Литературный источник «Священного источника» (Детективная традиция Э. По в повести Г. Джеймса) / И. Головачева // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX – XX вв. Пермь, 1990. С. 91–99.
- 102 Горянин А. Эдгар По – пролагатель путей / А. Горянин // Улица Морг. Дом 1. Сборник. – М., 2010. – С. 4–7.
- 103 Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / Ж. Гофф / Пер. с фр. / Общ. ред. С. К. Цатуровой. – М. : Изд. группа «Прогресс», 2001. – 440 с.
- 104 Гудков Л. Массовая литература как проблема / Л. Гудков // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 22. – С. 78–100.
- 105 Данилкин Л. Клудж / Л. Данилкин. – М.: НЛО, 2010. – № 1. – С. 135–154.

106 Данилкин Л. Убит по собственному желанию [Электронный ресурс]. / Л. Данилкин. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin.html>

107 Демичева Е. С. «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. С. Демичева. – Волгоград, 2009. – 19 с.

108 Десятов В. В. Русские постмодернисты и В. В. Набоков: интертекстуальные связи Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / В. В. Десятов. – Тамбов, 2004. – 40с.

109 Дмитриева Л. П. Цикл детективных новелл Эдгара Аллана По и его рецепция в России в XIX – начале XX вв.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Л.П. Дмитриева. – Томск, 2010. – 19 с.

110 Доронина Т. А. Жанровая специфика «женского» детектива и его место в современном литературном процессе [Электронный ресурс]. / Т. А. Доронина – Режим доступа: <http://www.bigpi.biysk.ru/>. – Дата обращения: 21.04.2011.

111 Дубин Б. Классическое, элитарное и массовое / Б. Дубин // Новое литературное обозрение. 2006. – № 57. – С. 6–23.

112 Ермакова Г. В защиту человечности / Г. Ермакова // Звезда. – 1969. – №3. – С. 210–212.

113 Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты-Тема-Приёмы-Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов / Предисл. М. Л. Гаспарова. – М. : Изд. группа «Прогресс», 1996. – 344 с.

114 Загидуллина М. Ремейки или Экспансия классики / М. Загидуллина // НЛО. – 2004. – № 69.

115 Заломкина Г. В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете: монография / Г. В. Заломкина. – Самара: Изд-во "Самарский ун-т", 2006. – 228 с.

116 Захаров В. И. К спорам о жанре / В. И. Захаров // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1984. – С. 12–16

- 117 Захаров Е. В. Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображаемого мира :Дис. ... канд. филол. н. / Е. В. Захаров. – Екатеринбург, 2007. – 204 с.
- 118 Золотоносов М. Игра в классики: ремейк как феномен новейшей литературы / М. Золотоносов // Московские новости. – 2002. – № 23. – 27 августа.
- 119 Зоркая Н. А. Проблемы изучения детектива / Н. А. Зоркая // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С.65–78
- 120 Зубарева А. В. Специфика художественного творчества в культуре постмодернизма: игровой принцип: Автореф. дисс. ...канд. фил. наук. / А. В. Зубарева. - Ростов-на-Дону, 2007. – 20 с.
- 121 Ильина Н. «Палитра красок», или Автор и критик современного детектива / Н. Ильина // Вопросы литературы. – 1975. – № 2. – С. 119–131.
- 122 Ильина Н. Что такое детектив? / Н. Ильина // Белогорская крепость. Сатирическая проза 1955–1985. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 320–330.
- 123 Иронический детектив как разновидность жанра [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mixei.ru/archive/index.php/t-55218.html>. – Дата обращения: 10.02.2014
- 124 Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?240>. – Дата обращения: 11.08.2014
- 125 Кардин В. Секрет успеха / В. Кардин // Вопросы литературы. – 1986. – №4. – С.102–150.
- 126 Катин В. И. Криминальный романтизм как явление культуры современной России: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / В. И. Катин. – Саратов, 2007. – 20 с.
- 127 Кёстхейи Т. Анатомия детектива / Т. Кёстхейи. – Будапешт, 1989. – 304 с.

