МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГАОУ ВО «КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. И. ВЕРНАДСКОГО»

На правах рукописи

Асанова Эльзара Ридвановна

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЭНИЕЛА СИЛВЫ О ГАБРИЕЛЕ АЛЛОНЕ

10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(литература стран Западной Европы и Северной Америки)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
Норец М. В.

СИМФЕРОПОЛЬ 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……..3
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ, ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ……...……12
1.1. Шпионский роман в историко-литературном процессе.....12
1.2. Литературно-критическая и литературоведческая рецепция шпионского романа…….23
1.3. Жанровая природа шпионского романа……42
Выводы к 1 главе…….56
ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЭНИЕЛА СИЛВЫ О ГАБРИЕЛЕ АЛЛОНЕ……..…….58
2.1. Жанровые модификации шпионского романа в творчестве Д. Силвы……..……58
2.2. Методология исследования художественного произведения как результата эстетической деятельности авторского сознания…….78
Выводы ко 2 главе…..……..92
ГЛАВА 3. СО-БЫТИЕ КРЕАТИВНОЙ, РЕФЕРЕНТНОЙ И РЕЦЕПТИВНОЙ ИНТЕНЦИЙ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. СИЛВЫ О ГАБРИЕЛЕ АЛЛОНЕ……...94
3.1. Специфика «рассказанного события» в романах Д. Силвы…….95
3.2. Стратегии авторского сознания в «событии рассказывания»……129
3.3. Фигура «героя» как эстетического центра в художественном произведении……160
3.4. Система персонажей в серии произведений Д. Силвы как экспликация авторской позиции……185
Выводы к 3 главе……..214
ЗАКЛЮЧЕНИЕ……...217
БИБЛИОГРАФИЯ…….……..……230

ВВЕДЕНИЕ

Художественное произведение как продукт эстетической деятельности автора в эпоху модальности обнаруживает дискурсивный характер за счет актуализации коммуникативного аспекта. Реципиент становится полноправным участником творческого акта, от него исходит экзистенциальный запрос, требующий креативного решения, что пробуждает к работе авторское сознание, формирующее свой ответ в виде виртуальной реальности. Центром художественной действительности является герой, референтный субъект, через фигуру которого осуществляется коммуникация авторского и читательского сознаний.

События террористического акта 11 сентября 2001 года в США изменили мир, высветили новые глобальные вызовы, перед лицом которых человек оказался в полной незащищенности. Это породило в обществе чувство неизбывного страха за собственную жизнь, перевело на другой уровень экзистенциальные проблемы. На первый план вышли не размышления о смысле жизни, но сама жизнь человека оказалась под угрозой. Решение этих вопросов в реальной действительности представляются человеку призрачными, поэтому он ищет пути их осмысления в виртуальной реальности. Эта роль в эстетической действительности апробирована литературой через образ супермена, героя-шпиона, но его прежний облик не удовлетворяет ни читательский запрос, ни авторские интенции, поскольку изменилась расстановка сил на мировой арене. В противостоянии Востока и Запада XX века существовало четкое разделение на «своих» и «чужих», образ врага был зримым и осязаемым, он легко обнаруживался в противоположном лагере, и герой-шпион легко решал свои задачи по устранению противника. Теперь задача усложнилась тем, что пространство «врага» не ограничивается одной страной, терроризм приобретает международный характер и становится мировым злом. Эта проблема потребовала героя-шпиона, способного противостоять

нелокализованному противнику. Герой должен не столько проявить свои уникальные физические и психические способности, сколько вернуться к своим архаическим истокам и совершить подвиг в прямом смысле – не просто уничтожить конкретного врага, а восстановить баланс мировых сил.

Такого героя создает Дэниел Силва в серии своих произведений, наделяя его именем Габриель Аллон и двумя профессиями – шпион и реставратор живописи. Изучение специфики нового образа шпиона, процесс его формирования через оцельнение и завершение эстетической реальности в соотвествии с жанровыми возможностями представляется **актуальным** в современном литературоведении. Осмысление художественной действительности выявляет ее ценность в духовном опыте человечества, поставленного перед реальной угрозой жизни и безопасности, помогает имплицитному читателю выстроить собственные приоритеты и разобраться в причинах и последствиях исторических процессов.

Дэниел Силва (род. 1960) – американский писатель, родился в Детройте, штат Мичиган, в семье американских португальцев и воспитывался в католической религиозной традиции. Образование получил в Калифорнийском университете в области международных отношений. Работал журналистом в United Press International в Сан-Франциско, затем в Министерстве иностранных дел в Вашингтоне, в качестве корреспондента по Ближнему Востоку в Каире и Персидском заливе. В 1987 году женился на Джейми Гангел и вскоре перешел в религию жены – иудаизм. Журналистская деятельность подготовила Д. Силву к его писательской карьере, которую он начал в 1994 году с работы над романом «The Unlikely Spy», опубликованном в 1996 году, за следующие четыре года написал еще два романа. Главными героями в них были офицер ЦРУ Майкл Осборн (Michael Osbourne) и наемный убийца международного класса Жан-Поль Деларош (Jean-Paul Delaroche). Несмотря на признание публики, Д. Силва решил поменять фигуру ведущего персонажа, возможно, понимая, что образ типичного шпиона себя изжил. Мировую известность автор приобрел благодаря

романной серии о Габриеле Аллоне, еврейском Джеймсе Бонде, реставраторе искусства и агенте израильской разведки.

С 2009 года Д. Силва избран в Совет США при Мемориальном музее Холокоста. Биографические факты обусловили выбор тематики будущих романов и их проблематику – тема истории еврейства, соотношение иудаизма и католицизма в идеологии Запада, позиция европейских государств относительно политики фашистской Германии во время Второй мировой войны и ее последствий в современном мире, противостояние христианских ценностей и исламского радикализма в западно-европейской культуре XXI века. Каждая из названных тем в той или иной мере обусловливает проблематику отдельных романов и серии в целом.

Дэниел Силва каждый год издает новый роман, перемещая своего героя в разные страны, ставя перед ним различные задачи, которые далеко не всегда вписываются в узнаваемые формы разведывательной деятельности, привычно прописанные на страницах шпионских романов.

Наличие двадцати бестселлеров в творчестве одного писателя наводит на мысль не только о популярности в среде массового читателя, но понуждает разобраться и в причинах читательского интереса, и в самом качестве художественной реальности, способной вызвать такое внимание реципиента. Как представляется, творчество Д. Силвы вполне достойно литературоведческого осмысления, тем более, что оно органично вписывается в формирующуюся литературу XXI века, с ее неожиданными вызовами и перспективами, постепенно обретающую новые коннотации в процессе созидания эстетической реальности.

Степень разработанности проблемы. Интерес к шпионскому роману как виду художественной литературы возник в XX веке. Но если до середины столетия литературно-критическая оценка таким произведениям давалась преимущественно самими авторами (С. Моэм, Г. Грин, П. Буало, Т. Нарсежак), то во второй половине им заинтересовался У. Эко, положив начало литературоведческому осмыслению феномена героя-шпиона через

актуализацию коммуникативного аспекта шпионской литературы. Работы Дж. Кавелти легализовали шпионский роман как вид массовой литературы в рамках академического литературоведения. Уже в XXI веке А.П. Саруханян вводит его дефиницию в «Энциклопедический словарь английской литературы XX века» (2005). В 2014 году М.В. Норец в диссертационном исследовании «Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции» обосновал жанровую модель шпионского романа, чем обозначил стратегии и перспективы изучения шпионской темы в современной литературе.

В силу появления новых обертонов темы шпионажа в XXI столетии – международный терроризм как мировое зло, а также активного освоения ее кинематографом, интерес к шпионскому дискурсу продуцируется в широкое культурологическое поле. Шпионский роман привлекает внимание политологов, социологов, искусствоведов, о чем свидетельствуют исследования Ф. Келлеган, Д. Сида, Т. Прайса, А.Р. Нельсон, С. Гудмена, К.А. Льюиса, М.А. Беллами, А. Бартона и мн.др.

Творчество Д. Силвы также не обошло вниманием научное сообщество. Изучению его посвящены две диссертационные работы: Т. Россера «Reimagining the Golem. The creation and development of Daniel Silva’s spiritually-motivated protagonist, Gabriel Allon» (2018) и В.С. Любеева «Шпионский роман-экшен в американской литературе середины XX – начала XXI веков» (2018), в которой ученый сосредоточился на изучении романа «The Messenger». Как видим, целостного представления о специфике шпионского дискурса в творчестве Д. Силвы до настоящего времени литературоведение не имеет.

Цель данного исследования – выявление жанровых особенностей произведений Дэниела Сильвы о Габриеле Аллоне для осмысления эстетической ценности художественной реальности, созданной автором; определение места и роли творчества писателя в современном литературном процессе.

Поставленная цель требует решение ряда конкретных **задач**:

- осмыслить место и роль шпионского романа в историко-литературном процессе; систематизировать литературно-критическую и литературоведческую рецепцию шпионского романа; изучить жанровую природу шпионского романа;

- осмыслить литературоведческую рецепцию творчества Д. Силвы; обосновать выбор методологии данного исследования;

- выявить специфику сюжета через исследование изображенного события в произведениях Д. Силвы; определить особенности повествовательных стратегий автора через анализ события изображения;

- охарактеризовать образ героя-шпиона в серии произведений о Габриеле Аллоне; проанализировать персонажную систему произведений Д. Силвы для осмысления авторской позиции;

- осмыслить авторский выбор жанровых особенностей в процессе создания художественного произведения; обосновать жанровую специфику произведений Д. Силвы.

Объектом исследования стала серия произведений Д. Силвы о Габриеле Аллоне, израильском шпионе и реставраторе живописи.

Предмет исследования – жанровая форма произведений Д. Силвы, презентующая шпионский дискурс.

Материал исследования – ранние романы Д. Силвы из серии о Габриеле Аллоне: «The Kill Artist» (Художник-убийца) (2000), «The English Assassin» (Убийца Англичанин) (2002), «The Confessor» (Исповедник) (2003), «A Death in Vienna» (Убийство в Вене) (2004), «Prince of Fire» (Принц огня) (2005), «The Messenger» (Посланник) (2006). Спорадически к исследованию привлекались и другие произведения серии.

Научная новизна исследования на фактическом уровне определяется введением в литературоведческое пространство творчества американского писателя Д. Силвы; на методологическом уровне – произведения автора проанализированы через актуализацию событийной природы

художественной реальности, в них выявлены жанровые признаки, презентативные для современного шпионского дискурса; на теоретическом – обоснована жанровая природа произведений Д. Силвы.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что в результате анализа шпионского дискурса произведений Д. Силвы выявлены жанровые качества, дополняющие жанровую модель шпионского романа на уровне сюжета (изображенного события); повествования (событие рассказывания); героя; персонажной системы (авторская позиция).

Практическая ценность исследования видится в возможности использования положений диссертации при разработке лекционных курсов, спецкурсов и семинарских занятий по теории и истории зарубежной литературы XX, XXI веков, а также при написании курсовых и дипломных работ.

Методология и методы исследования. Достижение поставленной цели и решение задач обеспечено использованием системно-структурного подход к анализу произведения. В работе применены историко-литературный, типологический, историко-гносеологический, генетический, мифопоэтический методы, и также метод филологического анализа.

Теоретико-методологической базой исследования являются работы литературоведов, критиков, писателей, касающиеся вопросов теории жанра, истории американской литературы, теории шпионского романа (М. Бахтин, К. Баранова, Б. Корман, Д. Лихачев, Н. Лейдерман, Ю. Лотман, М. Норец, А. Саруханян, Н. Тамарченко, В. Тюпа, О. Фрейденберг, В. Хализев, У. Эко, и т. д.).

Положения, выносимые на защиту:

- современный шпионский роман демонстрирует актуализиацию комуникативной природы произведения как художественного дискурса; в жанровом плане произведения Д. Силвы представлены как синтез эпопейных и романных характеристик, гармонично сосуществующих в одном эстетическом пространстве, но традиционно именуются романами;

- произведения Д. Силвы о Габриеле Аллоне в целом соответствуют жанровой форме шпионского романа, возможности которой автор интенсивно расширяет; шпионский роман Д. Силвы сочетает черты миметической и формульной литературы, предлагая читателю не столько развлекательный продукт, сколько серьезную информацию о событиях истории и современности, увлекая его в глубинные рефлексии;

- образ героя-протагониста, шпиона-реставратора Габриеля Аллона органично впитал эпопейные и романные черты с преобладанием первых. Это готовый мифологизированный образ, лишенный личностной эволюции, не отягощенный проблемой выбора, поскольку «равен своей судьбе», «избран» высшими силами (и сакральными, и государственными) на выполнение своей миссии во имя мира и человечества; ему свойственна рефлексивность; профессия реставратора не является социальной «маской», но акцентирует двойственность и амбивалентность личности шпиона нового формата;

- изображенное событие в романах презентует дифференциацию фабульного и сюжетного уровня, где фабульный связан с реальными историческими событиями, преимущественно политическими, включенными в художественную реальность, что придает ей правдоподобие и напоминает политической роман, а сюжетный – реализует шпионский дискурс, расширенный элементами триллера и экшен; событие изображения дополняет повествовательный план шпионского дискурса акцентуацией «точки зрения»; объективный повествователь постепенно нивелируется, речевые потоки строятся на «двуголосом слове», совмещающем различные точки зрения персонажей на одно и то же рассказанное событие; включаются элементы саспенса, обеспечивающие удержание читательского интереса;

- в произведениях Д. Силвы «биполярная» система шпионского романа расширяется нейтральными персонажами, выполняющими сюжетообразующую функцию; в отличие от традиционного шпионского романа, эволюционирует не протагонист, а антагонист; команда

протагониста сохраняет целостность, а антагониста – демонстрирует несовпадение позиций на идейном, политическом, этическом уровне, что приводит к внутреннему расколу и обрекает на поражение; авторская позиция выстраивается из сочетания противоположных точек зрения всех персонажей, при необходимости акцентуации особо важных моментов автор вводит точку зрения нейтрального персонажа;

- произведения Д. Силвы о Габриеле Аллоне в жанровом плане представляют собой синтетическое художественное образование, органично сочетающее элементы эпопеи и романа; детектива, саспенса, триллера, экшен и политического романа, использованные автором для расширения возможностей жанровой формы шпионского романа.

Степень достоверности и апробация результатов диссертационного исследования. Апробация результатов исследования в полной мере отражена в форме участия и выступления с докладами на 8 научно-практических конференциях, а также публикации 6 научных статей (из них 5 – в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ).

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и содержит 229 страниц; список литературы содержит 247 наименований.

В **первой Главе** «Историко-литературные, литературно-критические и теоретико-литературные основы исследования» осмыслен процесс формирования и функционирования жанра шпионского романа в историко-литературном аспекте (**параграф 1.1.**); изучены литературно-критические и литературоведческие работы, презентативные в сфере осмыления шпионской темы в литературе (**параграф 1.2.**); выявлены векторы осмысления жанровой природы шпионского романа в современном литературоведении (**параграф 1.3.**).

Во **второй Главе** «Методологические подходы к исследованию произведений Дэниела Силвы о Габриеле Аллоне» представлены наблюдения над австорскими трансформациями уже сложившейся жанровой матрицы шпионского романа (**параграф 2.1.**); предложена методика изучения

жанровой специфики романов Д. Силвы, базирующаяся на системно-структурном подходе исследования событийной природы художественного произведения, изложенном в трудах Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпы, С.Н. Бройтмана (**параграф 2.2.**).

В **третьей Главе** «Со-бытие креативной, референтной и рецептивной интенций авторского сознания в произведениях Д. Силвы о Габриеле Аллоне» жанровая специфика романов автора выявлена через исследование особенностей «рассказанного события» (**параграф 3.1.**); «события самого рассказывания» (**параграф 3.2.**); изучение фигуры «героя» как эстетического центра художественного произведения (**параграф 3.3.**); осмысление авторской позиции, эксплицированной через систему персонажей (**параграф 3.4.**).

В **Заключении** работы изложены выводы, сделанные на основании исследования жанровой специфики произведений Д. Силвы – романная серия о Габриеле Аллоне представляется синтетическим художественным образованием, органично сочетающим элементы эпопеи и романа; детектива, саспенса, триллера, экшен и политического романа, использованные автором для усовершенствования жанровой модели шпионского романа.

Перспективы дальнейшего исследования темы видятся в изучении эволюции авторского сознания, презентированного романной серией о шпионе-реставраторе Габриеле Аллоне, насчитывающей на сегодняшний день двадцать произведений, в которых отчетливо прослеживаются трансформации геройного плана.

ГЛАВА 1
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ, ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Шпионский роман в историко-литературном процессе

Жанр шпионского романа возникает в мировой литературе сравнительно недавно, в начале XIX века. Однако становление и формирование его как самостоятельного жанра приходится на XX век, и только в начале XXI происходит его литературоведческое осмысление. Традиционно шпионский роман связывают с детективным жанром, и долгое время в научной литературе четкой дифференциации смежные явления не получали. Генезис жанра шпионского романа рассмотрен и обоснован в диссертационнной работе М.В. Норца «Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции» (2014). Исследователь трактует жанр шпионского романа «как продукт «отпочкования» от детективного жанра вследствие «тесноты» и несоответствия последнего историко-культурологическому фону эпохи» [143, с. 101]. Для освещения истории вопроса предпримем попытку хронологического обзора истории становления и развития шпионского романа.

Истоки шпионского жанра литературоведы возводят к роману Ф. Купера «Шпион» (1821) [44], предметом изображения в котором стали исторические события в США, Война за независимость. Главный герой романа, Гарви Бёрч, выдававший себя за обычного торговца, занимается сбором военной информации для Континентальной армии на территориях, контролируемых английскими войсками. Таким образом, в художественной литературе появляется персонаж, живущий двойной жизнью, что, в принципе, вполне соответствует понятию «двоемирия» в нарождающейся литературе романтизма. Свое истинное лицо герой вынужден скрывать во

имя высокой цели – он служит интересам формирующегося государства, пренебрегая при этом интересами личными. Этот новый ракурс в изображении героя стал лейтмотивом в будущем шпионском романе.

Шпионская тема в дальнейшем разрабатывалась во всех европейских литературах и связывалась с государственными стратегиями и внешнеполитическими ситуациями. Следовательно, все художественные произведения обозначенной тематики тем или иным образом пересекались с историческими событиями на политической арене Европы. И все же изначально она была включена в детективные истории. М. Хоста, совместно с А. Верховским и О. Лапчинским, в своей работе «Шпионский роман. Попытка краткого обзора» (2002) [193] рождение шпионского романа связывает с творчеством с американского писателя и поэта Эдгара По. Авторы отмечают его рассказы «Убийство на улице Морг», «Золотой жук», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо».