128 Кириллова С. «В своем издательстве я – чернорабочий»: интервью с Иоанной Хмелевской [Электронный ресурс]. / С. Кириллова – Режим доступа: <http://ps.1september.ru/articlef.php?ID=200301719/>. – Дата обращения: 12.07.2014

129 Киреева Н. В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Н. В. Киреева. – М., 2011. – 34 с.

130 Киселева М. В. Жанр ремейка в массовой литературе (на примере произведения Бориса Акунина «Ф. М.») [Электронный ресурс] / М. В. Киселева. – Режим доступа: <http://sup.asu.ru/thoys/807-.html>

131 Китаева О. Детективы о прекрасном XIX веке / О. Китаева // Дипломат, январь 2001.

132 Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт / Ю. В. Ковалев. – Л. : Худож. лит. – 1984. – 296 с.

133 Ковский В. Я надеюсь, что книга хорошая... (Снова о детективе) / В. Ковский // Вопросы литературы. – 1975. – №7. – С. 45–49

134 Козырев К. А. Фольклорно-мифологические элементы в литературе постмодернизма (На материале творчества М. М. Попова): Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. / К. А. Козырев. – М., 2006. – 16 с.

135 Колядич Т. От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. Текст. / Т. Колядич. – М. Олимп, 2010. – 349 с.

136 Кораллов М. Лицо в профиль / М. Кораллов // Вопросы литературы. – 1968. – №5. – С. 46–51.

137 Королева Е. Г. Динамические пространственные отношения и способы их проявления в русском языке: Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. / Е. Г. Королева. – М., 2010. – 18 с.

138 Костюков Л. В. Акунин Борис / Л. В. Костюков // Русские писатели, XX век: биограф. слов. : А–Я / сост. И. О. Шайтанов. – М. : Просвещение, 2009. – С. 18

- 139 Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: Автореф. дисс. ...д-ра филол. наук. / Р. Л. Красильников. – М., 2011. – 42 с.
- 140 Красильникова Е. П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А. П. Чехова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Е. П. Красильникова. – Елец, 2008. – 20 с.
- 141 Крижовецкая О. М. Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / О. М. Крижовецкая. – Тверь, 2008. – 20 с.
- 142 Кримсон – Смит А. Дж. Детективный роман / А. Дж. Кримсон-Смит // В защиту мира. – 1955. – № 44–45. – С. 46–58.
- 143 Кронгауз М. Несчастный случай для одинокой домохозяйки / М. Кронгауз // Новый мир. – 2005. – № 1. – С.137–145.
- 144 Кузовенкова Ю. А. Город в идеальном измерении: от образа к имиджу Автореф. дисс. ... канд. культурологии / Ю. А. Кузовенкова. – Саранск, 2009. – 20с.
- 145 Кузьмичев И. К. К типологии эпических жанров / И. К. Кузьмичев // Уч. зап. Горьк. ун-та. – 1968. – Т.79. – С. 365–371.
- 146 Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб.: СПГУТД, – 2009. – 336 с.
- 147 Купина Н. А. Массовая литература сегодня / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 424 с.
- 148 Кучина Т. Г. Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: первоначальные повествовательные формы : Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. / Т. Г. Кучина. – Ярославль, 2009. – 45 с.
- 149 Латынина А. Когда Достоевский был раненный и убитый ножом на посту / А. Латынина // Новый Мир. – 2006. – № 10. – С. 78 – 84.

- 150 Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности советской прозы в 60 – 70-е годы / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982
- 151 Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий "Словесник", 2010. – 906 с.
- 152 Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Уральского гос.пед ун-та, – 1997. – 317 с.
- 153 Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М. : Прогресс, 1992. – 272 с.
- 154 Ляхович А. В. Творчество Дан Фулани как попытка адаптации жанра детектива в литературе на языке хауса / А. В. Ляхович // Африканский сборник. – 2009. – СПб., 2009. – С. 519–532.
- 155 Мазин А. «Блеск и нищета» детективного жанра [Электронный ресурс] / А. Мазин. – Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=115509>
- 156 Малкина В. Я. Поэтика исторического романа: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. / В. Я. Малкина. – М., 2001. – 19 с.
- 157 Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб : Алетейя, 2000. – 347 с.
- 158 Маркулан Я. Детектив. Что это такое? Морфология жанра / Я. Маркулан // Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. – Л. : Искусство, 1975. – С. 6–50.
- 159 Медведев М. Шерлок Холмс по-деревенски / М. Медведев // Вопросы литературы. – 1968. – №12. – С. 226–228.
- 160 Межиева М. В. Окно в мир: современная русская литература / М. В. Межиева, Н. А. Конрадова. – М.: Русский язык. Курсы, 2006. – 196 с.
- 161 Менцель Б. Что такое популярная литература? Западные концепции "высокого и "низкого" в советском и постсоветском контексте / Б. Менцель // НЛО, – 1999. – №40. – С. 401–411.

162 Менькова Н. Н. Языковая личность писателя как источник речевых характеристик персонажей (по материалам Б. Акунина): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Н. Н. Менькова. – М., 2005. – 20 с.

163 Метелищенков А. Проза Б. Акунина как модель продуктивного литературоведения / А. Метелищенков // Русская литература XX века: Итоги и перспективы изучения. – М. : 2002. – С. 263 – 268.

164 Милютина Т. А. О восприятии российского детектива в польской (студенческой) аудитории (или Почему мне интересно говорить со студентами о русском детективе) / Т. А. Милютина // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 231–238.

165 Михина Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Е. В. Михина. – Екатеринбург, 2008. – 20 с.

166 Мищенко Т. А. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Т. А. Мищенко. – Астрахань, 2009. – 20 с.

167 Молдавский Д. Сарказм и боль Леонида Сошнина (Еще раз о романе В. Астафьева «Печальный детектив») / Д. Молдавский // Урал. – 1987. – №1. – С. 173–176.

168 Набоков В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков / Пер. с англ. Ив. Толстого. – М. : Изд-во Независимая газета, 1998. – 440 с.

169 Назаренко О. В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX – XXI веков: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / О. В. Назаренко. – Ярославль, 2009. – 20 с.

170 Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начало 90-х годов XX века / Г. Л. Нефагина. – Минск : НПЖ Финансы, учет, аудит, Экономпресс, 1997. – 231 с.

171 Николаев Д. Д. Детектив / Д. Д. Николаев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М. : НПК «Интелвак», 2003. – Стлб. 221–223.

172 Николаев Д. Д. Русская проза 1920 – 1930-х годов. Авантюрная, фантастическая и историческая проза / Д. Д. Николаев. – М. : Наука, 2006. – 686 с.

173 Никонова М. Н. Антропологизация техницизмов в современном русском языке (К проблеме образа человека в русской языковой картине мира): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / М. Н. Никонова. – Омск, 2004. – 20 с.

174 Нокс Р. Десять заповедей детективного романа / Р. Нокс // Как сделать детектив / Пер. с англ., франц., нем., исп., Послесл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990 – С. 77–79.

175 Орлов М. Ю. Текстобразующая ирония в русской и англоязычной прозе: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / М. Ю. Орлов. – Саратов, 2005. – 20 с.

176 Остапенко Т. А. Коммуникативно-прагматический потенциал нечленимых предложений в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Т. А. Остапенко. – Белгород, 2008. – 20 с.

177 Осьмухина О. Ю. Авторская маска в «русском» контексте литературно-эстетических экспериментов декаданса / О. Ю. Осьмухина // Декаданс в Европе и России, междунар. науч. конф (2007, Волгоград) / Сост. и общ. ред. А. Н. Долгенко. – Волгоград: Изд-во ФГОУ ВПО ВАГС, 2007. – С. 148–154.