Предпосылки оформления собственно шпионской темы в западноевропейской литературе стали складываться в XIX веке как отклик на скандальное «дело Дрейфуса» во Франции (1894–1899). Начало XX века в Европе ознаменовано противостоянием колониальных держав в их борьбе за сферы влияния, к тому же возрастает угроза конфликта на собственной территории. Важной вехой в формировании шпионской темы стал исторический роман Редьярда Киплинга «Ким» (1901) [43], осветивший военные события в Афганистане, где столкнулись имперские и геополитические англо-российские интересы. Роман Джозефа Конрада «Секретный агент» (1907) повествует о террористической бомбардировке Гринвичской обсерватории, что должно было спровоцировать революционные события в Британии. Вводя исторические события в художественный мир, писатель пытается исследовать психологию и идеологию революционеров как социальных маргиналов. Проблема внутригосударственных революционных настроений в Западной Европе разрабатывается Дж. Конрадом и в романе «Глазами Запада» (1911), в

котором создан образ агента Российской империи, проникающего в женевскую группу революционеров, а также в романе Г.К. Честертона «Человек, который был Четвергом» (1908).

Не обошел шпионскую тему и выдающийся автор детективов Артур Конан Дойл. Художественный образ Шерлока Холмса представлен «охотником за шпионами» в рассказах «Второе пятно» (1904), «Чертежи Брюса Партингтона» (1912), «Его прощальный поклон» (1917). В последнем известный сыщик предстает двойным агентом – соблюдая интересы своей страны, он передает ложные сведения Германской империи накануне Первой мировой войны.

Шпионская тема стала ведущей в так называемой «литературе вторжения». Роберт Эрскин Чайлдерс в книге «Загадка песков» (1903) [50] изобразил шпионов-любителей, которые обнаружили немецкий план вторжения в Британию. Его продолжателями стали Уильям Ле Ке и Эдвард Филлипс Оппенгейм, чьи романы имели большой успех у читательской публики.

Следующая веха в литературном оформлении шпионской темы связана с событиями Первой мировой войны. Внутригосударственные противоречия и столкновение внешних имперских амбиций отражены в произведениях британского автора Джона Бакена «Тридцать девять шагов» (1915) [38], «Под зелёным плащом» (1916) и др., а также французского писателя Гастона Леру в шпионском триллере «Рультабий у Круппа» (1917).

После Первой мировой войны шпионская тема в европейской литературе выстраивается на событиях в России – революции и выигранной большевиками Гражданской войне. Авторами шпионских романов становятся бывшие британские разведчики и агенты, такие как У. Сомерсет Моэм («Эшенден, или Британский агент» (1928)), Александр Уилсон («Тайна туннеля 51» (1928)), Лесли Чартис, Комптон Маккензи, Деннис Уитли («Евнух из Стамбула» (1935)).

События Второй мировой войны, реальная угроза фашизма для всей Европы стала темой более качественных в художественном отношении шпионских произведений. Среди авторов следует выделить британца Эрика Эмблера («Тёмная граница» (1936), «Эпитафия для шпиона» (1938), «Маска Димитрия» (1939) и «Путешествие в страх» (1940)), вносящего в шпионский роман новый реализм; Хелен Макиннес («Над подозрением» (1939), «Задание в Бретани» (1942)); Мэннинга Коулза («Напиток вчерашнего дня» (1940)) и др. Несмотря на то, что шпионские романы отражают реальное противостояние разных идеологий и по определению должны освещать позиции противоборствующих сторон с наименьшей субъективностью, произведения этого периода отличаются явной ориентацией на выявление мирового зла – фашизма, его опасности для цивилизованного общества.

Окончание Второй мировой войны и победа над фашизмом не сняла проблемы противостояния между разными в идеологическом плане государствами. Во второй половине XX века начинается так называемая «холодная война» между Западным и Восточным блоками, что стало импульсом для нового витка в развитии шпионской темы в литературе. Первым романом, отразившим конфликт между вчерашними союзниками, считается «Атомск» (1948) К. Смита.

Далее в литературе Британии последовали романы Десмонда Кори, начиная с «Секретного министерства» (1951) с главным героем Джонни Федором – секретным агентом-убийцей. Самым ярким явлением в шпионской литературе этого периода стали романы Яна Флеминга, сменившего профессию разведчика на писательскую карьеру. Его перу принадлежит образ известнейшего супергероя «агента 007» MI6 Джеймса Бонда. Бондиану Флеминга, после смерти автора, продолжили британские и американские писатели Кингсли Эмис, Кристофер Вуд, Джон Гарднер, Раймонд Бенсон, Себастьян Фолкс, Джеффри Дивер и Уильям Бонд.

Еще одним выдающимся автором шпионских романов является Дэвид Корноуэлл, пишущий под псевдонимом Джон Ле Карре [46]. Сотрудник

Интеллидженс сервис, английской разведки, несколько лет работал дипломатом в Бонне и Берлине, где стал заниматься и писательской деятельностью, создавая образы героев-«антиджеймсбондов». Его шпион лишен романтической исключительности, а деятельность спецслужб предстает будничным, но напряженным противостоянием внешнему врагу. Кроме того, герой-разведчик выполняет не судьбоносное задание, а является пешкой в запутанных и зачастую ложных действиях противоборствующих спецслужб. Известность и признание публики принес Дж. Ле Карре роман «Шпион пришел с холода» («The Spy Who Саше in the Cold», 1963), третий из изданных автором. Главный герой романа – английский разведчик Лимас, работающий в Восточном Берлине. Он лишен не только романтического ореола, но героического. Лимас и изначально не был выдающимся разведчиком, но в романном событии ему отводится роль средства, в прямом смысле слова, механизма, с помощью которого реализуют свои планы английская, германская и советская разведки. Для главного героя стирается грань между его профессиональным заданием и личной судьбой, он предстает мрачным и уставшим от жизни человеком, влачащим безрадостное существование лондонского бедняка. Когда все же цель такого состояния героя была достигнута и его стали использовать как двойного агента, ситуация снова поворачивается в непредсказуемое для него русло. Он становится буфером между мощными игроками, что приводит его на скамью подсудимых. Его искреннее, совершенно не присущее шпионскому дискурсу, чувство к женщине, возвращает героя к человеческой природе. Любовь, что нетипично для шпионского романа, возвышает героя над всеми профессиональными условностями, но приводит к физической гибели. Так у Ле Карре происходит дегероизация шпиона, но в то же время актуализируется романтическая традиция очищения и возвышения человека через любовь к женщине.

В романе Ле Карре «Зеркальная война» («The Looking Glass War», 1965) представлена деятельность английской разведки на уровне отдельного

секретного подразделения. Но перед ним не стоит сверхзадача, направленная на поддержание или охрану государственных интересов. Более того, руководители группы, Леклерк и Халдейн, понимают свою невостребованность, поэтому озабочены поисками информации, которая оправдала бы их действия и существование, в принципе. И такие сведения обнаруживаются, хотя они с большой натяжкой свидетельствуют об опасности для Англии, исходящей от противоборствующей стороны. Тем не менее, секретная группа активизирует свою деятельность, и роль шпионов в романе отводится трем негероическим персонажам – Тэйлору, Авери и Лейзеру. Последний в особенности не обладает выдающимися способностями, необходимыми для исполнения героической роли. Целая глава романа посвящена тонкостям шпионской подготовки, направленной не только на физическую тренировку, но на переориентацию сознания, внедрение в него необходимых психологических установок, которые обеспечат четкое выполнение задания. Само же задание представлено абсурдным, оно изначально не имело веских оснований для реализации. В результате выполнения поставленных руководителями задач бессмысленно гибнут совершенно непричастные к операции люди, иные подвергаются неоправданной опасности, а сами, так называемые, шпионы гибнут в не менее абсурдных обстоятельствах.

Отказывается от героизации шпионской деятельности и Грэм Грин [40; 41]. Личная причастность к британским спецслужбам позволяет автору отразить их внутренние противоречия и сосредоточиться на нравственных аспектах шпионажа, а также выразить свои антиимперские взгляды. Исторические события, в которые вовлечена Британия со своей колониальной политикой, получают у Г. Грина художественную интерпретацию с четко выраженной авторской позицией относительно имперских целей и средств их достижения в романах «Суть дела» (1948), «Наш человек в Гаване» (1959), «Человеческий фактор» (1978).

Критический взгляд на работу спецслужб обнаруживается и у других авторов, к примеру, у Лена Дейтона [42] в романах «Досье Ипкресс» (1962), «Снег под водой» (1963), «Берлинские похороны» (1964) и др.. Лен Дейтон сам причастен к работе спецслужб, в частности, во время войны он сотрудничал с разведкой британской армии, работал водолазом в секретной части. Его шпионские романы отличаются «правдоподобием», но не в смысле отражения реальных событий, а выписывания отдельных деталей привычек, поведения, взаимоотношений героев. Профессиональная осведомленность позволяется автору выстраивать художественное событие в соответствии с логикой жизни, что и придает ему подобие правдивости. В то же время, сам автор был весьма осторожен в своих соответствиях с жизненными реалиями.· К примеру, сюжетное событие романа «Досье Ипкресс» (1962) разворачивается вокруг похищения английского ученого-биохимика Рэйвена. Правдоподобие художественного события обеспечивается тем, что такие ситуации стали достаточно распространенными в мире в XX веке, когда видных ученых принуждали выполнять задачи противоборствующих правительств. Лен Дейтон в своем романе развенчивает героический миф о разведчике. Его главный герой – безымянный чиновник, обыкновенный человек, который, попадая в трудные ситуации, не столько проявляет подобающий шпиону героизм, силу и стойкость, сколько пытается выжить в безвыходной ситуации. Даже заключительные сцены с разоблачением преступников – не заслуга собственно героя, а логичный финал выстроенной операции, которую проводят спецслужбы, при этом, герою отнюдь не все известно ни относительно их планов, ни относительно конечного результата.

Близкая тема разрабатывается Дейтоном и в романе «Берлинские похороны» (1964). Романное событие выстраивается вокруг похищения английской разведкой советского ученого Земицы. Безымянному герою здесь также отводится роль не супершпиона, ему лишь необходимо выяснить реальные возможности разведчиков, которые должны совершить похищение.

Автор представляет двойную игру разведывательных служб, подвергая ее порицанию. Дейтон позволяет себе несвойственное для шпионского романа осуждение аморальных действий персонажей, действующих под маской служения стране, а на самом деле извлекающих из политических ситуаций материальную выгоду. Правдоподобие обеспечивается детальной прорисовкой характеров, многоплановостью образов, сложной сюжетной интригой, вскрывающей ложь и обман в деятельности спецслужб.

Спецификой британских шпионских романов периода «холодной войны» стали повторяющиеся персонажи. К ним относятся уже названные Джеймс Бонд Я. Флеминга, Джордж Смайли Д. Ле Карре, а также Джон Крейг Джеймса Митчелла, Квиллер Эллестона Тревора, Майкл Джаггер Уильяма Гарнера, а также Мэннинга О'Брайна, Майкла Гилберта, Алистера Маклина, Брайана Клива, Джека Хиггинса, Десмонда Скирроу, Денниса Уитли.

В американской литературе периода «холодной войны» наблюдается та же особенность, что и в британской – авторство шпионских романов принадлежит действующим или отставным разведчикам, или офицерам, причастным к спецслужбам. Исторические события, отраженные в их романах, связаны с деятельностью американских, китайских и советских разведчиков. Так, Эверетт Говар Хант, хоть и написал свой первый шпионский роман еще во время Второй мировой войны («К Востоку от прощаний» (1943)), в 1949 году стал сотрудником ЦРУ и продолжал при этом писательскую карьеру. В том же году Пол Майрон Энтони Лайнбарджер, сотрудник ЦРУ, курирующий китайское направление, публикует роман «Атомск», как уже отмечалось, – первый шпионский роман периода «холодной войны». С 1955 года Эдвард Сидней Ааронс начал публикацию серии книг об агенте ЦРУ Сэме Дюрелле, с 1960 Дональд Хэмилтон издает романы с серийным героем Мэттом Хелмом, выполняющим функции киллера по приказу правительства США. С 1964 года Майкл Аваллон и Валери Мулман более четверти века публикуют романы о

секретном агенте «с правом на убийство» Нике Картере. Наряду с мужскими образами супер-героев на данном этапе развития шпионского романа в него включаются и женские. Так, с 1974 по 1975 годы Пол Кенион создает восемь романов с главным персонажем-шпионкой баронессой Пенелопой Сент-Джон-Орсини.

В Советском Союзе после Второй мировой войны шпионскую тему развивает Герман Матвеев в трилогии «Тарантул» (1945-1957), повествующей о ленинградских подростках, помогающих во время блокады обнаруживать фашистских диверсантов. Николай Далекий с 1950 по 1975 выпускает трилогию о советской разведчице Оксане Стожар, а в 1957 году повесть «Практика Сергея Рубцова», рассказывающую о советских контрразведчиках. Валентин Иванов в романе «По следу» (1952) пишет о событиях, происходящих в уральском совхозе, где диверсанты пытаются распространить саранчу. Олег Сидельников посвящает И. Ильфу и Е. Петрову свой «иронический» шпионский детектив «Нокаут» (1958).

События 1967 года на Ближнем Востоке дали новый виток «холодной войне». К противостоянию Западного и Восточного блоков добавился конфликт между Израилем и арабским миром, для решения которого стал интенсивно использоваться терроризм, что сформировало новые темы в шпионской литературе.

В британской литературе появляются новые авторские персоналии со своими героями – Филипп Макалпин в книгах Адама Димента, Дэвид Каллан из романов Джеймса Митчелла, Джон Морпурго из произведений Уильяма Гарнера, Питер Марлоу из шпионской серии Джозефа Хона. Успех политических триллеров Фредерика Форсайта («День шакала» (1971)) и Кена Фоллетта («Игольное ушко» (1978)) обеспечивался тесной связью художественного мира с историческими событиями, а также журналистским стилем изложения материала. Особой популярностью пользовался технотриллер Крейга Томаса «Огненный лис» (1977), повествующий о том, как в результате совместной операции американской и британской разведок

были поучены данные о советском самолете МиГ-31. Кроме названных, в это время выделяются шпионские романы Иэна Макинтоша, Кеннета Бентона, Десмонда Бэгли, Энтони Прайса, Джеральда Сеймура, Брайяна Фримантла, Брайана Форбса, Реджинальда Хилла, Реймонда Гарольда Сокинса.

В американской литературе данного этапа развития шпионской темы особого внимания заслуживают «гламурный и грязный» триллер Роберта Ладлэма «Наследие Скарлатти» (1971); серия романов о Поле Кристофере бывшего разведчика Чарльза Маккарди, отличавшихся подчеркнутой правдоподобностью; технотриллер «Охота за “Красным Октябрем”» (1984) Тома Клэнси, который ввел в художественное пространство агента ЦРУ Джека Райана. Кроме того, в американской шпионской литературе занимали видное место писатели Роберт Литтелл, Джеймс Грейди, Уильям Бакли-младший, Нельсон Демильь, Иульям Эдмонд Гриффин, Стивен Кунтс, Дэвид Хагберг и Дэвид Моррелл.

Французская шпионская литература данного периода представлена писательской деятельностью журналиста Жерара Де Вилье, начавшего в 1965 году серию романов «SAS» (Son Altesse Serenissime — в переводе с фр. — «Его сиятельство»), который в качестве главного героя ввел внештатного сотрудника ЦРУ Малко Линге.

Советскую литературу со шпионской тематикой в это время представляет Юлиан Семенов, снискавший признание публики в 1959 в качестве автора политических детективов. Пика популярности Ю. Семенов достигает благодаря своему герою-разведчику Штирлицу (Владимиров-Исаев), появившемуся впервые в романе «Пароль не нужен» (1966). Кроме того, перу автора принадлежит роман-хроника «Горение», где на протяжении 4-х книг повествуется о жизни основателя первой советской спецслужбы (ВЧК) Феликса Дзержинского. Деятельность советской разведки представлена Ю. Семеновым в контексте исторических событий от Гражданской войны в России до «холодной войны» – противостояния между Западом и Востоком.

В болгарской литературе шпионская тема разрабатывалась Богомилом Райновым, создавшим в серии из девяти книг образ болгарского разведчика Эмиля Боева, впервые появившегося в романе «Господин Никто» (1967).

Шведский журналист Ян Гийу в 1986 году начал публикацию серии романов о Карле Густаве Гильберте Хамильтоне, суперагенте по прозвищу «Красный петух».

Шпионская литература периода «холодной войны» пополнилась и за счет пародийного боевика «Джин Грин – неприкасаемый» (1972), созданного тремя советскими писателями Василием Аксеновым, Овидием Горчаковым и Григорием Поженяном под псевдонимом Гривадий Горпожакс. Несмотря на пародийность, в романе актуализируются серьезные социально-политические и военные аспекты противостояния западного мира и социалистического строя.

Распад СССР в 1991 году привел к окончанию «холодной войны». Падение «железного занавеса» аннулировало для Запада образ врага в лице России. В мире получила широкое распространение идея либеральной демократии западного образца, что, по мнению американского философа и политолога Фрэнсиса Фукуямы, ознаменовало «Конец истории», привело к завершению идеологического противостояния, окончанию глобальных революций и войн. Потеряв «заклятого врага», шпионская тема могла лишиться читательского интереса. *The New York Times* даже перестала публиковать обзор шпионской литературы. Но, как оказалось, шпиономания в художественном варианте не потеряла своих почитателей и оказалась востребованной и без межгосударственного противостояния.

В американскую шпионскую литературу в 1990-е вливаются Джозеф Финдер, Гейл Линдс, Дэниэл Силва, Дэвид Игнатиус, Дэвид Балдачи, Винс Флинн. Шпионская тема в британской литературе разрабатывается Робертом Харрисом, Хью Лори, Энди Макнабом, Генри Портером, Чарльзом Каммингом.

В России шпионский роман представлен Григорием Чхартишвили, пишущим под псевдонимом Борис Акунин. В 1998 году издан первый роман «Азазель» из серии о сыщике Эрасте Фандорине, расследующем деятельность секретных организаций разных стран и периодов истории.

Событие, произошедшее в Америке 11 сентября 2001 года, стало поворотным в мировой истории. Терроризм становится международной проблемой, а в литературе формируется образ общего врага для всех государств и социальных формаций. Борьба с международным терроризмом стала новой актуальной темой шпионской литературы, которая вновь привлекла к себе читательский интерес. К писательской деятельности возвращаются Джон Ле Карре, Фредерик Форсайт, Роберт Литтелл и Чарльз Маккэрри. В Великобритании выходит первый на этом этапе шпионский роман Стивена Лизера. Австралийская литература представлена творчеством Джеймса Фелана, швецкая – трилогией «Миллениум» Стига Ларссона о журналисте-детективе Микаэле Блумквисте. В американской литературе появляются новые авторские имена, такие как Брэд Тор, Тед Белл, Алекс Беренсон, Бретт Батлс, Олен Стейнхауэр, Кайл Миллс, Джейсм Паттерсон. Видное место среди них принадлежит Дэниелу Силве, который обрел популярность у читателя серией произведений с главным героем-шпионом Габриелем Аллоном.

1.2. Литературно-критическая и литературоведческая рецепция шпионского романа

Литературоведческое осмысление жанра шпионского романа постепенно складывается уже в начале XXI века. Однако начало научной рецепции шпионской литературы было положено во второй трети XX века, поскольку расцвет жанра шпионского романа приходится на период глобального противостояния между СССР и США, так называемый период «холодной войны» середины 40-х – начала 90-х годов. Напомним, что жанр

шпионского романа в литературоведении тесно связан с детективом, из недр которого он, по мнению многих ученых, и вырастает, что и определило его первичную рецепцию в парадигме детективного дискурса.

Среди первых аналитиков стремительно развивающегося шпионского жанра, формирующегося в детективной парадигме, выделяются фигуры Пьера Буало (1906–1989) и Тома Нарсежак (1908–1998), французских авторов детективных романов, которые свое видение природы детектива и его жанровой эволюции изложили в книге «Детективный роман» (1964) [77]. Этот труд для нашего исследования интересен тем, что писатели рассматривают один из эволюционных путей детектива как трансформацию в шпионский роман. Описывая историю развития детектива в западноевропейской литературе, делая акцент, безусловно, на французской, авторы выделяют отдельную главу, посвященную шпионскому роману, акцентируя и осмысляя его жанровые особенности в корреляции с классическим детективом.

При знакомстве с данной аналитической работой необходимо учитывать, что ее авторы являются в первую очередь писателями. Следовательно, их труд не может претендовать на сугубо научную трактовку исследуемых явлений. Тем не менее, изложенная в книге концепция имеет некоторую научно-практическую ценность в целом, и определенную актуальность для данной диссертационной работы, в задачи которой входит систематизация литературоведческой рецепции шпионского романа.

Во-первых, обратим внимание на то, что Буало и Нарсежак о шпионском романе говорят в контексте детективного романа, то есть, практически встраивают его в эволюционную схему детектива как один из этапов трансформации жанра. Предыстория же шпионского романа, его истоки, которые в историко-литературном процессе гораздо более ранние, чем самого детектива, остается за пределами внимания авторов-писателей. Эволюционный путь шпионского романа очерчен у авторов размытым определением – периодом «до первой мировой войны», самого «шпиона»

авторы характеризуют как «отвратительного субъекта, что появлялся только в скверных романах-фельетонах» [77], акцентируют его предательскую функцию, поэтому он оправданно обречен на смерть. Но во время Первой мировой войны, и еще в большей степени, Второй мировой, семантика образа шпиона меняется. Деятельность разведывательных служб стала неотъемлемой частью военных операций, более того, обусловливающей и обеспечивающей их успех. Шпион-разведчик выполняет задание государственной важности, он становится солдатом, исполняющим приказы своего командования, контрразведчик – его достойный антипод, который, обезвреживая врага, стоит на страже интересов собственной страны. В этот период, по определению авторов исследования, функционирует военный шпионский роман, но во время «холодной» войны ему на смену приходит политический шпионский роман.

Во-вторых, в трактовке Буало и Нарсежака шпионский роман связан с конкретными историческими событиями, а именно с началом противостояния Востока и Запада уже после Второй мировой войны, то есть, с периодом «холодной» войны. Складывается такое впечатление, что шпионский роман до этого периода вообще не существует, и является лишь реакцией на определенное состояние общества. Притом, состояние это представляется особенно критичным в восприятии писателей. В жанровые особенности детектива они ввели экспликацию чувства страха – «А какое чувство в первую очередь передает детектив? Любовь, ревность, ненависть, алчность? Нет, страх. Лишь на страхе может основываться сюжет» [77]. На каждом этапе развития детектива страх менял свои коннотации от «приятного», «воображаемого» до «панического», шпионский же роман они напрямую связывают с этим чувством, достигшем глобальных масштабов: «Человечество находится нынче во власти “Великого страха” – страха конца света, мировой войны, которая всех уничтожит» [77].

«Великий страх» в сознании общества коррелирует с неизвестностью и непредсказуемостью событий между противоборствующими политическими

блоками, которые определяются авторами как «тайная война». В трактовке Буало и Нарсежака, политическое противостояние после Второй мировой сопровождается всепоглощающим страхом человечества, не владеющего достоверной информацией о состоянии взаимоотношений между противниками, что «удивительно напоминает бесконечный детектив» [77]. Обратим внимание, авторы исследования с детективом связывают героев – «секретных агентов», «бойцов невидимого фронта, скрывающихся под таинственными номерами: OCC 177, OCC 007» [77], с помощью которых удается поддерживать равновесие между противоборствующими сторонами, раскрывать тайные замыслы противников, обезвреживать врагов и таким образом защищать свою страну, общество, конкретного человека.

Буало и Нарсежак, надо полагать, не ставили перед собой цели выявить причины и способы дифференциации детективного и шпионского романов, поэтому переход от анализа одного жанра к другому представляются безосновательными и спонтанными. В то же время, нельзя не отметить, что, с их точки зрения, определенной вехой в формировании шпионского романа, и, надо думать, моментом вычленения из детективного поля шпионского романа «стала книга Томаса Буганана об убийстве Кеннеди» [77]. При всей историчности произведения, Буало и Нарсежак номинируют его как детектив, в котором сочетаются во взаимодополнении документальное и художественное начала, «реальность и вымысел составляют единое целое» [77].. Именно эти качества они приписывают шпионскому роману, и именно эти качества, с точки зрения авторов, обусловливают его популярность во второй половине XX столетия.

В жанровом отношении шпионский роман находится, по мнению авторов-писателей, «на пересечении романа-загадки, черного романа, романа-ожидания и научной фантастики» [77], использует приемы, активирующие чувство страха, формирует интригу, актуальность его обеспечена экзистенциальной проблемой выживания в состоянии непредвиденности и неопределенности. Во французской литературе, по

мнению Буало и Нарсежака, первым автором, приспособившим жанровые атрибуты детектива для создания шпионского романа, стал Пьер Нор со своим романом «Двойное убийство на линии Мажино» (1936). Роман построен на расследовании, его отличает наличие тайны, противостояние разведчика и контрразведчика коррелирует с противостоянием преступника и сыщика. Характеризуя первый французский собственно шпионский роман, авторы исследования выделяют его магистральные жанровые признаки – «правдивость» и связь с исторической реальностью. Кроме того, они четко дифференцируют героев детектива и шпионского романа. В последнем герой-протагонист, какие бы действия он не совершал, вплоть до убийства, никогда не будет выступать в роли преступника, поскольку выполняет задание – «Законы войны его заранее обеляют, извиняют, оправдывают» [77].

Шпионский роман формирует «исключительный» художественный мир, где события развиваются и оцениваются по особому сценарию, не поддающемуся обывательской логике. Авторы исследования видят истоки такого оформления сюжетного события шпионского романа в «народном романе», в романе «плаща и шпаги» и номинируют его как «роман действия» [77].

Первым французским автором шпионских романов периода «холодной» войны Буало и Нарсежак считают Жана Брюса, создавшего образ тайного агента с номером ОСС 117 и положившего начало серии «Черный поток», рассчитанной на читателей, охваченных страхом «последней войны». Постепенно шпионский роман формирует собственную поэтику. Ее специфику исследователи видят в правдоподобии в пределах вымысла. Авторы в шпионских романах сохраняют географические параметры, номинации местностей, детали местного колорита: «<…> в нем нет вымышленных названий отелей или улиц, одеяний или блюд. Все заимствуется из справочников, путеводителей, рекламных объявлений. Шпионский роман правдоподобен. Он прекрасно разбирается в новейших открытиях и охотно пользуется эзотерическим языком научных журналов»

[77]. Герой шпионского романа находится на службе у государства, охраняет его безопасность, при необходимости он бесстрашно и бесстрастно устраняет противника. Жестокость, как одна из отличительных черт шпионского романа, по мнению исследователей, досталась ему от «черного» романа. Еще одна специфическая особенность такого романа – его авторы зачастую сами имели опыт сотрудничества с секретными службами, что укрепляло доверие читателя и вызывало у него неподдельный интерес.

Именно период «холодной» войны определил, по мнению Буало и Нарсежака, поэтику шпионского романа, его темы и специфику, «и только непредвиденный социальный сдвиг сможет изменить положение» [77]. Это высказывание исследователей, как представляется, выглядит пророческим. Действительно, темы шпионского романа будут меняться в дальнейшем в зависимости от социально-политического расклада в глобальном мире, что является весьма актуальным для данного диссертационного исследования.

После окончания так называемой «холодной войны» интерес к шпионской теме несколько ослабел, следовательно, и литературная критика умешьшила к ней свое внимание. Но конец XX века ознаменован новыми поворотами в общественно-политическом настрое мирового сообщества, что постепенно актуализирует и саму тему в литературе, и попытки ее критической рецепции. А XXI век так и вовсе поставил мир перед новыми идейно-политическими вызовами, что выводит шпионскую тему в форватер литературного процесса. В силу ограниченности формата диссертационного исследования, предложим обзор нескольких научных трудов, наиболее репрезентативных для осмысления шпионской темы и жанра шпионского романа, вновь активизирующего широкий читательский интерес.

Так, к примеру, шпионская тема становится предметом собственно литературоведческого исследования в диссертационной работе М. Э. Уэйр «The Spy in Early America: the Emergence of a Genre» (1998) [244]. Акцент сделан на генезисе жанра и эволюции протагониста в американской литературе. Уэйр полагает, что шпионская история вырастает из

приключенческой, связанной в формирующихся Соединенных Штатах с революционными событиями, поэтому новый герой воплотил в себе чаяния молодой зарождающейся нации. Из скрытого, тайного собирателя информации он превращается в потенциального героя. Концепции большинства исследований «шпионской литературы» формируют представление, что она возникла как колонизаторская литература уходящих дней Британской империи. Специфику американского шпионского романа М. Э. Уэйр усматривает в том, что он возник в период, когда влияние Британской империи на колонизированные земли Америки ослабевало. Автор работы считает американский шпионский роман жанром одновременно постколониальным и колонизирующим, что отражает особенное положение Соединенных Штатов как бывшей колонии, которая начала колонизировать других еще до того, как она завоевала свою независимость. Тревога по поводу новой социальной мобильности, свободы личности в обществе и растущей централизации правительства – это одна из многих проблем американской шпионской литературы, решаемых через лиминальную и парадоксальную фигуру героического шпиона.

В 2001 году американское издательство «SALEM PRESS, INC» выпустило двухтомник «100 Masters of Mystery and Detective Fiction» (2001) [209] под редакцией Фионы Келлеган, с ее же вступлением. И хоть в целом сборник ориентирован на детективный жанр, шпионскому роману отведено в нем отдельное место. Издание представляет собой результат титанического труда литературных критиков и редакторского состава. В нем представлены биографические сведения, краткий обзор творчества и библиография по ста писательским персоналиям, что позволяет воспринимать криминальную литературу как целостное системное явление. Для нашего исследования ценность его состоит в том, что шпионской теме выделено органичное место в литературном процессе, что позволяет рассматривать ее в качестве полноценного художественного явления.

Ф. Келлеган пунктирно обозначает значимые события в истории шпионского романа, начиная отсчет романом английского автора Эрскина Чайлдерса «Загадка Песков» (1903). Далее она выделяет роман Джона Бакена «Тридцать девять шагов» (1915), У. Сомерсета Моэма «Ашенден: или британский агент» (1928), творчество Эрика Эмблера и Грэма Грина. Приоритеты художественных миров названных авторов критик видит в акцентуации сугубо английских качеств, соблюдении кодекса чести, поддерживаемого специальной подготовкой и талантами, и в трансляции чувства ответственности за поддержание цивилизованного порядка. Международная «большая игра» шпионажа породила бестселлеры в 1950-1960-х годов, начиная с Яна Флеминга. Ф. Келлеган отмечает характер образа «врага» – если у Флеминга он карикатурен, то в романах Роберта Ладлума, Лена Дейтона и Джона ле Карре – вполне реален, вплоть до национальной принадлежности: «In the infancy of espionage fiction, villains were usually French, German, or Russian» (На заре шпионской литературы злодеями обычно были французы, немцы или русские) [209, p. xiv]. После 1989 года, когда была разрушена Берлинская стена, тематика шпионского романа поменяла направленность, образ врага приобрел обличье контрабандистов или торговцев оружием из стран Ближнего Востока, Северной Ирландии и Южной Америки. Ф. Келлеган высказывает предположение, что события в названных регионах некоторое время будут привлекать внимание авторов шпионских романов.

В 2003 году в издательстве Кембриджского университета опубликован сборник трудов под редакцией Мартина Пристмана «The Cambridge companion to crime fiction» (2003) [238], среди которых актуальной для данного исследования является работа Дэвида Сида «Spy fiction» [221]. Обратим внимание на то, что М. Пристли во введении к книге в целом, объясняя направленность научных поисков авторов сборника, ссылаясь на позицию Дж. Саймонса [243], впервые отметившего близость детективного и шпионского повествований, акцентирует исходность детектива как жанра для

всей криминальной литературы, а «шпионский роман», наряду с «триллером» и «полицейским расследованием» называет «смежными» с детективом формами [221, с. 1].

Дэвид Сид в своей статье осуществляет ретроспективное описание истории формирования и развития шпионского романа. Хронологически в своем дайджесте ученый охватывает период от самого возникновения – начала XIX – до практически конца XX столетия. Его интересуют конкретные репрезентативные тексты заявленной тематики и авторская позиция в них, он выделяет некоторые черты анализируемого жанра. В первую очередь – это общая для всей криминальной литературы тема раскрытия преступления. Но преступление в шпионском романе, акцентирует Д. Сид вслед за Джоном Коуэлти и Брюсом Розенбергом [218], отличается особой спецификой – это не «преступление» в смысле нарушения конкретных нравственных норм или юридических законов, а «covert action» (скрытое, тайное действие). Притом, это действие «политическое», поскольку оно связано с государственной деятельностью и соблюдением национальных интересов, по определению Клайва Блума, это – «violation by outside agencies» (нарушения со стороны внешних агентств) и «violation of individual autonomy by internal agencies» (нарушения прав личности внутренними агентствами» [213, с. 2]. Еще одна характерная черта шпионского романа состоит в том, что следователь зачастую сам является агентом. В отличие от идеального отстраненного детектива, типологию которого выстроил Ц. Тодоров [176], следователь в шпионском романе вовлечен в процессы, которые сам же и расследует.

По мнению Д. Сида, жанр шпионского романа имеет международный характер и идеологическую направленность, а популярность его связана с особенно напряженными периодами в истории общества – рубежа веков (XIX-XX) и 1960-е годы, когда обострились отношения между двумя политическими блоками, в которые были вовлечены практически все страны мира. Такое объяснение весьма существенно для данного исследования,

поскольку позволяет осмыслить и причины популярности интересующего нас литературного явления – романов Д. Силвы о Габриэле Аллоне. Кроме того, ученый обращает внимание на эволюцию героя-шпиона, что также актуально для нашей работы. В романах периода Первой мировой войны шпион был лишен героического ореола, более того, он подвергался презрительному отношению. Ученый приводит высказывание Д. Г. Лоуренса из его рецензии на борник рассказов С. Моэма «Эшенден»: «Spying is a dirty business, and Secret Service altogether is a world of under-dogs, a world in which the meanest passions are given play» (Шпионаж – грязное дело, а Секретная служба – это мир подлых собак, мир, в котором играют самые низменные страсти) [220, с. 177]. Но к середине 1960-х сущность героя-шпиона существенно поменялась. Шпион становится значимой и уникальной фигурой («uniquely characteristic and significant figure of our time» [35, с. 117.]), от его действий, зачастую, зависит судьба, если не страны в целом, то какой-либо важной политической или военной операции. В этот же период возросшей популярности шпионского романа стала формироваться и его литературная критика.

Истоки шпионского романа Д. Сид видит в «Одиссее», из чего следует, надо полагать, что образ шпиона имеет мифологический генезис и его можно отнести к архетипическим образам. Но ученый лишь озвучивает данную трактовку, не развивая ее. А первым собственно шпионским романом он традиционно считает роман Ф. Купера «Шпион». Стараясь преодолеть негативные коннотации термина «шпион», вынесенного в заглавие романа, как полагает исследователь, автор в финале романа описывает тайную встречу Берча с Джорджем Вашингтоном, где последний подтверждает служение героя высокой цели соблюдения государственных интересов.

Следующий этап развития шпионского романа Д. Сид видит в так называемой «литературе вторжения». Презентована она, в трактовке ученого, творчеством Уильяма Ле Ке, который был тесно связан с британской секретной службой. По мнению Д. Сида, одной из главных притягательных

черт ранней шпионской литературы было то, что она обещала читателю доступ к процессам, происходящим за кулисами официальных событий, к тому, что Конан Дойл описывает в одном из своих рассказов как «that secret history of a nation which is so much more intimate and interesting than its public chronicles» (тайную историю нации, которая гораздо более приватна и интересна, чем ее официальные хроники) [33].

Из всей «литературы вторжения» Д. Сид подробно останавливается на романе Эрскина Чайлдерса «Загадка Песков» (1903) и полагает, что автору удалось снять романтический ореол с фигуры героя-шпиона, представить художественное событие в правдоподобном свете. В произведениях Джона Бакена ученый акцентирует амбивалентность фигуры героя-шпиона, а прибегая к описанию романов Дж. Конрада и Г. К. Честертона, не воспринимаших всерьез идею угрозы национальной безопасности, обнаруживает дегероизацию образа шпиона.

Д. Сид анализирует творчество Г. Грина, Я. Флеминга, Дж. Ле Карре, Л. Дейтона, Ф. Форсайта, Т. Пинчона, Д. Грейди и др., выявляя в них черты шпионского романа, интенсивно развивающегося во второй половине XX века. На его взгляд, шпионские романы, как в Великобритании, так и в США, напрямую причастны к формированию национальной идентичности, сквозь призму которой интерпретируется культурные ценности, государственная система, международные отношения. Окончание «холодной войны», по мнению ученого, отнюдь не привело к гибели шпионского романа, но в новых исторических условиях требуется смена художественного образа секретного агента.