178 Осьмухина О. Ю. Детектив 2000-х гг. как полихудожественный текст: «Черный Город» Бориса Акунина / О. Ю. Осьмухина // Пушкинские чтения-2013. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVIII междунар. науч. конф. / под общ. ред. В. Н. Скворцова; отв. ред. Т. В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. – С. 55–59

179 Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения «детской» темы в современной отечественной прозе: многообразие рефлексивных практик / О. Ю. Осьмухина, А. В. Казачкова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012 – №6. – С. 151–162.

180 Партэ К. Два сыщика в поисках деревенской прозы / К. Партэ // Русская литература XX в. Исследования американских ученых. – СПб.: СПбГУ, 1992. – С.554–575.

181 Перцевая К. А. Роль частиц в организации осложненного предложения («даже», «уже», «еще», «тоже») Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / К. А. Перцевая. – Владивосток, 2011. – 20 с.

182 Петров А. В. Категория безличности в современном русском языке : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / А. В. Петров. – М., 2007. – 20 с.

183 Пилиев Г. К. Русский детектив: библиография: Первые книжные издания, а также не вошедшие в них отдельные произведения, опубликованные в коллективных сборниках и периодической печати с приложением трех списков: 150 важнейших книг русского детектива; 700 важнейших книг мирового детектива и криминальный календарь: дни литературных рождений некоторых героев и антигероев мирового детектива / Г. К. Пилиев. – М.: Миллиорк, 2009. – 656 с.

184 Писатель хорошего настроения – родоначальник жанра иронического детектива Пол Ховард (Енэ Рейтэ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.forsmi.ru/node/11429>. – Дата обращения: 12.04.2014

185 Погорелова М. В. Принцип сравнения и его использование в русской синтаксической системе: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / М. В. Погорелова. – Воронеж, 2004. – 20 с.

186 Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Наука, 1976. – 350 с

- 187 Пospelов Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов. – М. : Высшая школа, 1978. – 356 с.
- 188 Потанина Н. Диккенсовский код фандоринского проекта [Электронный ресурс]. / Н. Потанина. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/1/pot.html>
- 189 Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
- 190 Пращерук Н. В. «Детективизация» современной прозы: к вопросу об онтологии процесса / Н. В. Пращерук // Культ-товaры: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб. : СПбГУТД, – 2009. – С. 181–186.
- 191 Пригодич В. Круче, чем Умберто Эко / В. Пригодич // Лондонский курьер, апрель 2000. – № 120. – С. 24–26.
- 192 Разин В. М. В лабиринтах детектива [Электронный ресурс]. / В. М. Разин. – Режим доступа: <http://www.pseudology.org/chtivo/Detectiv/index.htm>
- 193 Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предувeдомлением, лирическим отступлением и эпилогом / А. Ранчин // Новое лит. обозрение. – 2004. – № 67. – С. 235–266.
- 194 Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра: Дисс. ... канд. филол. наук. / Ю. С. Райнеке. – М., 2002. – 20 с.
- 195 Ребель Г. М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (типологические явления русской литературы XIX века. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. / Г. М. Ребель. – Ижевск, 2007. – 47 с.
- 196 Рейтблат А. И. Русский Габорио или ученик Достоевского? / А. И. Рейтблат // Шкляревский А. А. Что побудило к убийству? – М. : Худож. лит., 1993. – С. 5–13.
- 197 Роднянская И. К спорам вокруг Анискина / И. Роднянская // Новый мир. – 1968. – №12. – С. 235–241.