Томас Прайс, адъюнкт-профессор политологии, в статье «Spy Stories, Espionage and the Public in the Twentieth Century» [237] рассматривает шпионский роман в дискурсе массовой культуры, исследует ее влияние на внешнеполитическую деятельность государства, начиная с корреляции литературного события (роман Э. Чайлдерса «Загадка Песков» (1903)) и создания англичанами первой секретной спецслужбы, финансируемой

государством (1909)), ссылаясь на мнение Дж. Кавелти: «While seemingly disparate actions, the two were intimately linked and they then marched off together in lock-step-each justifying the existence of the other. By the last decade of the twentieth century they had together created “the Age of Clandestinity”» (Несмотря на кажущиеся различие, эти два действия были тесно связаны, и затем они шли вместе – каждое оправдывало существование другого. К последнему десятилетию двадцатого века они вместе создали “век подполья”) [цит. по 237, с. 81].

К началу двадцатого века, по мнению политолога, промышленная война оказалась настолько опасной, что малейшая утечка информации или военных секретов могла привести к сокрушительному поражению, сравнимому с падением Карфагена. Соответственно, шпион, от действий которого зависело поражение и победа определенной страны, стал заметной фигурой в политическом истеблишменте, он даже вселял страх в правительства по всему миру, а сопутствующая угроза заговора подпитывала шпионский жанр, снабжая его элементами триллера. Соединение в шпионских историях вымысла и факта продолжалось на протяжении всего двадцатого века. Более того, секретные службы также читали их, чтобы увидеть, что разоблачается, и как об этом сообщается. В результате, в государственных системах раширяется сеть тайных агентств, а в литературе актуализируется жанр шпионского романа. Если в начале века роман Киплинга породил метафору «большой игры» в отношении шпионажа, то к концу века, в трактовке Т. Прайса, сами шпионские романы стали «метафорой эпохи».

В исследовании А. Р. Нельсон «Shaken, Not Stirred: Espionage, Fantasy, and British Masculinity During the Cold War» [234] рассматривается развитие концепта британской маскулинности и национальной идентичности времен Холодной войны в ответ на деколонизацию. После Второй мировой войны Великобритания пережила период политического и культурного переустройства. Автор работы утверждает, что после Второй мировой войны

Британия была вынуждена пересмотреть гендерную и национальную идентичность в контексте деколонизации, подъема всеобщего благосостояния народа и снижения роли Великобритании в глобальной политике. Напряженность внутри гендерной и национальной идентичности была выражена в интересе Великобритании к шпионским нарративам, как реальным, так и вымышленным. Британские шпионские романы Яна Флеминга, Десмонда Кори и Джона Ле Карре, по мнению автора, доминировали в художественной литературе. Фильмы о Джеймсе Бонде 1960-х годов были воплощением новой британской и американской мужественности. В работе А. Р. Нельсон предложен новый анализ того, как британский человек превратился в британского героя холодной войны, представленного фильмами о Джеймсе Бонде.

В 2016 году вышла книга британского профессора Сэма Гудмена «British Spy Fiction and the End of Empire» («Британская шпионская литература и конец империи») [223], в которой очерчены новые подходы академического литературоведения к явлениям массовой литературы, в частности – к шпионскому роману. Автор связывает со шпионской темой в литературе, несмотря на беллетристический характер шпионского романа, важнейшие идеологические понятия – патриотизма и национальной безопасности: шпионский роман «not only speaks volumes about how the British view themselves and wish to be viewed by others, but also how the nation considers spy fiction, and particularly Bond, as a key component of its cultural identity» (не только красноречиво говорит о том, как англичане видят себя и хотят, чтобы их видели другие, но и о том, как нация рассматривает шпионскую литературу, и особенно Бонда как ключевой компонент своей культурной идентичности) [223, с. 16]. Автор рассматривает британскую послевоенную шпионскую литературу в контексте имперской доктрины государства. На материале художественных произведений наиболее популярных интерпретаторов шпионской темы – Яна Флеминга, Грэма Грина, Джона ле Карре и Лена Дейтона – ученый отслеживает, как Британия

справилась с потерей своих доминионов и изменением своего международного статуса. Сэм Гудмен исследует связь между шпионскими повествовательными конструкциями и историческими реалиями через их пересечение в художественном мире, упадок империи в шпионском романе представлен посредством территориальных изменений в соответствии с идеями суверенной власти и национальной идентичности. Анализ художественных миров позволяет ученому наблюдать, как конкурирующие силы создают гибридные пространства и гибридные идентичности и как это отражается в послевоенной шпионской литературе. По мере того как империя продолжает свой переход от господства к распаду, сущность британской идентичности в шпионском романе соответственно изменяется.

Обращаясь к шпионским романам периода холодной войны Яна Флеминга, Грэма Грина, Джона ле Карре и Лена Дейтона, Сэм Гудмен концентрирует внимание на пяти различных топосах – европейских городах, презентующих страны, изменившие свой идеологический вектор по итогам Второй мировой войны; лондонском Сити; внутреннем пространстве; транспортных средствах, а также на деколонизированных территориях. Ученый изучает «постимперскую», а не постколониальную перспективу, пытаясь разобраться в последствиях деколонизации для колонизатора, а не для колонизированных территорий. Авторы романов через процессы деколонизации высвечивают изменения в Британии и на территориях, ранее входивших в состав империи, в период Холодной войны.

Сем Гудмен меняет оценочный вектор шпионского романа как элемента массовой литературы. Традиционно шпионский роман в литературоведческой науке воспринимался как недостойный внимания. Ученый же, не сосредоточиваясь на доказательствах его значимости, утверждает, что исследование популярной шпионской литературы позволяет расшифровать культурные коды послевоенной Великобритании и проследить, каким образом она воспринимает свою уменьшающуюся власть и влияние. Поэтому, с его точки зрения, именно шпионские романы являются

адекватным материалом для изучения изменений, которые претерпела Великобритания во время Холодной войны. По мнению С. Гудмена, «The figure of the spy has always been bound up with nationhood and the idea of what it means to be British» («Фигура шпиона всегда была связана с национальной принадлежностью и идеей того, что значит быть британцем») [223, с. 15]. Британские шпионы, своей деятельностью реализующие власть правительства, стремятся утвердить ощущение стабильности британской власти в мире, и поэтому, когда они противопоставляются контексту деколонизации, сам шпионский роман становится пространством, в котором художественным способом выявляются опасения по поводу сокращающихся пространств империи.

Изучая романное пространство Грина, Флеминга, Дейтона и Ле Карре, С. Гудмен обнаруживает некий парадокс: шпион, вместо того, чтобы укреплять британскую власть, подтверждая единую британскую идентичность и обеспечивая контроль над пространством, подрывает национальные ценности, которые должен сохранять: «instead of securing sovereignty, the spy undermines, destabilises and compromises sovereign space and power again and again (вместо обеспечения суверенитета шпион снова и снова подрывает, дестабилизирует и компрометирует суверенное пространство и власть) [223, с. 301].

Таким образом, С. Гудмен, исследуя послевоенный британский шпионский роман, выявил, что шпионская тема стала презентантом в массовой культуре идей патриотизма и национальной безопасности. В то же время, герой представляет шпиона-разведчика как защитника британских интересов во всем мире. Кроме того, через анализ топических образов ученый обнаруживает некую парадоксальность образа шпиона. Вместо того, чтобы поддерживать целостность империи, шпионская литература фиксирует разрозненность и разобщенность в отношениях индивида и государства в эпоху упадка британской власти. Фокусируясь в первую очередь на работах Грэма Грина, Яна Флеминга, Лена Дейтона и Джона Ле Карре, С. Гудмен

презентует новый методологический подход к изучению шпионской литературы периода «холодной войны», который состоит в изучении пространственной сферы художественного мира как отражения культурного воздействия деколонизации и меняющейся геополитики. По мнению ученого, шпионская литература ответственна за отражение, но в то же время, за усиление и даже ускорение культурных вызовов в контексте деколонизации и конца Империи. Данная работа обращает на себя внимание в первую очередь тем, что поднимает значимость шпионской литературы в современном мире, живущем в постоянном страхе глобальных трансформаций.

К. А. Льюис в искусствоведческом исследовании «The golden spy-masters & The devolution of the West in British espionage fiction» (2017) [227] сосредоточивает свое внимание на рецептивной функции шпионского романа в современном глобализированном мире. Концентрируясь на творчестве двух мастеров шпионажа – Яна Флеминга и Джона Ле Карре, автор работы показывает, какую роль в формировании общественного сознания играет шпионская литература, какую функцию она выполняет в идеологическом контексте государства.

Автор работы дает краткий культурологический обзор шпионской деятельности и прослеживает, как за тысячелетия изменился шпионаж, достигнув своего пика общественного интереса в XX веке, когда шпион прошел путь от государственного злодея до международного героя, а создатели его образа в художественном мире – от профессиональных провокаторов к величайшим литературным деятелям. Исследователь указывает на соотнесенность исторических событий и литературного характера шпиона. По его мнению, Я. Флеминг и Дж. Ле Карре диаметрально противоположны в изображении британского государства в новых геополитических условиях: один настойчиво избегает трений и разочарований послевоенной Британии как геополитически нестабильной западной державы, а другой их выявляет. В работе К. А. Льюиса

представлена характеристика лиминального шпиона, презентующего шпионскую литературу XXI века со всеми ее постмодернистскими трансформациями.

Популярность шпионского романа уже в XXI веке, обусловленная его ролью в развитии культуры общества, в целом, и его функцией в осмыслении отношений человека и мира в условиях глобализации и политического противостояния, в частности, актуализирует и его научную рецепцию. Примечательно, что на современном этапе изучение шпионского романа вводится в более широкую парадигму культурных явлений. Все чаще он рассматривается не только как вербальный текст, но и как его продолжение в киноискусстве, которое на данном этапе стало наиболее распространенным и популярным. Так, обращает на себя внимание исследование 2017 года, представленное в форме диссертационной работы Пола С. Линча «The Development of the British Conspiracy Thriller 1980-1990» [230]. Автор использует междисциплинарный подход для осмысления жанра конспирологического триллера в британском кинематографе в течение 1980 - х гг. Для нашего исследования эта работа ценна тем, что Пол С. Линч видит истоки экранизированного конспирологичекого триллера в шпионском романе – «It is within the espionage genre that we find the roots of the British conspiracy thriller» (Именно в жанре шпионажа мы находим корни британского конспирологического триллера) [230, с. 4], а конкретнее, в творчестве Эмблера, Бакена, Флеминга и, в особенности, Д. Ле Карре. «Фильмы о заговоре» ученый называет «политическими триллерами», а их возникновение объясняет различиями в политических взглядах внутри той или иной страны, обусловленными отношениями с другими государствами. П. С. Линч свои представления о шпионской природе конспирологического триллера выстраивает на рассуждениях Коуэлти и Розенберга, М. Деннинга, У. К. Уорка, Д. Смита. Черты шпионской литературы обнаруживаются на уровне главного героя, который связан с тайной деятельностью по сбору информации в пользу одной из противоборствующих сторон – «protagonist

that has some primary connection with espionage» (главный герой, который имеет некоторую первичную связь со шпионажем) [цит. по 230, с. 4], на повествовательном уровне – «spy narratives have been used by writers as a means of exploring social and political concerns throughout the twentieth century» (шпионские нарративы использовались писателями в качестве средства изучения социальных и политических проблем на протяжении всего двадцатого века) [цит. по 230, с. 4], сюжетном – «espionage narratives since the nineteenth century have held a mirror up to contemporary political events» (шпионские рассказы с девятнадцатого века отражали современные политические события) [цит. по 230, с. 5]. Как видим, шпионский роман в XXI продолжается не только в искусстве слова, но и в кинематографе, что делает его еще более популярным и актуальным.

Мэтью А. Беллами в диссертационном исследовании «Spy Culture and the Making of the Modern Intelligence Agency: From Richard Hannay to James Bond to Drone Warfare» (2018) [212] доказывает, что шпионская литература и разведывательная работа взаимосвязаны. Диссертация рассматривает критические моменты этой связи. В начале XX-го века «литература вторжения» повлияла на формирование британской секретной разведывательной службы МИ-6, изменения в семантике концепта мужественности, вызванные новыми культурными представлениями, особенно образом супер-шпиона Джеймса Бонда, повлияли на работу разведки. Также в исследовании рассмотрена роль «другого» в шпионской литературе, прослежен затяжной ориентализм, который содержался в шпионской литературе и шпионских агентствах с конца XIX-го века. По мнению автора, в современном обществе сформировался «культурный дискурс шпионажа», изучение которого позволяет посмотреть на шпионскую литературу как на объект для изучения более широких социокультурных интенций и явлений.

Еще одним научным трудом, изучающим шпионский роман в контексте синтеза искусств, является монография Алена Бартона «Looking-

Glass. Wars Spies on British Screens since 1960» [215]. Предваряя собственно киноведческое исследование шпионской темы, автор презентует общий взгляд на становление жанра шпионского романа в Великобритании, подчеркивая его органичность для национальной культуры. Более того, ученый склонен, вслед за Уолтером Лаком, формирование жанра связывать с английской литературой – «The spy novel came into being in England and has largely remained a British preserve» (Шпионский роман появился в Англии и в значительной степени остался британским наследием) [цит. по 215, p. xiii]. Широко распространенные страхи относительно безопасности территории империи, континентального военного соперничества, гонки вооружений и иностранного шпионажа послужили существенными стимулами для писателей, стремящихся нацелить страну на организацию военной готовности. «And it is this close inter-relationship of espionage reality and fiction, of historical developments and literary practice, which underpins any proper appreciation of spying and intelligence in 20th century British culture» (именно эта тесная взаимосвязь шпионской реальности и вымысла, исторических событий и литературной практики лежит в основе любой правильной оценки шпионажа и разведки в британской культуре 20-го века) [215, с. xvi].

Ален Бартон учитывает наличие в шпионской литературе двух направлений – «романтического» и «реалистического», указывает на их преобладание в разные периоды развития жанра. Реалистичность в произведениях, анализируемых в монографии, подкрепляется использованием в нарративных структурах дневниковой формы, мемуарной, научной терминологии, географических карт, что обеспечивает «мнимую реальность» художественным событиям. И даже фигура романтического героя-шпиона стала обретать реальные очертания. Когда же образ шпиона попал на экран, все его качества укрупнились и проявились, вызвав неподдельный интерес публики к супер-герою.

1.3. Жанровая природа шпионского романа

Эстетическая ценность художественного произведения напрямую связана с его жанровой природой. Жанр, в трактовке М.М. Бахтина, определяет стратегии «эстетического завершения», выстаивает и завершает эстетическое «целое» [130, с. 144-151]. Литературоведение долгое время относилось к шпионскому роману как к развлекательному продукту и своим вниманием этот вид литературы не баловало. Литературная критика, как правило, причисляла его к массовой литературе или к беллетристике, используя при этом имманентные таким произведениям критерии оценки, не акцентируя его жанровую природу. Важным этапом в осмыслении эстетической ценности шпионского романа, как и других видов массовой литературы, стала работа Дж. Кавелти «Изучение литературных формул» (1996) [100]. Под литературной формулой в широком смысле ученый подразумевает «структуру повествовательных или драматургических конвенций» и рассматривает двояко – и как «традиционный способ описания неких конкретных предметов или людей» [100, с. 33], и как «тип сюжета» или «сюжетную схему», соотнесенную с определенной культурой и эпохой. Во втором значении «литературную формулу» Дж. Кавелти отождествляет с «архетипами, или образцами (patterns)», характерными для различных культур. В «популярных типах повествования», к которым ученый относит, в числе прочих, детектив и шпионский роман, по его мнению, обнаруживается синтез обеих литературных формул – и «специфических культурных штампов», и «более универсальных повествовательных форм или архетипов» [100, с. 34]. Важным аспектом концепции Дж. Кавелти, актуальным для данного исследования, является корреляция внутри художественного явления этих двух типов литературных формул, их генезис и взаимообусловленность. Так, ученый полагает, что отдельные культурные стереотипы формируются в сознании общества, а их обнаружение читателем в литературном произведении создает ощущение причастности к определенным процессам в

обществе, вовлеченности в общенациональное культурное поле, создает эффект включенности в события реальной действительности.

Дж. Кавелти обосновывает свою трактовку жанра как основополагающего эстетического феномена применительно к произведениям популярной, или массовой литературы. Не посягая на традиционную значимость данной литературоведческой категории, ученый адаптирует ее и для явлений массовой культуры, устанавливая некую историко-литературную корреляцию понятий жанра и формулы. По его мнению, «формульные образцы», созданные культурным сознанием, функционируют «длительный период времени» как отдельные элементы повествовательных структур, а затем постепенно и авторы, и читатели начинают осознавать их во взаимосвязи как самостоятельный жанр. Ученый приводит пример детектива, «формулу» которого создал Э. По в 1840 году, в течение XIX века она интенсивно использовалась рядом авторов, но лишь после романов К. Дойла детектив предстал «особым жанром» «со своими возможностями и ограничениями». Таким образом, Дж. Кавелти предлагает рассматривать жанр как «типическую модель» в корреляции с художественными параметрами. Как эстетическая категория жанр может быть осмыслен либо через конкретные культурные формулы, либо через универсальные литературные архетипы. Популярный жанр, к примеру, вестерн, по мнению ученого можно соотнести с такими же вестернами, тогда в нем следует выявлять «формулу-жанр». Если же его рассматривать в соотношении с другими литературными жанрами, то продуктивнее обращаться к понятию «архетипа-жанра». Другими словами, для исследования популярных жанров более адекватным представляется сопоставление произведений одной жанрово-архетипной природы, и уже среди подобных литературных явлений выявлять сходные литературные формулы или, наоборот, обнаруживать отличительные конструкции.

Такая установка представляется весьма продуктивной и для изучения шпионского романа. Если говорить о романной природе, то следует ее

изучать в сопоставлении с другими эпическими жанрами литературы и выявлять специфические черты романа как неканонического жанра. Если же акцентировать видовую природу – роман о шпионе, то эту специфику можно обнаружить в сравнении со шпионскими романами определенной эпохи или национальной литературы.

Литературоведение традиционно скептически настроено по отношению к популярным жанрам в силу их стандартизации и развлекательного характера. Дж. Кавелти в своем исследовании реабилитирует «формульную литературу», считая ее одним из видов словесного творчества и в силу этого вполне достойной литературоведческой оценки. Кроме того, в осужденных научной критикой аспектах формульной литературы ученый обнаруживает некую эстетическую ценность.

Так, стандартизацию Дж. Кавелти считает основой художественной коммуникации. И читателю, и писателю в одинаковой мере известны некие схемы или модели, присущие определенному виду литературных произведений. Это создает читателю комфортные условия для восприятия, формирует в нем чувство безопасности, немаловажное в эпоху непредвиденных ситуаций. Особенно актуальны такие формулы для шпионского романа в XXI веке, когда историческая реальность, попадающая в художественное пространство, до предела насыщена непредсказуемыми событиями. Читателю необходимо быть уверенным в том, что шпион, выполняющий особо важное задание своей страны, обязательно его выполнит и останется в живых. А писатель при этом должен создать такой художественный вариант испытаний своего героя, чтобы при известном финале читатель находился в состоянии напряжения, а значит – вовлечения и увлечения событиями внутреннего мира произведения. Таким образом формульный прием обеспечивает успех романа у читательской публики, писатели, создающие произведения массовой литературы, по мнению Дж. Кавелти, отличаются «умением дать “новую жизнь” стереотипам и

способны по-новому изменять сюжет и среду действия, не выходя за границы формулы» [100, с. 40].

Среди способов придания формулам новизны можно назвать создание их противоположностей, или расширение привычного набора характеристик, что неоднократно обнаруживается у Д. Силвы, о чем будет сказано отдельно. Что касается сюжетного события, то в формульной литературе оно должно быть уникальным, а достигается это либо включением новых событийных элементов, либо же эксплицированной авторской позицией, что также присуще в большой степени Д. Силве.

Отказываясь от традиционного противопоставления массовой литературы элитарной, ученый предлагает дифференциацию на уровне категорий миметической и формульной литературы. Миметическая литература презентует мир как привычную реальность, а формульная упорядочивает созданный мир, лишает его неопределенности реального мира и выстраивает новые границы. В этом смысле романы Д. Силвы представляются весьма интересным исследовательским материалом, поскольку эксплицируют неожиданную корреляцию миметического и формульного элементов. Миметическая литература отличается аналитичностью характеров и причинно-следственной мотивировкой действий, формульная – интенсивностью переживаний и спонтанностью событий, что обеспечивается элементами насилия и секса, опасности и напряженности, стимулирующими читательскую вовлеченность в сюжетное действие.

Несмотря на то, что массовую литературу традиционно литературоведение не жаловало, один из выдающихся ученых XX века, Умберто Эко, еще в середине прошлого столетия уделил шпионским романам Я. Флеминга особое внимание и рассмотрел их как пример популярной литературы, применив для их анализа адекватные приемы и методы. Очерк «Повествовательные структуры у Флеминга» (1965) включен автором в сборник научных трудов «Роль читателя. Исследования по

семиотике текста» (1979) [200]. У. Эко рассматривает шпионские романы Я. Флеминга в коммуникативном аспекте, исследуя авторские стратегии, рассчитанные на специфического читателя XX века – послевоенной эпохи, индустриального общества, нуждающегося, с одной стороны, в интеллектуальном развитии, с другой же, – желающего получить от процесса чтения удовольствие и развлечение. Ученый акцентирует рецептивную функцию произведений популярной литературы. Если на первый взгляд, они нацелены лишь на однозначный потребительский аспект, то при более пристальном рассмотрении становится ясно, что в подобных сочинениях читатель играет первостепенную роль. Авторскую стратегию ученый выявляет в повествовательном плане. Работа У. Эко представляется весьма привлекательной для данного исследования, поскольку посвящена изучению типологически сходного материала – серии шпионских романов из девяти книг, объединенных фигурой главного героя Джеймса Бонда. Ученый акцентирует этический аспект героя-протагониста и объясняет авторский выбор фигуры героя, лишенного психологической сложности. У. Эко обращает внимание на то, как автор романа отказывается от морализаторства в образе главного персонажа, лишает его необходимости в сомнениях, что присуще романному герою, освобождает от решения экзистенциальных вопросов. Следует отметить, что Д. Силва, безусловно, знакомый с творчеством Я. Флеминга, пойдет иным путем, что будет показано в дальнейшем исследовании. Автор же «Casino Royale», что отмечает У. Эко, отказываясь от психологического подхода в оформлении повествования, использует «уровень объективной и конвенциональной структурной стратегии» [200, с. 240], избирая таким образом формальный метод нарративной организации. По мнению У. Эко, «машинизация» повествования и обеспечила Я. Флемингу успех его романной серии, которая стала «популярной в массах» и взыскала «благосклонное внимание более изощренных читателей». Ученый в своей работе выявил специфику повествовательных структур на пяти уровнях – оппозициях персонажей и

ценностей; дифференциации «ситуации игры» и повествования как «игры»; манихейство в идеологическом плане; набор литературных приемов; «коллажность» литературы.

Исследовав девять романов Я. Флеминга о Д. Бонде, У. Эко приходит к выводу, что его тексты являются «контаминацией литературного наследия и грубой газетной хроники XIX в. и современной научной фантастики, приключенческого жанра и гипноза в духе «шозизма» [200, с. 286]. Ученый констатирует успех авторских стратегий, которые позволили ему из «переменчивых элементов» составить «завораживающую конструкцию», что в итоге позволило «обманчивый bricolage из готовых заемных деталей» выдать «не за то, что он есть на самом деле, а за подлинно художественное творение» [200, с. 286]. Читателю Я. Флеминг предлагает на выбор различные роли. Принимая роль «соучастника» в нарративной организации, читатель получает возможность «отвлечения и развлечения», наслаждаясь при этом «повествовательным мастерством» автора. Если же читатель поддается сильному художественному впечатлению, это свидетельствует об отсутствии эстетического вкуса. А включение «психологических механизмов» без иронической призмы характеризует читателя, неспособного дифференцировать подлинность и подделку в жизни и в ее восприятии. Плюрализм в декодировании сообщений обеспечивает успех произведений Я. Флеминга. У. Эко полагает, что выбор интерпретации автором не может быть предопределен, он зависит от «конкретных обстоятельств восприятия», поэтому невозможно предугадать, какова судьба ждет его романы в будущем. Поэтому ученый успешность литературных произведений связывает с читательской рецепцией: «Когда некий акт коммуникации получает широкий отзвук в обществе, решающее значение приобретает не сам текст (в данном случае — текст книг) как таковой, а то, как данный текст прочитывается этим обществом» [200, с. 286].

Дефиниция шпионского романа как жанра в отечественном литературоведении впервые представлена в «Энциклопедическом словаре

английской литературы XX века» (2005) в изложении А.П. Саруханян [203, с. 503-506], что позволяет рассматривать данное литературное явление как факт эстетической деятельности, и обусловливает его научную рецепцию. В статье акцентирован тематический и структурный аспект произведений подобного типа. Содержательная сторона презентована шпионской деятельностью главного героя, а структурная – коррелирует с авантюрной организацией нарратива. Обратим внимание на то, как автор словарной статьи дифференцирует структурные аспекты шпионского романа на сюжетном и композиционном уровне. Для ученого важно акцентировать «авантюрность повествования», то есть, специфику «события рассказывания», и сюжетные составляющие – «мотивы путешествия», «поединок» и «тревожность ожидания» – как элементы «события, о котором рассказывается».

А.П. Саруханян, практически, впервые в отечественной науке о литературе обобщила и систематизировала признаки шпионского романа и обосновала его функционирование в литературе в качестве самостоятельного жанра. При этом ученый весьма обтекаемо аттестует шпионский роман как «ответвление» детектива, из отличия с которым вычленяет и его жанровые характеристики. Тем не менее, основные жанровые черты шпионского романа сформулированы именно в данной работе. Так, на тематическом уровне центральным событием в шпионском романе является «политическая интрига», а задачей протагониста стало предотвращение преступления. Сюжетная сфера выстраивается автором через набор невероятных, но чрезвычайно детализированных событий. Еще одним важным жанровым признаком шпионского романа, выявленным А.П. Саруханян, стала фигура автора – в своей эмпирической деятельности он, зачастую, причастен к «секретным службам».

Обращает на себя внимание трактовка истории формирования шпионского романа в энциклопедической словарной статье. Его генеалогию автор связывает с мотивом «троянского коня», а образ «шпиона» с семантикой шпионажа как шантажа, обмана и манипуляций на

государственном уровне. А.П. Саруханян не углубляется в процесс трансформации образа аморального персонажа в протагониста, но фиксирует его появление в романе Ф. Купера «Шпион» (1821). И здесь ученый акцентирует одну из важнейших характеристик образа протагониста – «одиночество». В условиях общественно-политического противостояния герой романа Ф. Купера, а впоследствии и всех шпионских повествований, вынужден скрывать свою истинную сущность и вести двойную жизнь, оказываясь под ударом и одной, и другой противоборствующей стороны. Несмотря на то, что впервые шпионский роман обнаруживается в американской литературе в начале XIX века, его становление А.П. Саруханян связывает с английской литературой рубежа XIX–XX веков. Исследовательница подчеркивает связь английского шпионского романа с классическим авантюрным романом и акцентирует его новую нравственность – аморальные действия, совершаемые в интересах государства, оказываются вполне допустимыми в работе разведчика. Так, в начале XX века, по мнению А.П. Саруханян, английская литература меняет облик шпиона и наделяет его функцией протагониста в художественном мире.

Еще одно качество шпионского романа, подмеченное ученым, проявляется во влиянии виртуальной реальности, созданной в произведении, на политические события, как это произошло с «Загадкой песков» (1903) Э. Чайлдерса. Роман писался с пропагандисткой целью – обратить внимание англичан на агрессивную политику Германии, что впоследствии вылилось в военное противостояние в Европе. С тех пор художественное событие шпионского романа, при его тесной корреляции с эмпирической действительностью, во многом воспринимается читателем как реальное, и в нем зачастую просматриваются перспективы возможных отношений между противоборствующими сторонами.

А.П. Саруханян впервые предложила типологию английского шпионского романа. Так, по ее мнению, модель героического шпионского романа представлена в творчестве Дж. Бакена – герой-протагонист, исходя из

патриотических чувств, «спасает свою страну», «рискуя собственной жизнью». Характер протагониста, по замечанию ученого, соответствует парадигме романтического героя. Героический тип шпионского романа А.П. Саруханян возводит к мифологическим истокам, а также к жанру «ромэнс», по ее мнению, он оставался наиболее востребованным в годы Первой и Второй мировой войны, и даже в период «холодной войны». «Реалистическая шпионская история» в английской литературе начинается с творчества С. Моэма, у которого главный персонаж лишен романтического ореола, его деятельность приобретает рутинный характер, а противостояние сторон продуцирует абсурдную действительность. В литературе периода «холодной» войны шпионский роман претерпевает изменения и предстает в жанровых модификациях психологического, сатирического и трагического типов, наиболее полно реализованных в творчестве Г. Грина. На смену им приходит политический шпионский роман, но к концу XX века шпионская тема в целом, по мнению А.П. Саруханян, теряет свою актуальность. Но, как видим, предсказания, как литераторов, так и литературоведов, в отношении шпионского романа не оправдываются. Историко-политические события XXI века вновь актуализировали жанр шпионского романа, более того, поменялась не только тематика и читательская аудитория, поднялась его эстетическая ценность, что позволяет говорить о нем как о полноценном художественном явлении.

Весомым вкладом в осмысление жанровой природы шпионского романа стала докторская диссертация М.В. Норца «Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции» (2014) [143]. Ученый впервые в литературоведческой науке описал «жанровую матрицу» шпионского романа, обнаруживая его истоки в жанре детектива, наглядно демонстрируя процесс жанроформирования. Так, в представлении ученого, «жанровая матрица детективного романа» как «статичная единица» под воздействием философских, нравственных, социальных, политических, исторических

факторов посылает импульс в жанровую доминанту, где происходят изменения и постепенно формируются признаки, не присущие детективу. Такими признаками стали в первую очередь «эпосные» черты героя. Когда в жанровой доминанте накапливаются «эпосные» и другие признаки, «идентифицирующие роман как шпионский, и в момент максимального их накопления, жанровая доминанта детектива «даёт жизнь» новой единице с относительно устойчивым набором признаков (жанровая матрица) – шпионскому роману» [143, с. 93]. В последствие, жанровая матрица шпионского романа «даст жизнь» новым жанровым модификациям – документальному, фантастическому, сатирическому роману и др.

В описании М.В. Норца жанровая матрица шпионского романа представлена на нескольких уровнях: «протагонист», «социальный статус протагониста», «антагонист», «социальный статус антагониста», «повествование», «событие», «мотив события и ответственность», «персонажи», «сюжет», «любовная линия», «окружающая обстановка» [143, с. 100]. Так, герой-протагонист может играть различные социальные роли и использовать маски, при этом является патриотом своей страны и вписан в государственную систему, преимущественно наделен высоким социальным статусом, что используется в качестве прикрытия шпионской деятельности. Герой-шпион традиционно одинок «в борьбе за Порядок с Хаосом» [143, с. 99], его деятельность обусловлена приказом начальства. Он обладает уникальными физическими качествами, обеспечивающими его отвагу и бесстрашие, а также выдающимся умом, кроме того, ему присуща хитрость. Герой, как правило, использует нестандартное оружие. Антагонист в шпионском романе обладает такими же качествами, но представляет противоположный полюс мироустройства, чаще – принадлежит противоборствующей стороне, при этом не уступает протагонисту ни физически, ни интеллектуально.

Автор, по мнению М.В. Норца, «присутствует в романе, реализуясь в своих героях» [143, с. 98]. Относительно данного утверждения возникают

вопросы, ответы на которые помогут выявить специфику функционирования авторского сознания в романах Д. Силвы. Вслед за А.П. Саруханян, М.В. Норец акцентирует использование «эмпирического опыта биографического автора» в шпионских романах. Как правило, авторы подобных произведений имеют прямое или косвенное отношение к деятельности разведывательных органов, что обеспечивает «реалистичность описаний» и «адекватность оценок».

Шпионский роман имеет «политический подтекст», противостояние протагониста и антагониста реализуется на государственном уровне, при этом их «встреча» происходит «один на один» с использованием «силового воздействия». Оба персонажа испытывают «чувство долга перед родиной» и «ответственность» за свою «нацию». В шпионском романе «персонажная парадигма биполярна» с неограниченным количеством действующих лиц. Протагонист в процессе развертывания сюжетного действия повышает свой статус, в сюжетную линию обязательно вплетается женский персонаж, зачастую он нуждается в спасении. Художественный мир шпионского романа, по мнению М.В. Норца, отличается «реалистичностью и документальностью изображения» [143, с. 100].

Идеи М.В. Норца развиваются в статье О.А. Москаленко и А.С. Соиной [139], где уточняется жанровая природа шпионского романа и сфера его функционирования. При том, что исследователи ориентируются на трактовку генезиса шпионского романа, представленную в работе ученого, им удалось обнаружить и некоторые новые свойства жанра в условиях формирующейся современной действительности. По их мнению, новизна шпионского романа XXI века обусловлена, в первую очередь, экстралитературными факторами («Холодная война 2.0»), актуализирующими темы государственного противостояния, что неизбежно связано с разведслужбами и шпионажем. Что же касается художественного плана, то в шпионском романе О.А. Москаленко и А.С. Соина акцентируют, вслед за Е.В. Комовской, основной жанровый признак собственно романа – он «отображает

реальность, к которой общество, современное автору, ещё не готово; показывает новые мировоззрения, типы людей, нормы и законы. В этом новом мире автор романа пытается найти ответы и спрогнозировать вариант развития действительности» [139, с. 154]. Шпионский роман, резюмируют исследователи, реализует художественную задачу, присущую роману в целом: «современный роман сосредоточен на воплощении действительности в судьбе отдельного человека. Ключевым компонентом модели мира становится «безвременье», в котором герой пытается выработать новые идеалы и найти точку опоры» [139, с. 154]. В качестве примеров они приводят «Ночной поезд на Ригель» Тимоти Зана (2005), последние книги «Саги о Форкосиганах» Лоис Буджолд (2002–2010), серию о Джеке Райане Тома Клэнси (2002–2013). Сюда же, добавим, вполне вписывается и серия романов Д. Силвы о Габриэле Аллоне (1998–2020).

Истоки шпионского романа исследователи также видят в детективном жанре, и в своей статье выявляют их сходство и различия. Относя детектив к массовой литературе, О.А. Москаленко и А.С. Соина, ссылаясь на труды таких ученых, как Ю.М. Лотман [121], Т.А. Скокова [163], И.В. Киреева [102], Н.Ю. Георгинова [84], вычленяют ее признаки. Названные черты массовой литературы исследователи обнаруживают и в шпионском романе, доказывая, таким образом, его принадлежность к массовой культуре, хотя в дальнейшем сами же свои выводы и опровергают. Не останавливаясь на дискуссионности выводов О.А. Москаленко и А.С. Соиной, обратим внимание на выделение ими одного бесспорного качества, действительно присущего, как представляется, шпионскому роману именно XXI века – «принцип двойного или многократного кодирования». По логике исследования – это признак массовой литературы, но тут же в работе делается вывод – «Наличие в большинстве произведений такого явления как двойное или многократное кодирование, ориентация на восхваление спецслужб «своей» страны, позволяют шпионскому роману заинтересовать как широкую, так и узкую аудиторию, выполнять не только

развлекательную, но и воспитательную функцию» [139, с. 156]. Как представляется, сфера функционирования шпионского романа в литературе XXI века несколько меняется по сравнению с XX веком. Осмысление данного феномена требует, на наш взгляд, более глубокой проработки.