- 198 Романчук Л. Новеллистический цикл Честертона / Л. Романчук [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://roman-chuk.narod.ru/1/Chesterton.htm>. – Дата обращения: 11.04.2014
- 199 Романчук Л. Функциональная роль сакрального пространства в романтическом искусстве / Л. Романчук // Библия и культура: Сб. вып. 1. – Черновцы: Рута, 2000. – С. 156–161.
- 200 Ронен О. Декаданс [Электронный ресурс]. / О. Ронен. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/5/ro19-pr.html>
- 201 Ропоткин К. Лесков в еще более удобной упаковке [Электронный ресурс]. / К. Ропоткин. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/8/lesk.html
- 202 Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2003. – 608 с.
- 203 Рыженкова Ю. Портрет нового детектива. Беседа с Александрой Марининой / Ю. Рыженкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.solidarnost.org/article_new.php?issue=192&ion=94&article=4082. – Дата обращения: 23.05.2012
- 204 Савельев К. Н. Новые подходы в осмыслении понятия «декаданс» // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 141–147.
- 205 Салмина Л. М. Прагматика детективного жанра / Л. М. Салмина // Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994. – С. 73–74.
- 206 Саморуков И. И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / И. И. Саморуков. – Самара, 2006. – 20 с.
- 207 Саруханян А. П. Детектив / А. П. Саруханян // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А. П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. Им. А. М. Горького РАН. – М. : Наука, 2005. – С. 142 – 148.
- 208 Саруханян А. П. Шпионский роман / А. П. Саруханян // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред.

А. П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. Им. А. М. Горького РАН. – М. : Наука, 2005. – С. 503–505.

209 Сафронова Е. Деревенский детектив / Е. Сафронова // Советская Литва. – 1969. – 7 сентября. – С. 3–5.

210 Семькина Р. С. Ф. М. Достоевский и русская проза последней трети XX века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Р. С. Семькина. – Екатеринбург, 2008. – 20 с.

211 Скокова Т. А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. / Т. А. Скокова. – М., 2010. – 18 с.

212 Слесарева Д. О. Поэтика конспирологического романа : Автореф. дисс. канд. филол. наук. / Д. О. Слесарева. – Самара, 2014. – 20 с.

213 Старохамская К. Ю. В чем тайна Дарьи Донцовой. Сеанс Разоблачения [Электронный ресурс]. / К. Ю. Старохамская. – Режим доступа: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-9249/>. – Дата обращения: 11.07.2014.

214 Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. – Л. : Наука, 1974. – 290 с.

215 Суздальцева Н. Роман Б. Акунина «Ф. М.» как пародия на роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и роман Д. Брауна «Код да Винчи» [Электронный ресурс]. / Н. Суздальцева. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2013/11/10/1493>

216 Сулимов В. А. Литературный текст в интеллектуальном пространстве современной культуры : Автореф. дисс. ... д-ра культурологии. / В. А. Сулимов. – СПб., 2011. – 42 с.

217 Сулова Н. В. Двое на качелях, или Устойчивое равновесие / Н. В. Сулова // Гендер и проблемы коммуникативного поведения: сб. материалов «Третьей международной научной конференции 1 – 2 ноября 2007 года» / редкол.: А. А. Гугнин, М. Д. Петрова [и др.]. – Полоцк: ПГУ, 2007. – С. 411–414.

- 218 Сухих О. С. Художественное переосмысление «Легенды о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского в русской литературе XX – XXI веков: Дисс. ... д-ра филол. наук. / О. С. Сухих. – Н. Новгород, 2013. – 364 с.
- 219 Сэйерс Д. Английский детективный роман / Д. Сэйерс // Британский союзник. – 1944. – № 38–39. – С. 125–167.
- 220 Тамарченко Н. Д. Детективная проза / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 55–56.
- 221 Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 280 с.
- 222 Топоров В. Н. Исследования по структуре текста / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс, 1987. – 346 с.
- 223 Треппер Х. Филипп Марлоу в шелковых чулках, или женоненавистничество в русском женском детективе / Х. Треппер // Новое литературное обозрение. 1999. №40. С. 408–420.
- 224 Трофимелков М. Дело Акунина / М. Трофимелков // Новая русская книга, 2000. — №4. – С. 14–16.
- 225 Трунин С. Е. Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX – XXI вв. : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / С. Е. Трунин. – М., 2008. – 20 с.
- 226 Трускова Е. А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. / Е. А. Трускова. – Екатеринбург, 2012. – 20 с.
- 227 Трускова Е. А. Теория гипертекста в практике гиперпространства (на примере романов Б. Акунина «Ф. М.» и «Алтын-Толобас») [Текст] / Е. А. Трускова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Вып. №9. – 2010. – С.220–227.
- 228 Тульчинский Г. Л. Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров – к персонологичному фэнтези /

Г. Л. Тульчинский // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 50–57.