Ориентируясь на жанровую модель шпионского романа, предложенную М.В. Норцем, В.С. Любеев предпринимает попытку осмысления жанровой природы произведений американских авторов, вводя в литературоведческий дискурс и роман Д. Силвы «The Messenger» (2006). В своей диссертационной работе «Шпионский роман-экшен в американской литературе середины XX – начала XXI веков» (2018) [126] ученый определяет роман «The Messenger» (2006) как жанровую модификацию шпионского романа и называет ее «экшен». В жанровой структуре произведения В.С. Любеев выделяет «эпические» черты – «наличие противоборствующих сторон», у протагониста обнаруживает признаки «избранности и миссии». На примере исследуемого романа В.С. Любеев дифференцирует отличительное качество протагониста в шпионских романах XXI века. Если в предыдущем столетии герой эволюционировал, то шпионы романа-экшен эпохи «после 11.09.2001» «изначально готовы выполнить миссию, возложенную на них – бороться с силами Тьмы» [126, с. 179]. Однако, ученый видит мотивировку действий героя в событиях личной жизни, а уже впоследствии приватные интересы оказываются созвучными в их сознании с выполнением государственного долга. На повествовательном уровне в романе-экшен В.С. Любеев отмечает «внетекстовые «вкрапления» в художественном мире» [126, с. 179], под которыми, видимо, надо понимать исторические, политические и географические реалии. Основой сюжетной линии исследователь считает «встречу протагониста и антагониста»; выделяет ведущие события – «встречи», «побега», «финального боя»; систему персонажей классифицирует как «биполярную»; наличием в романе «исторических личностей» объясняет «объемность и выпуклость» художественных персонажей. Роман Д. Силвы «The Messenger», в трактовке

В.С. Любеева, является наиболее репрезентативным шпионским романом-экшен, его появление исследователь связывает с «террористической атакой Аль-Каиды 11 сентября 2001 года на основы демократического мира» [126, с. 180], а в структурном плане «эпосные» черты обусловливают появление новых жанровых коннотаций.

Актуальность темы данного диссертационного исследования, ориентированного на исследование творчества Д. Силвы, подтверждается интересом к нему как в отечественном литературоведении, так и в американском культурологическом пространстве. Показательно, что в том же 2018 году в США возник интерес к творчеству Д. Силвы, о чем свидетельствует диссертационное исследование Т. Россера «Reimagining the Golem. The creation and development of Daniel Silva's spiritually-motivated protagonist, Gabriel Allon» (2018) [239]. Принимая во внимание не сугубо литературоведческую направленность научного труда, все же обратим внимание на определенные векторы исследования и трактовки некоторых авторских методов и приемов. Т. Россер, в первую очередь, сосредоточен на изучении специфики героя романной серии. С его точки зрения, легендарный герой Д. Сильвы Габриэль Аллон призван воплотить новую концепцию справедливости, порядка и духовно мотивированного возмездия. Он создан автором для борьбы с угрозами современному общественному порядку посредством сочетания коварства, безжалостности и героизма. Габриель обрисован Д. Силвой, в трактовке Т. Россера, свободным от любых физических, эмоциональных или финансовых ограничений, и поэтому может действовать (против любого человека, организации или ситуации) в соответствии с идеологией, которая определяет и поощряет политические намерения и культурные приоритеты его автора. Габриель Аллон предстает фигурой крайне амбивалентной и морально проблематичной. Т. Россер, будучи сосредоточенным в своем исследовании на выявлении идеологической позиции самого автора, показывает, где элементы реальной жизни подрывают достоверность повествования. В диссертации также

рассматриваются некоторые политические подтексты, используемые писателем. Автор исследования полагает, что писательские стратегии не столько работают на усиление правдоподобности художественной литературы, сколько внедряют в сознание читателя опасно субъективные изображения борьбы с терроризмом. Диссертационная работа Т. Россера является весомым вкладом в формирование научных представлений о природе современного шпионского романа, открывает перспективы литературоведческого исследования творчества Д. Силвы, развивающегося в настоящий исторический момент.

Выводы к 1 главе

На протяжении двухвекового периода развития шпионская тема претерпевала различные состояния воплощения в художественном мире, достигала взлетов и уходила на периферию, но с началом XXI века получила новый импульс к развитию и определила один из значимых векторов развития современной литературы.

Интерес литературной критики и литературоведения к шпионскому роману в XXI веке не угасает, обнаруживаются ранее неотмеченные черты в уже отрефлексированных наукой художественных мирах, выстраиваются новые тенденции в их осмыслении в новых исторических условиях. Более того, шпионская тема выходит за пределы собственно литературы в широкое культурное поле, чему способствует интенсивное развитие кино-искусства. Вследствие этого интерес к ней возникает у культурологов и искусствоведов. Между литературой о шпионах и деятельностью мировых спецслужб также устанваливается своеобразная корреляция, нуждающаяся в современном осмыслении, что привлекает в нучный культурологический дискус философов и политологов. Функционирование шпионской темы в литературе высветило еще один важный ее аспект – коммуникативную направленность шпионского художественного мира, что требует более пристального

изучения шпионского романа с точки зрения его событийной природы, раскрывающей взаимодействие креативно-авторского и рецептивно-читательского сознаний в эстетической реальности.

Шпионский роман в современном литературоведении постепенно формирует свою жанровую нишу, прочно входит в парадигму репрезентативных художественных явлений, коррелирующих с внеэстетической действительностью, что обусловливает возрастающий интерес научного сообщества к исследованию его поэтологических особенностей. Творчество Д. Силвы, представленное романной серией из двадцати произведений о шпионе Габриеле Аллоне, видится вполне достойным материалом для выявления эстетической ценности шпионского дискурса в современном культурологическом пространстве.

ГЛАВА 2
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЭНИЕЛА СИЛВЫ О ГАБРИЕЛЕ АЛЛОНЕ

2.1. Жанровые модификации шпионского романа в творчестве Д. Силвы

Искусство в силу своей мифопоэтической природы является одним из древнейших видов человеческой деятельности. Именно эта природа обусловливает связь эмпирической действительности и виртуальной реальности, формирующейся в пределах искусства как деятельности. Одним из наиболее разноплановых видов искусства предстает литература, которая имманентными ей средствами устанавливает собственные связи между двумя реальностями и на каждом витке развития культуры формирует новый вид эстетической действительности, эксплицированный через интерпретации канонической категории жанра – «образа мира» (М. Бахтин), «в слове явленного» (Б. Пастернак). Именно жанр предстает исходным принципом эстетического завершения, осуществляемого автором в его творческой деятельности.

Категория жанра, сформированная в Античности, в последующей культурологической эпохе модальности претерпевает множественные изменения, но «память жанра» (М. Бахтин) не утрачивается с течением времени. Наряду с каноническими, возникают неканонические жанры, которые, в свою очередь, наполняются новыми свойствами и образуют модификации жанровой формы. Такие трансформации характерны, практически, для каждого жанра в литературе XIX-XX веков, но особенно наглядны эти процессы в жанре романа. Что же касается литературы XXI века, то тут жанр романа подвергается еще более существенным изменениям. Его эволюция проявляется на всех уровнях эстетической действительности, презентованной как художественный дискурс, в который вовлечены в равной

степени авторское и читательское сознания, встречающиеся в виртуальной фигуре героя.

Исследовательское внимание в данной работе сосредоточено на творчестве американского писателя Дэниела Силвы, автора серии произведений, объединенных фигурой главного героя – Габриеля Аллона. Дэниел Силва (род. 1960) – американский писатель, пришедший в литературу с романом «The Unlikely Spy» в 1996 году, который сразу же попал в список бестселлеров в New York Times в 1997 г. Последующие два романа, «The Mark of the Assassin» (1998) и « The Marching Season» (1999), продолжили реализацию выбранной автором темы шпионажа, ввели его в шпионский художественный дискурс, но не сделали узнаваемым. Ситуация изменилась после публикации четвертого романа «The Kill Artist» (2000) с героем Габриелем Аллоном, который кардинально изменил традиционную семантику шпионажа в массовой литературе. С тех пор Дэниел Силва каждый год издает новый роман, перемещая своего героя в разные страны, ставя перед ним различные задачи, которые далеко не всегда вписываются в узнаваемые формы разведывательной деятельности, привычно прописанные на страницах шпионских романов, – «The English Assassin» (2002), «The Confessor» (2003), «A Death in Vienna» (2004), «Prince of Fire» (2005), «The Messenger» (2006), «The Secret Servant» (2007), «Moscow Rules» (2008), «The Defector» (2009), «The Rembrandt Affair» (2010), «Portrait of a Spy» (2011), «The Fallen Angel» (2012), «The English Girl» (2013), «The Heist» (2014), «The English Spy» (2015), «The Black Widow» (2016), «House of Spies» (2017), «The Other Woman» (2018), «The New Girl» (2019), «The Order» (2020).

Научный интерес к творчеству Д. Силвы обусловлен несколькими факторами, хотя они и представляются достаточно амбивалентными. С одной стороны, литературная критика назвала произведения Д. Силвы шпионскими романы, что автоматически переводит их в разряд массовой литературы, которую, традиционно, серьезное литературоведением вниманием не балует. Но с другой – современная теория литературы все чаще обращает внимание

на подобные явления, поскольку реалии исторической действительности, вызывающие их к жизни, тем или иным образом существенно влияют на культуру, в целом, и на литературу, в частности.

Одним из адекватных подходов к изучению литературы массового характера представляется концепция Дж. Кавелти, предложенная им в статье «Изучение литературных формул», где под «формулами» ученый понимает «структуру повествовательных или драматургических конвенций» [100, с. 33]. В «популярных типах повествования» [100, с. 34], к которым ученый относит, в числе прочих, детектив и шпионский роман, по его мнению, обнаруживается синтез «специфических культурных штампов» [100, с. 34], и «более универсальных повествовательных форм или архетипов» [100, с. 34]. Формульную, или, в привычной номинации, массовую литературу, Дж. Кавелти считает «видом литературного творчества» [100, с. 38], что априори позволяет рассматривать ее как эстетическое явление и, следовательно, использовать в качестве предмета литературоведческой рецепции. Кроме того, функционирование литературы в современном публичном пространстве (интернет) обусловливает не только количественные масштабы «массовости», но и ее качественные трансформации. «Массовый читатель» сегодня отличается в первую очередь своей способностью к селективности, неограниченными возможностями повышения своего интеллектуального уровня, что обеспечивает проникновение не только в первичные, поверхностные значения потребляемого продукта, но и в его глубинные смыслы.

О.А. Москаленко и А.С. Соина, обосновывая принадлежность шпионского романа к массовой литературе, акцентируют внимание на «приеме двойного или многократного кодирования», подразумевающем «одновременное обращение к широким читательским массам и к думающему меньшинству, смешение дискурсов высокой и массовой литератур» [139, с. 155]. И тут же исследователи продолжают – «именно двойное или многократное кодирование позволяет постмодернистским текстам

удовлетворять интересы как массового читателя, так и представителя интеллектуальной элиты» [139, с. 155]. Думается, что, конечно, творчество Д. Силвы уже не вписывается в постмодернистский дискурс хотя бы потому, что автор творит в новую эпоху, которая, не имея еще четких культурологических дефиниций, во многом поменяла свою семантику в силу глобальных мировых изменений. Новая действительность требует и новых эстетических форм ее отражения. Как представляется, Д. Силва относится к тем писателям, которые способны предоставить варианты ответа на глобальные вызовы и так называемому массовому читателю, и элитарному.

Событие 11 сентября 2001 года кардинально изменило мироустройство во всех отношениях – политических, экономических, нравственных. Притом, изменения эти касаются не одной, отдельно взятой страны, и даже не сообщества нескольких государств, а мира в целом. Впервые за всю историю цивилизации человечество столкнулось с общим для всех стран и народов врагом, имя которому – международный терроризм. Наличие врага рождает в обществе в целом страх, но в то же время и стремление к обеспечению безопасности. В новых исторических условиях работа спецслужб наполняется еще большим смыслом, а искусство формирует образ персонажа, который способен спасти не только собственную страну от внешнего, притом конкретного врага в лице другого государства, но мир в целом от тотального разрушения.

В сложившихся исторических условиях развития цивилизации искусство продуцирует нового героя – в полном смысле соответствующего этимологии номинации. Поскольку проблема терроризма имеет тотальный характер, противостоять ему должна сила, превышающая возможности обычного человека. Художники слова создают образ такого человека, который своей деятельностью, поступком, обезопасит всех людей, спасет весь мир от гибели. Уже имеющийся в формульной массовой литературе стереотип героя-шпиона как нельзя лучше подходит для такой роли.

Д. Силва поразительно точно и вовремя предвосхитил потребность общества в подобном герое. Первый роман с Габриелем Аллоном в главной роли – «The Kill Artist» – появился в 2000 году, когда шпионская тема, казалось, уходила из массовой литературы, да и из литературы вообще. В планах писателя не было ни продолжения истории своего нетрадиционного шпиона, ни тем более создания серии произведений. И вот, с 2002 года в печати каждый год появляется новый роман, на сегодняшний день серия насчитывает двадцать произведений, к тому же, все они являются бестселлерами и расходятся миллионными тиражами.

Осмысление основания такой популярности произведений одного автора на протяжении почти двух десятилетий представляется важной литературоведческой задачей, поскольку позволит выявить эстетическую ценность явления, носящего массовый характер, и тем самым осознать место и роль произведений массовой литературы в культуре в целом. Для реализации заявленной задачи необходимо осознать родовую и жанровую природу серии произведений Д. Силвы, а также сопоставить определение «шпионский роман», данное критиками, с конкретным литературным материалом писателя и его авторскими интенциями, реализованными в сочинениях и заявленные во внетекстовых источниках.

Нарративная форма сочинений Д. Силвы априори обнаруживает их эпическую природу, поскольку они построены на повествовательном принципе – «событие рассказывания во времени всегда позже рассказываемого события» [154, с. 307]. Кроме того, «взаимоосвещение авторской и геройной речи», а также «фрагментарность» являются родовыми чертами эпики как литературного рода [154]. В произведениях Д. Силвы обнаруживается четкая дифференциация изображающего субъекта-повествователя и изображенных субъектов-героев, речь которых постоянно перемежается и взаимообусловливает друг друга. Но дифференцированность речевых субъектов и дистанцированность изображающей и изображенной речи не является статичными в эпике, что обосновал в своей теории

«повествовательных ситуаций» Ф. Штанцель. По мнению ученого, сообщающее эпическое повествование дополняется «сценическим изображением», поданным с позиции персонажа: «В сообщающем повествовании имеются указания на процесс сообщения, которые позволяют являться повествуемому с точки зрения рассказчика и в качестве прошедшего» [цит. по 173, с. 300]. Ф. Штанцель полагает, что такая повествовательная ситуация присуща роману, но тут же указывает, что наблюдается она еще в гомеровской «Иллиаде». Последнее замечание весьма существенно для осмысления родо-жанровой природы произведений Д. Силвы. При вполне осознаваемой дифференциации «авторской» (повествователь) и «чужой» речи (персонаж), в повествовательных конструкциях писателя преобладает «двуголосое слово» (М. Бахтин), презентованное несобственно-прямой речью, совмещающей точки зрения двух субъектов: «Over lunch in the shadowed courtyard of the hotel, he considered waiting in ambush outside the professor's office. Then the concierge appeared with a message slip in his hand. The *good professor* had agreed to meet with *Herr Landau* at six-thirty at a restaurant called the Gastatte Atzinger on the Amalienstrasse» (За обедом в тенистом дворике отеля он подумал, не устроить ли ему засаду у кабинета профессора. Затем появился консьерж с листком бумаги в руке. Добрый профессор договорился встретиться с господином Ландау в половине седьмого в ресторане ”Гастат Атцингер” на Амалиенштрассе.) [2], – в данном случае, повествователя и консьержа.

Еще одним эпическим признаком, характеризующим сочинения Д. Силвы, является эпическая ситуация, заключающаяся в соотношении мировых сил. Эстетическое событие писатель выстраивает на коллизии, возникающей из противостояния двух полюсов – Мира и Хаоса, репрезентированных в произведениях через упорядоченность межгосударственных отношений, обеспечивающих мирное существование человеческой цивилизации, и активизацию террористических организаций, переходящих от угроз отдельной человеческой жизни ко всеобщей прямой

агрессии. Конкретизация противоположных полюсов реализована в художественном мире Д. Силвы через деятельность израильских спецслужб, поддерживаемую правительствами других стран, вступающих в борьбу с международными террористическими организациями («The English Assassin» (2002), «The Messenger» (2006), «The New Girl» (2019)), или же работающих на восстановление исторической справедливости, связанной с судьбой евреев в нацистской Германии («The English Assassin» (2002), «The Confessor» (2003)), или же разоблачающих коррупционную деятельность некоторых государственных структур, угрожающую мировой безопасности («The Rembrandt Affair» (2010)) и др.

Что касается фрагментарности как эпической черты, то у Д. Сильвы она проявляется на композиционном уровне в членении отдельных произведений на главы, которые иногда только пронумерованы, иногда дополнительно еще имеют и заголовки, а иногда тексты глав разделены на фрагменты, равные событийным эпизодам. Еще один уровень фрагментарности – серия отдельных сочинений с единым главным героем в его профессиональной деятельности. Автор создает ряд произведений, объединенных одним героем; система персонажей, которая также зачастую повторяется, презентует две противоположные нравственные позиции; события отдельных произведений выстраиваются хронологически, охватывают обширные пространства Европы, Азии, Америки; сюжетные события самостоятельных текстов весьма прозрачно коррелируют с эмпирическими событиями, происходящими в переломный момент истории – рубежа XX-XXI веков и др. Каждое произведение является самостоятельным эстетическим объектом, и читатель вполне может удовольствоваться прочтением лишь одного из них. Но в то же время единичные тексты связаны другом с другом как тематически, так и хронологически, и представляют собой эпическое повествование о событиях, имеющих эпохальное значение в истории цивилизации. Как представляется, все эти особенности необходимо

учесть и отдельно проанализировать при выяснении жанрового генезиса художественной системы Д. Силвы.

Произведения автора, как правило, называют романами, хотя специального исследования их жанровой природы литературоведение еще не представило. Для осмысления данной проблемы следует в первую очередь обратиться к теории эпических жанров в целом. Поскольку произведения Д. Силвы явно тяготеют к большой эпической форме, рассмотрим некоторые жанровые аспекты эпопеи и романа.

В теории литературы общим местом стало отсутствие универсальной дефиниции романа как жанра, дискуссионными являются и жанровые признаки романа на всем пути развития его как неканонического жанра в сопоставлении с каноническим жанром эпопеи. Эта проблема актуализировалась еще в XVIII веке, в работе Ф. фон Бланкенбурга «Versuch über den Roman» (1774), ссылаясь на которую Гегель определил «роман как «der modernen *bürgerlichen Epopöe*» («современную эпопею *гражданского общества».* — пер. А.В. Михайлова)» [цит. по 173, с. 376]. Цельности мира и человека в эпопее Гегель противопоставлял «современный мир», в котором противостоят внешние жизненные отношения и «внутренняя жизнь личности». Роман, по мнению ученого, выполняет задачу восстановления «утраченного единства», а романный сюжет трактуется им как «изображение духовной активности или становления личности героя» [цит. по 173, с. 377]. Данная точка зрения, базирующаяся на философско-историческом подходе, поддержана в работе венгерского философа Г. Лукача «Die Theorie des Romans» (1963) – «роман – эпопея эпохи», для которой «тотальным становится образ мыслей»; «эпопея воплощает замкнутую в себе жизненную тотальность, роман пытается вскрыть и восстановить формирующуюся скрытую всеобщность жизни» [цит. по 173, с. 377].