229 Тух Б. Первая десятка современной русской литературы / Б. Тух. – М. : Оникс XXI век, 2002. – 382 с.

230 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1979. – 574 с.

231 Удалов В. Л. Жанровая атрофия в литературе: «за» и «против» / В. Л. Удалов. – Киев; Луцк: ВАД, 2002. – 124 с.

232 Уланов А. Кристина Роткирх. Одиннадцать бесед о современной русской прозе [Электронный ресурс]. / А. Уланов. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/9/ukl22.html>

233 Улыбина Е. В. Путь в никуда или третье пространство... / Е. В. Улыбина // Массовая культура на рубеже веков. – М., СПб.: Изд-во Дмитрия Буланина, 2005. – С. 115–137.

234 Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 165 с.

235 Химич В. В. Роман Б. Акунина: «чужой» текст в своей игре / В. В. Химич // Материалы III международной научно-практической конференции «Литературный тексты XX века: проблемы поэтики». — Челябинск: ЮУрГУ, 2010. – С. 394–399.

236 Хорольский В. Место культуры и литературы Запада и Востока в цивилизации XX века [Электронный ресурс]. / В. Хорольский. – Режим доступа: http://www.relga.rsu.ru/n58/cult58_1.htm. – Дата доступа: 28.02.2013

237 Хоста М. Шпионский роман. Попытка краткого обзора [Электронный ресурс]. / М. Хоста, А. Верховский. – Режим доступа: <http://daily.sec.ru/publication.cfm?rid=45&pid=6053>

238 Хрящева Н. П. Жанр подросткового детектива в современной прозе (М. Чудакова «Дела и ужасы Жени Осинкиной» и Б. Акунин «Детская книга») / Н. П. Хрящева // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 303–310.

- 239 Цвелева Н. П. Коммуникативная стратегия славянофильского журнала «Русская беседа»: 1856 – 1869 : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. П. Цвелева. – Тверь, 2011. – 24 с.
- 240 Циплаков Г. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста Фандорина / Г. Циплаков // Новый мир. – №11. – С. 159–181.
- 241 Цымбурский В. Граф Дракула, философия истории и Зигмунд Фрейд [Электронный ресурс]. / В. Цымбурский. – Режим доступа: [zag-literature.ucoz.ru/BIBLOITEKA/.../cymburskij_v-graf_drakula.doc](http://literature.ucoz.ru/BIBLOITEKA/.../cymburskij_v-graf_drakula.doc)
- 242 Чернец Л. В. Литературные жанры / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 160 с.
- 243 Черняк М. А. Массовая литература XX века / М. А. Черняк. – М. : Флинта, Наука. – 2007. – 430 с.
- 244 Черняк М. «Наше все» Александра Маринина в зеркале современного иронического детектива / М. Черняк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/cherniak.htm. – Дата обращения: 23.04.2012
- 245 Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия: учебное пособие / М. А. Черняк. – СПб.; М.: САГА: ФОРУМ, 2009. – 176 с.
- 246 Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / М. А. Черняк. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.
- 247 Черняк М. А. «Что в имени тебе моем?»: к вопросу о феномене «глянцевого писателя» [Электронный ресурс]. / М. А. Черняк. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/chernyak_ma/virtual_62.html. – Дата обращения: 23.04.2012.
- 248 Чупринин С. И. Русская литература сегодня. Путеводитель / С. И. Чупринин. – М. : «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. – 445 с.
- 249 Чуруксаева А. А. Рубленая проза: опыт системного исследования : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / А. А. Чуруксаева. – Абакан, 2009. – 20 с.

- 250 Шарль Э. [Электронный ресурс]. / Э. Шарль. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/a/20262>. – Дата обращения: 11.02.2014
- 251 Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М. : Издательство “Федерация”, 1929. – 152 с.
- 252 Шром Н. Стратегии взаимодействия автор – читатель в художественной коммуникации. Феномен авторской маски / Н. Шром // Риторика в современном обществе и образовании. – М., 2003. – С. 255–260
- 253 Шукуров Д. П. Концепция авторских стратегий в дискурсе русского эгофутуризма / Д. П. Шукуров // Вестник ИГЭУ. – 2007. – Вып. 1. – С. 1–7
- 254 Шутун Е. В. Структура, семантика и текстообразующие функции безлично-инфинитивных предложений : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. В. Шутун. – М., 2008. – 22 с.
- 255 Щеглов Ю. К. К построению структурной модели новелл о Шерлоке Холмсе / Ю. К. Щеглов // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 153–155.
- 256 Щеглова Е. Зеркало литературной контрреволюции. Борис Акунин / Е. Щеглова // Русская литература на рубеже XX – XXI веков / Сост. – Е. Погорелая, И. Шайтанов. – М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011. – С. 222–236.
- 257 Щенникова Е. В. Факторы выбора количественных и собирательных числительных в современной художественной прозе : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Н. Новгород, 2006. – 20 с.
- 258 Щиrowsкая Т. Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990 – 2000-х годов / Т. Н. Щиrowsкая. : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Армавир, 2006. – 18 с.
- 259 Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. школа, 2005. – 495 с.

- 260 Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – М. : МГУ, 1985. – 196 с.
- 261 Ямпольская Е. Тот, кто отнимает ночи [Электронный ресурс]. / Е. Ямпольская. – Режим доступа : <http://erastomania.narod.ru/novIsv.htm>. – Дата обращения: 11.07.2014.
- 262 Ярошенко О. А. Эволюция лингвокультурного типажа «русский интеллигент» (на материале произведений русской художественной литературы второй половины XIX – начала XXI вв.) : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. А. Ярошенко. – Волгоград, 2011. – 20 с.
- 263 Ясакова Ю. Б. «Готический» роман Анны Рэдклифф : монография / Ю. Б. Ясакова. – Набережные Челны : издательско-полиграфический отдел НФ ГОУ НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2006. – 246 с.
- 264 Яусс Х.-Р. Средневековая литература и теория жанров / Х.-Р. Яусс // Вестник МГУ. Серия 9-филология. 1998. №2. – С. 102–115.
- 265 Chandler R. Raimond. The simple Art of Murder / Raimond R. Chandler // Crime in Good Company. London: Constable, 1959. – P. 103–104.
- 266 Detective Novels. A Game and Life // Soviet Literature. – 1975. – №3. – P. 142–150.
- 267 Freeman R. A. The Art of the detective story / R. A. Freeman. – L., 1924. – 32 p.
- 268 Haycraft H. Murder for Pleasure. The Life and Times of The Detective Story / H. Haycraft. – N.Y.; L. – 1943. – 190 с.
- 269 Irwin J. The mystery to a solution: Poe, Borges, and the analytic detective story / J. Irwin. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1994. – 482 p.
- 270 Pearson J. The Life of Yan Fleming / J. Pearson. – L., 1966. – 320 p.

271 Russell R. Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920-s / R. Russell // Slavonic and East European Review. – 1982. – July. – Vol. 6. – P. 390–412.

272 Symons J. Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel / J. Symons. 3d rev. ed. – New York : Mysterious Press, 1992. – 349 p.

273 The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory / Ed. by Ronald G. Walker and June M. Frazer. Macomb, 1990. – 245 p.

274 The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory / Ed. Glenn W. Most and William W. Stowe. San Diego, 1983. – 289 p.