Принципиально новым подходом к теории романа стала концепция М.М. Бахтина, в соответствии с которой «ценностно-временные координаты» художественного мира и эпопеи, и романа эксплицируют кругозор их

создателей, а «историческое время» в романе «становится категорией поэтики и рассматривается как предмет эстетического «освоения» жанром» [цит. по 173, с. 377]. Последнее утверждение весьма актуально для романов Д. Силвы. В художественный мир автором введены вполне реальные исторические события и факты – теракт, совершенный палестинской организацией «Черный сентябрь» во время Олимпиады в Мюнхене в 1972 году; операция «Гнев Божий», проведенная политической израильской разведкой «Моссад»; нейтралитет Швейцарии во время Второй мировой войны и финансовое сотрудничество с гитлеровской Германией; позиция католической церкви в отношении евреев и фашистов в военное и послевоенное время и др. Притом, если в более ранних романах исторические факты тем или иным образом эстетически «осваиваются», то в последних – все чаще события романные предвосхищают трагические события в историческом настоящем, что вполне соответствует бахтинской трактовке романа, предметом которого является «незавершенная, становящаяся действительность». Ученый в работе «Вопросы литературы и эстетики» источником романа называет «современность, её познание, стремление предсказать будущее», романный мир в его понимании «не замкнут, он раскрывается в становлении как в процессе», герой в романе «незавершен, он или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [65, с. 455].

Развивая идеи М.М. Бахтина, исследовательница жанровой специфики современного романа Е.В. Комовская выделяет три типологических жанровых признака романа – «особенность изображения и представления действительности», «авторская идея», «модель мира» [108, с. 139]. Если корреляция данных признаков и не совсем понятна, поскольку сложно представить, как «авторская идея» «преломляется в определенную «модель мира»», все же в целом взгляд ученого на роман XXI века вызывает определенный научный интерес. Во-первых, Е.В. Комовская делает акцент в романном жанре на «концепцию действительности», солидаризируясь при

этом с И.А. Виноградовым, который видел в романе «a writer of international intrigue stories … большую концепцию, охватывающую связи объективного мира» [79, с. 293], и уже процитированным М.М. Бахтиным, со В.П. Скобелевым, обнаруживающим в романе «неготовую действительность» как «некий универсум, как всеобщую действительность», которая «несет в себе высокий идеал, ориентированный на будущее» [161, с. 4]. Романную действительность Е.В. Комовская, вслед за Н.С. Лейтесом, видит в «отношениях между человеком и миром» [117, с. 9]. Исследовательница полагает, «что основным предметом изображения в романе является «становящаяся действительность» во многообразии форм своего проявления, а не конкретная концепция личности и специфика её воплощения» [108, с. 140]. Исследуя фигуры романных героев, исследовательница приходит к выводу, что в романе XXI века герой «предстает перед читателем полностью обезличенным», а на передний план авторы выводят действительность, «полностью типизируя и обезличивая человека» [108, с. 140]. Е.В. Комовская находит подтверждение своим предположениям о романном герое в работе Г. Лукача – герой «… лишь инструмент, центральное положение которого основано на его пригодности для раскрытия определенной концепции действительности» [229, с. 82].

Как представляется, данные утверждения слишком категоричны, и если с акцентуацией «действительности» можно согласиться, то безоговорочно принимать концепцию «обезличенного» героя в литературе XXI века все же не следует. Подтверждение сомнению обнаруживается уже на материале данного исследования – в романных мирах Д. Силвы. То, что «концепция действительности» в произведениях автора выходит на передний план – не вызывает сомнения. Притом, действительность романную писатель выстраивает на соположении реальных исторических фактов и вымышленных событий и персонажей. Бретт Ф. Вуд называет это «конспиративным подходом к истории» [245], который особенно эффективен в поддержании достоверности сюжетной линии.

Важно отметить, что Д. Силва чаще всего обращается к таким реальным событиям, которые хронологически близки историческому настоящему, то есть, той реальной действительности, в которой находится сам эмпирический автор и его адресат-читатель. Эти события, как правило, имеют определенную интерпретацию в обществе и наделены некими оценочными характеристиками, утвердившими их социально-этический статус. В повествовательных конструкциях Д. Силва исторические факты искусно адаптирует в сугубо вымышленное образование. В результате новая виртуальная конструкция приобретает больший авторитет, чем реальная версия, поскольку различие между реальным событием и вымышленным повествованием об одном и том же событии отражают именно авторскую концепцию действительности, мастерские воплощенную в художественном мире.

Основным «инструментом» воплощения «авторской идеи» в «концепцию действительности», выступает фигура героя, вовсе не «обезличенная». Более того, у Д. Силвы главный персонаж выполняет именно героическую функцию, присущую не столько романному жанру, сколько эпопейному. И если говорить о личности героя – Габриеля Аллона – то здесь уже в самом имени заложена его героическая функция, которая, конечно же, в романном жанре будет корректироваться и трансформироваться под влиянием новых литературных условий. Примечательно, что мифологические черты, бесспорно, обусловливают образ героя, но при этом автору удается и индивидуализировать своего главного персонажа. Более того, именно герой и презентует «модель мира», выстроенную из «авторской идеи» и реализованную через «концепцию действительности».

При всей мифологичности и главного героя, и идеологии, эксплицирующих эпопейное начало, Д. Силва постоянно оперирует сугубо романным повествовательным приемом «точкой зрения», при этом в ней сходятся авторское и геройное сознания – «I mean, one of the things that I’m a

stickler for, and is a term that we use called point of view, and that every scene has a point of view through the eyes of a character» (Я имею в виду, одна из вещей, которых я придерживаюсь, и это термин, который мы используем под названием Точка зрения, и что каждая сцена имеет точку зрения глазами персонажа) [25]. Чаще всего, по утверждению автора, ракурс видения своему герою задает напрямую авторское сознание, минуя посредников – «But I generally, in the formula of my novels, we're really with Gabriel 75-80% of the time. And so I see things through his eyes» (В формуле моих романов, мы действительно с Габриелем 75-80% времени. И поэтому я смотрю на вещи его глазами) [25].

В своем диссертационном исследовании творчества Д. Силвы Т. Россер указывает, что автор «enhances his own fictional construct with the inclusion of the heroics of a problematic protagonist, a semi-moralistic narrative and the liberal application of historical context and comparatives» (усиливает свою собственную вымышленную конструкцию включением героики проблемного главного героя, полуморалистическим повествованием и либеральным применением исторического контекста и сравнений) [239, с. 11]. По мнению ученого, подобные стилистические приемы можно найти и в других популярных романах. Об этом же говорит и Роберт Л. Снайдер – многие авторы могут пытаться «seduce us as headline-conditioned readers into reflecting on their degree of verisimilitude» (соблазнить нас, как читателей, привлеченных заголовками, на размышление о степени их правдоподобия) [241]. Но немногие популярные романисты, полагает Т. Россер, позволяют себе переосмыслить фактические основы до такой степени, чтобы бросить вызов читательскому восприятию неоспоримого исторического факта.

Таким образом, предварительно установлена романная природа произведений Д. Силвы, хотя не все параметры романного жанра у писателя выдержаны, зачастую проступает эпопейное начало, что требует дальнейшего осмысления. Обнаруженная двоякость фрагментарности в качестве эпического родового качества обусловливает жанровую

неоднородность произведений Д. Силвы, что проявляется, в первую очередь, в сочетании романных и эпопейных признаков. О наличии в шпионском романе эпосных черт свидетельствует М.В. Норец в работе «Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции» (2014) [143], объясняя их присутствие «необходимостью спасителя цивилизации, опоэтизированного и воспетого в античности героя, который борется со «злом», восстанавливая мировой баланс» [143, с. 72]. Ученый акцентирует эпосные черты в облике героя-протагониста (гиперболизация физической силы, сверхчеловеческие способности, специальное оружие, репрезентация Порядка, борьба против антагониста, одиночество, обусловленность конфликта присутствием женщины); в структуре сюжета (борьба противостоящих разведывательных спецслужб); в организации повествования («правдивость» изображения) [143, с. 89-90].

Названные признаки в той или иной мере можно обнаружить в сочинениях Д. Силвы о Габриеле Аллоне. Но прежде чем говорить о «шпионском» аспекте произведений автора, необходимо разобраться с их жанровой природой. Ориентируясь в практическом анализе на исследование М.В. Норца [143], выявившего в шпионском романе «эпосные» и «романные» черты, для осмысления жанровой природы художественного мира Д. Силвы обратимся к бахтинской концепции «трехмерной» жанровой структуры. М.М. Бахтин в работе «Эпос и роман» (1941) [67] осуществил сравнительный анализ двух больших эпических форм: одного из «каноничнейших» жанров – эпопеи, и «пластичнейшего» из неканонических – романа. На основании произведенного анализа ученый выделил параметры жанровой структуры – хронотоп, речевая организация, взаимодействие автора-читателя с героем. Эпопее, таким образом, соответствует «абсолютное эпическое прошлое», «слово предания», «абсолютная эпическая дистанция»; а роману – «хронотоп незавершенного настоящего»,

«стилистическая трехмерность», «зона контакта» автора и читателя с «незавершенной современностью» в лице героя [173, с. 371].

В произведениях Д. Сильвы на первый план выходит действительность, или «эпический мир», то есть, «событие, о котором рассказывается», что позволяет их отнести к большой эпической форме. Что же касается дифференциации эпопейного и романного хронотопов, то здесь возникают нетипичные ни для эпопеи в чистом виде, ни для романа специфические особенности. С одной стороны, предметом художественной рефлексии становятся реальные исторические события (к примеру, теракт на Мюнхенской Олипиаде в 1972 году и др.) и их последствия – политические, общественно-социальные и нравственные, которые, как следует из авторской логики, привели к новой расстановке сил на мировой арене. Исторические события, введенные в художественный мир, формируют реальность, типологически сходную с мифическим сказанием. Виртуальная эстетическая действительность представляется противостоянием Порядка и Хаоса, в котором усиление последнего нарушает баланс, а Мир требует его восстановления, для чего призывается Герой, способный на подвиг. Габриель Аллон, герой произведений Д. Силвы, представляется сплошь мифическим персонажем – это «готовый» образ, который на протяжении всей серии не претерпевает эволюционных изменений, как это свойственно романному «герою становления», что будет наглядно продемонстрировано в дальнейшем исследовании. Начиная с имени и фамилии, автор придает своему персонажу мифический облик. При этом Габриелю присущи сомнения, которые презентуют не эпопейное «авторитетное» слово, а скорее авторскую позицию. Повествовательные стратегии выстраиваются автором сугубо в соответствии с романной «стилистической трехмерностью». Несмотря на общую дифференциацию изображающей и изображенной речи преобладает в произведениях Д. Силвы все же «двуголосое слово», в котором совмещаются точка зрения повествователя и персонажа. А речь главного героя – Габриеля Алона – преимущественно представляет ценностную систему авторского

сознания. Кроме того, «событие рассказывания» в сочинениях Д. Силвы ориентировано на изображение эпохального события – обнаружения мирового зла, международного терроризма, способного нанести ущерб цивилизации в целом. Одоление его не может быть единовременным поступком, поэтому автор прибегает к изображению множества «подвигов» героя, каждый раз встречающегося в «поединке» с разными проявлениями одной злой воли. Отсюда рождается романная серия, которая сродни мифическим сказаниям, сагам, песням, объединенным в циклы или фольклорный героический эпос.

Что же касается «абсолютной эпической дистанции» и «зоны контакта» авторско-читательского сознания с геройным, то здесь, на наш взгляд, в произведениях Д. Силвы формируются синтетические эпопейно-романные отношения. При «незавершенном настоящем» исторической реальности, которая сознательно вводится автором в художественный мир – реальные разведывательные организации, межгосударственные переговоры, политические лидеры и мн.др. – эстетическая реальность создается по законам даже не мифопоэтики, что присуще художественной литературе в принципе, но по законам мифа. Авторское сознание создает иную реальность, в которой не устанавливает собственные законы, а возрождает, или «реставрирует», изначальный мировой порядок, зафиксированный в библейских текстах. И презентантом его является шпион-убийца, художник-реставратор, защитник Израиля – Габриель Аллон, за помощью к которому обращаются правительства Великобритании и США, Франции и Швейцарии, Германии и Италии. И автор, и читатель возлагают надежды на Габриеля, поскольку зло терроризма, нависшее над всем цивилизованным миром, может спасти не обычный человек, но «избранный», который не «преступает» границ мира, но восстанавливает их всеми доступными ему способами, включая и убийство.

Новый формат героя потребовал от Д. Силвы расширения жанровых возможностей [245; 239]. Критики именуют жанровые формы автора как

триллер или шпионский роман, сам же Д. Силва не ограничивается отдельным типом произведения и называет себя «a writer of international intrigue stories» (писателем международных интриг) [29]. В самой же структуре сюжета обнаруживаются черты ряда современных литературных жанров – современного шпионского романа, если его трактовать, что делает Т. Россер вслед за Робертом Л. Снайдером, как «a permutation of the adventure tale and detective story» (соединение элементов приключенческой повести и детективной истории) [241], детектива, триллера, саспенса, экшена, политического романа и др. Притом, ни в одном романе в чистом виде ни один из жанров не обнаружится, а разные жанровые формы будут взаимодействовать друг с другом, создавая сложные и неоднозначные образования, что во многом обусловливает наличие подтекста и тонких внутренних связей в художественном мире Д. Силвы.

При том, что протагонист у автора выступает в роли шпиона, весьма зрима близость романов Д. Силвы жанру детектива. Событие детектива объединяет два убийства, из которых первое, совершенное убийцей, является лишь поводом для второго, в котором он становится жертвой официального убийцы, сыщика. Таким образом, в повествовании выделяется два временных ряда: история преступления и история расследования [245; 239]. Д. Сильва преимущественно следует этой двухчастной структурной форме в своих романах. Но если в детективе следователь застрахован от серьезного физического вреда, то герой Д. Сильвы Габриель Аллон подвергается огромному физическому и психическому ущербу. Кроме того, детективное убийство в шпионском романе заменяется заговором.

Основным отличием шпионского романа от детектива на тематическом уровне является «политическая интрига» как центральное событие, о котором рассказывается, а задачей протагониста стало предотвращение преступления. Фактор общественно-политических отношений имеет непосредственное воздействие на процесс жанровых трансформаций в художественной литературе. В концепции М.В. Норца относительно

«отпочкования» шпионского романа от жанра детектива – это один из аспектов формирования нового жанра. Как представляется, усиление именно этого аспекта, наряду с типом героя эпосного характера, является важнейшим стимулом для оформления шпионского романа как самостоятельного жанра.

Напомним, исследовательница жанровой природы современного романа Е.В. Комовская [108], на первый план в романе XXI века выдвигает «становящуюся действительность» [108, с. 140]. Следовательно, еще одной жанровой модификацией, привлеченной Д. Сильвой, является политический роман. Автор сознательно использует многие современные мировые события в качестве фона к его сюжетным линиям, к примеру, арабо-израильские переговоры («The Kill Artist» (2000)), заявление Ватикана о Холокосте, опубликованное в 1998 году («The Confessor» (2003)) проблема ядерного оружия в Иране («The Rembrandt Affair» (2010)), убийство лорда Луи Маунтбеттена («The English Spy» (2015)) и др. Одновременно реальные исторические события, трансформированные в художественную реальность, позволяют автору презентовать собственные политические взгляды, давать оценку (устами главного героя) современным общественно-политическим и социальным процессам, приобретающим глобальные международные масштабы.

Противостояние мировому злу, не гнушающемуся никакими средствами террора, потребовало от писателя обращения к приемам «черного» романа, «готического», или же триллера, замешанного на жестокости, насилии, откровенной агрессии. Подобные приемы притягивают внимание публики, которая, как и в древние времена, жаждет «хлеба и зрелищ». В триллере двухчастная структура детектива предстает объединением преступления и расследования, а его повествование совпадает с действием, включающим опасность, преследование, борьбу. Для триллера характерны насилие во всех формах и безнравственность. Эти элементы все чаще попадают в романную действительность Д. Силвы, чего требует, с одной стороны, «массовый» читатель, ищущий подтверждения своим

страхам и оправдания собственной агрессии, а с другой – непредсказуемое и неумолимое зло террора.

Еще одна литературная форма, используемая Д. Сильвой, – саспенс. Этот термин более характерен для кинематографа, но в современных литературных произведениях элементы саспенса, как состояния тревожного удивления и беспокойства, используются все чаще и интенсивнее. У Д. Силвы саспенс прослеживается практически во всех операциях слежения за преступником, в подготовке к его ликвидации, в состояних протагониста перед решающими сюжетными событиями.

Наибольшее влияние на творческую манеру Д. Сильвы оказал, конечно, шпионский роман, коль героем он избрал шпиона, хоть и в отставке. Автор помещает своего героя в центр международной интриги и позиционирует свое повествование в политическом и социальном контексте. Шпионская литература в большей степени, чем любая другая, отражает общественно-политические условия своего времени. Шпионский роман интенсивно развивается как отдельный литературный жанр, потому что отражает социальное и нравственное отношение к изменяющемуся врагу и к угрозам, от него исходящим.

Чтобы понять выбор Д. Силвой жанровой модели шпионского романа, а также интерес к темам с амбивалентной трактовкой, следует обратить внимание на некоторые биографические данные эмпирического автора. Напомним, одним из жанровых признаков шпионского романа является причастность автора к работе спецслужб [143]. Д. Силва родился в 1960 году в Детройте, штат Мичиган, в семье американских португальцев, воспитывался в католической религиозной традиции. Образование получил в Калифорнийском университете в области международных отношений. Работал журналистом в United Press International в Сан-Франциско, затем в Министерстве иностранных дел в Вашингтоне, в качестве корреспондента по Ближнему Востоку в Каире и Персидском заливе. В 1987 году женился на Джейми Гангел и вскоре перешел в религию жены – иудаизм. Журналистская

деятельность подготовила Д. Силву к его писательской карьере, которую он начал в 1994 году с работы над романом «The Unlikely Spy», опубликованном в 1996 году. Мировую известность автор приобрел благодаря романной серии о Габриеле Аллоне, еврейском Джеймсе Бонде, реставраторе искусства и агенте израильской разведки. С 2009 года Д. Силва избран в Совет США при Мемориальном музее Холокоста. Биографические факты обусловили выбор тематики будущих романов и их проблематику – тема истории еврейства, соотношение иудаизма и католицизма в идеологии Запада, позиция европейских государств относительно политики фашистской германии во время Второй мировой войны и ее последствий в современном мире, противостояние христианских ценностей и исламского радикализма в западно-европейской культуре XXI века. Каждая из названных тем в той или иной мере обусловливает проблематику отдельных романов и серии в целом.

Еще одной жанровой чертой шпионского романа является правдоподобие сюжетного события, что достигается автором корреляцией художественного мира с реальными историческими событиями, происходившими в определенных пространственно-временных координатах.

Авторское сознание Д. Силвы, базирующееся на эмпирическом опыте писателя, аккумулирует синтез ценностных систем, включающих идеологию иудаизма и католического христианства, американского и еврейского менталитета, восточных и западных социально-политических и культурологических приоритетов. Исходя из своей картины мира, автор выстраивает художественную систему, в которой предлагает собственные решения политических проблем, представших перед миром в реальной жизни. В романах Д. Силвы обнаруживаются растущая зависимость мировой безопасности от разведывательных ресурсов США, развитие более тесных рабочих отношений между Израилем, США и Великобританией, переход Израиля от его внутренней сосредоточенности на внешнюю политику, направляемую США.

Новый социальный порядок, формирующийся из меняющихся культурных сдвигов, политической нестабильности и вездесущих угроз, породил в человеке большое чувство неопределенности и состояние страха и безысходности, что мастерски использует Д. Сильва, легко смешивая факты и вымысел в своих произведениях. Усиливающееся разочарование в политической элите и одновременно развитие национального патриотизма свидетельствуют о том, что существующий социальный порядок не отвечает критериям безопасности, а усилия многих правительств стран Первого мира по противодействию этим новым типам угроз терпят неудачу. Поэтому современный автор, призванный по своей мифологической природе противостоять опасностям реальной и воображаемой жизни (и который способен также в простых терминах обозначить первопричину этих угроз и потенциальный ущерб обществу, если эти угрозы осуществятся), может полагаться на широкую поддержку читательской публики. На фоне внешне нестабильной, неопределенной и пугающей исторической реальности фантастические угрозы, содержащиеся в произведениях Д. Сильвы, представляются не такими надуманными, как они могут показаться на первый взгляд. Более того, они бросают вызов общепринятым представлениям о том, что произойдет, в противоположность тому, что может произойти. К примеру, в романе «The Black Widow» (2016)» описан теракт в Париже, в а «House of Spies» (2017)» – теракт в Лондоне, которые буквально предшествовали реальным событиям. И речь здесь идет не столько о писательском предвидении, хотя оно и базируется на довольно глубоком проникновении и осведомленности Д. Силвы в политических процессах, а о способности автора сориентировать своего читателя в новых и небезопасных для него условиях и предложить варианты выбора в построении собственной системы ценностей, используя опыт мифического героя-шпиона Габриеля Аллона.

Еще одним важным аспектом осмысления творчества Д. Силвы является коммуникативный аспект художественного мира. Шпионский

роман традиционно в XX веке, как уже упоминалось, относили к массовой литературе и особого почтения в художественной литературе он не сыскал, не говоря уже о том, что не удостаивался серьезного внимания литературоведения. Ситуация стала меняться в XXI веке, когда шпионский роман, во-первых, вышел из узких рамок жанровой формы, как это наблюдается в произведениях Д. Силвы, а во-вторых, «концепция действительности», создаваемая в новом шпионском романе наполняется актуальным содержанием, акцентирует экзистенциальные вопросы, ответы на которые становятся жизненно необходимыми и массовому, и элитарному читателю. Когда реальная действительность стала более непредсказуемой, чем виртуальная, созданная сознанием автора, внимание к жанрам, концептуально близким ей, появилось и у публики, умеющей читать «между строк», и у литературоведения. Так шпионский роман в XXI занимает достойное место, что требует глубоко исследования специфики его поэтики.

2.2. Методология исследования художественного произведения как результата эстетической деятельности авторского сознания

Изучение истории зарождения и развития шпионского романа, а также осмысление его литературно-критической и литературоведческой рецепции позволяют признать его функционирование в литературном процессе как самостоятельного жанра. Жанровая парадигма шпионского романа выявлена и описана на материале английской литературы [143], апробирована через анализ американской литературы [126; 166], в настоящий момент проводятся исследования реализации шпионской темы во французской литературе [97]. Данные работы презентуют общий взгляд на функционирование шпионского дискурса в национальных литературах, творчество писателей рассматривается в целостном виде: или в нем выделяются магистральные качества художественного мира, соответствующие жанровой модели шпионского романа, разработанной М.В. Норцем [143], или же ученые

останавливаются на анализе одного романа из всего художественного наследия автора [126].

М.В. Норец выстраивает жанровую матрицу шпионского романа, формирующуюся из жанровой доминанты детектива, ориентируясь на несколько элементов художественного мира: специфика протагониста и антагониста; их социальный статус; сюжет, на уровне которого дифференцируется повествование, событие, мотив события и ответственность, персонажи, любовная линия, окружающая обстановка [143, с. 100]. Названные элементы входят в состав структуры художественного произведения, но в полной мере ее не презентуют. Структура произведения формируется в процессе творческой деятельности авторского сознания, которое вступает в коммуникативные отношения с читательским сознанием, в результате чего создается эстетический объект – художественное произведение.

Литература эпохи модальности, ее неканонического периода, в парадигму которого вписывается объект исследования – творчество Д. Силвы первых двух десятилетий XXI века, – имеет дискурсивный характер, обеспечивающийся взаимообратными отношениями трех субъектов, вовлеченных в создание эстетической реальности. В творческом процессе взаимодействуют – креативный субъект (авторское сознание), референтный субъект (герой), рецептивный субъект (читательское сознание). Все три субъекта одновременно встречаются в каждом элементе структуры произведения, фиксируют свое пребывание, или бытие, в нем, что обусловливает со-бытийную природу художественного произведения.

Любое художественное произведение имеет собственную родовую и жанровую специфику, а также отражает индивидуально-авторскую стилистику. Как представляется, для атрибутирования жанровой природы произведения, выявления индивидуально-авторских преференций в нем необходимо исследовать структуру произведения в ее целостности и системных связях всех элементов. Такой системно-структурный подход к

анализу художественной реальности обеспечит наиболее адекватные выводы относительно жанровой специфики серии произведений Дэниела Силвы о шпионе-реставраторе Габриеле Аллоне.

Необходимость такого подхода обусловлена наличием в эстетической реальности, созданной Д. Силвой, признаков жанров романа и эпопеи, жанровых модификаций – детектива, триллера, шпионского и политического романа, а также элементов саспенса и экшен. Напомним, В.С. Любеев, проанализировав роман Д. Силвы Посланник, определил его как «жанровую модификацию шпионского романа-экшена» [126, с. 186]. Россер констатировал привлечение автором элементов всех перечисленных выше жанровых модификаций, не давая четкой жанровой дефиниции произведениям Д. Силвы. Следует ли из этого, что и все произведения автора можно определить как шпионский роман-экшен, или целесообразно отнести их к какой-либо одной жанровой форме, предстоит выяснить в ходе производимого в данной работе изучения творчества Д. Силвы начала XXI века.

В качестве методологии исследования в диссертации привлечен структурно-системный подход, предложенный Н.Д. Тамарченко и В.И. Тюпой [182], который основан на событийной природе произведения как художественного дискурса [173]. С точки зрения ученых, исходящих в своих положения из концепции эстетической действительности М.М. Бахтина, литературное произведение представляет собой результат целенаправленной деятельности креативного субъекта, обусловленной некоей интенцией, исходящей либо от мира в целом, либо от другого субъекта, неспособного к творческой работе в полной мере и поэтому нуждающегося в активном созидательном начале для ответов на собственные бытийные вопросы, именуемого читателем, или реципиентом. Художественная литература XXI века, к которой относится объект исследования данной диссертации – творчество Д. Силвы, отличается, как уже указывалось, дискурсивным характером, что по-особенному высвечивает

взаимодействие креативного и рецептивного сознаний, пересечение их бытийных планов в эстетическом объекте. Со-бытие автора и читателя в художественном произведении не только обусловливает авторские стратегии, направленные на формирование читательского восприятия, но и сами авторские стратегии оформляются в ответ на читательский запрос, а читательская рецепция трансформируется в духовный опыт воспринимающего сознания. Так событийность становится ведущей и определяющей онтологической категорией виртуальной реальности художественного произведения, в центре которой располагается фигура героя, в котором и осуществляется встреча авторской активности и читательской рецепции.

По утверждению Н.Д. Тамарченко, «Художественное целое или эстетическое единство произведения – результат, как формулировал М.М. Бахтин, «тотальной реакции автора на целое героя». Читатель также реагирует на героя (а герой – на свой мир) и в то же время – на эту авторскую реакцию. Таково в общем виде содержание упомянутого “события общения”. <…> единое эстетическое событие по самой своей природе глубоко противоречиво и двойственно» [173, с. 173]

Для удовлетворения читательского запроса авторское сознание продуцирует из себя виртуальную реальность, наделяя ее объектными характеристиками. Эстетический объект воспринимается читательским сознанием двояко – как завершенный самостоятельный мир с собственными внутренними законами, но в то же время и как процесс формирования этого мира, приемы и способы его оформления. То есть, читатель узнает, о чем говорит ему автор, при этом дифференцирует, как он это излагает. Так понятый читатель в своей рецептивной деятельности занимает двойственную позицию. С одной стороны, он знакомится с художественным миром и его главным героем, воспринимает его, как реального человека, что обусловливает рецептивную позицию «сопереживания». А с другой – читатель понимает, что в произведении функционирует не человек, а

виртуальная личность, и тогда он начинает анализировать, каким образом автор формирует художественную реальность, какие способы и приемы он использует для создания художественного образа героя и его деятельности, переходя на позицию «сотворчества». Так в художественном произведении дифференцируется два аспекта – то, о чем в нем говорится, и то, как об этом говорится.

Событийность художественного произведения как онтологический принцип виртуальной реальности экстраполируется на все структурные уровни эстетического объекта, представленного в этом смысле со-бытием «внутреннего мира художественного произведения» и «текста», которые именуются, соответственно, «событием, о котором рассказывается», и «событием самого рассказывания».

Следовательно, чтобы выявить авторские стратегии в жанровом аспекте, направленные на формирование целостного «образа мира», лежащего в основе категории жанра, необходимо рассмотреть художественное произведение на уровне «события рассказанного» и на уровне «события рассказывания». Кроме того, важно установить их корреляцию, которая обусловливает фигуру героя и транслирует авторскую позицию относительно проблемы, актуализирующей его художественное высказывание.

«Событие, о котором рассказывается», представлено «внутренним миром художественного произведения» (Д.С. Лихачев) [118], в котором «со-бытийствуют», в свою очередь, герой и мир, из взаимодействия которых формируется сюжетный план эстетической реальности. Мир художественного произведения выстраивается из пространственных и временных координат, в которых находится герой. Пространственные и временные маркеры в силу своей архаической символической семантики не только фиксируют местоположение героя, но и высвечивают его ценностную систему, очерчивают его кругозор. Сюжетное микрособытие в эпике формируется в момент перехода героя через пространственно-временные

границы с определенной целью, обусловленной необходимостью снять напряжение в предшествующей событию ситуации. В эпическом художественном мире исходная сюжетная ситуация, как и любая микроситуация, определяется наличием разнонаправленных сил, состояние которых постоянно колеблется в одну или другую сторону, создавая напряжение в художественном мире, так называемую коллизию. Когда напряжение в ситуации доходит до некоего предела, то есть формируется коллизия, герой вынужден осуществить переход пространственной или временной границы, то есть, вступить во взаимоотношения с миром, в результате чего и формируется сюжетное событие. Из набора микрособытий в произведении формируется его сюжет. Специфика эпической ситуации состоит в том, что противостояние разноприродных онтологических сил никогда не исчезает, его нельзя разрешить. Коллизию, или напряжение, можно снять, но изменить природу противостояния невозможно. В драме, преимущественно, конфликт разрешается, поскольку противостоят мир и герой, которые находятся в разных весовых категориях, в эпике сюжетная ситуация может нейтрализоваться, сбалансироваться, в силу произведенных действий героя, но мировые силы никогда не уступают друг другу свое место. Этот аспект весьма важен в интерпретации эпического произведения, в целом, а относительно произведений Д. Силвы, – актуален в особенности, поэтому в дальнейшем исследовании ему будет уделено отдельное внимание.

В пределах «изображенного события» сюжетный уровень коррелирует с фабульным, хотя в их основании находится все то же событие как взаимодействие героя и мира. В данном исследовании дифференциация сюжета и фабулы основывается на их трактовке, предложенной М.М. Бахтиным в книге «Формальный метод в литературоведении» [130, с. 155]. События во «внутреннем мире произведения» разворачиваются либо «в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности» – фабульный уровень, либо «в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения» – сюжетный

уровень [130, с. 155]. Виртуальная действительность героя «завершается» автором, который вместе с читателем находится реальной действительности. Событийный ряд в произведении можно рассматривать с точки зрения фабулы – как «цепь событий, составляющих жизнь героя (независимо от того, в каком порядке они изображены)», если же «рассматривать его извне — как авторски выстроенный и организованный, этот ряд событий предстанет сюжетом» [173, с. 190.].

Относительно сюжетного события, характеризующегося целенаправленным пересечением хронотопных границ героем, следует еще отметить отличие его от происшествия [83, с. 470], которое иногда еще называют «внесюжетным» событием. Такое событие не является сюжетообразующим, на первый взгляд, представляется излишним, или несущественным. Но нужно всегда помнить, что любой структурный элемент произведения имеет авторскую мотивировку. Если события динамизируют сюжет, то происшествия его замедляют, но в то же время дают толчок к рефлексиям персонажа. Соотношение сюжетных, необходимых и случайных событий, а также «внесюжетных» происшествий определит степень напряженности сюжета, что в нашем исследовании существенно для определения адекватности дефиниции произведений Д. Силвы как романов-экшен.

Структура сюжета произведения зависит от его родовой принадлежности. Поскольку в произведениях Д. Силвы, даже в первом приближении, просматривается эпическое начало – взаимодействие авторского сознания и эстетической реальности характеризуются субъект-объектными отношениями, и событие изображенное предшествует событию изображения, то и сюжет его автор выстраивает по эпическим законам. В эпике сюжет имеет свою специфику, отличительными чертами его является исходная эпическая ситуация, в которой противостоят друг другу равные мировые силы – Порядок и Хаос, в романе трансформированные в этические параметры Добра и Зла, эксплицированные через актуальные для

определенного социума темы и проблемы. Эпическая ситуация, как уже отмечалось, остается принципиально неразрешимой в ходе сюжета, но она мотивирует героев на различные поступки, в ходе которых восстанавливается порушенное равновесие мировых сил. Структура сюжета в эпике акцентирует такие его качества как удвоение центрального события, закон ретардации, равноправие и равноценность случая и необходимости, равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем, случайность и условность границ сюжета. В аналитической части диссертации названным аспектам сюжета, а также всем ранее перечисленным структурным элементам «внутреннего мира художественного произведения» будет уделено внимание, поскольку выявление их особенностей позволит определить жанровую специфику произведений Д. Силвы.

Событийная природа художественного произведения, как уже отмечалось, обеспечивается «со-бытием» двух аспектов – «события о котором рассказывается, и «событием самого рассказывания». Остановимся на втором аспекте. «Событие рассказывание» формируется в процессе реализации авторской коммуникативной интенции, направленной к воспринимающему субъекту – читателю и выражается текстовым уровнем произведения. В структурном смысле текст презентует повествовательный, или нарратологический аспект произведения и покрывается понятиями композиция, компонент композиции, субъект высказывания, точка зрения, повествовательные формы речи – сообщение, описание, характеристика. Все эти элементы имеют свою специфику в произведениях Д. Силвы и требуют аналитического исследования.

В эстетическую деятельность, как уже упоминалось, вовлечены два субъекта – автор и читатель, но ни один из них не присутствует в самом эстетическом объекте – художественном произведении. Следовательно, автору как организатору коммуникативного события следует так оформить свой объект, чтобы читатель смог не только «увидеть» «мир героя» и воспринять его непосредственно, но и получить определенные сведения об

этом мире, которые самому герою изнутри его мира недоступны. То есть, автор должен дать информацию читателю о художественном мире и скорректировать его восприятие из внехудожественной действительности, в которой они оба находятся.

«Событие рассказывания» представляет собой целостное авторское высказывание об изображенном мире, которое адресовано читателю. Поскольку автор как субъект творящий не может находиться в пределах изображаемого объекта, ему приходится свое высказывание о мире и герое делегировать субъекту (или субъектам), способным к функционированию в художественной реальности. Субъекты высказывания, или речи, принимают участие в изображении художественного мира, в то же время они сами могут быть изображенными субъектами.

В данном случае речь идет о рассказчике, который одновременно и находится в изображенном мире, и принимает участие в его изображении. С одной стороны, он является изображенным субъектом и входит в геройный план, с другой стороны – он является посредником между авторским и читательским планами, поскольку информацию о «мире героя» передает читателю. Таким образом, рассказчик является и субъектом речи, и субъектом изображения, и еще при этом может быть изображенным субъектом.

Герой также наделен способностью говорить. Но его высказывание направлено не читателю, а обращено к собственному миру, так как герой не знает о существовании читателя. Следовательно, герой является субъектом изображенным, но в то же время и субъектом речи. Понятия субъекта речи и изображения обосновал в своих работах Б.О. Корман.

В эпическом произведении существует еще один тип субъекта, который обладает способностью направлять высказывание непосредственно читателю. Этот субъект является изображающим, но не изображенным. Он способен к говорению, но не имеет лица, его принято называть

повествователем, его местонахождение – граница между художественным миром героя и внеэстетической реальностью автора и читателя.

Таким образом, в произведении обнаруживает целая система говорящих и изображающих субъектов, которые своими высказываниями и формируют «событие рассказывание», реализованное на текстовом уровне. По определению Н.Д. Тамарченко, «”событие рассказывания” – такое общение между субъектом высказывания в художественном произведении и его адресатом-читателем, в ходе которого или посредством которого произведение изображает и оценивает свой предмет» [173, с. 206].

Событие самого рассказывания, кроме изображающих субъектов, включает «точку зрения» как элемент текста. Со-бытие субъекта высказывания и точки зрения реализуется в компоненте текста, череда таких компонентов формирует композицию текста. Обратим внимание, понятие композиции приложимо к текстовому уровню произведения и является основным элементом его нарративной структуры. Н.Д. Тамарченко трактует композицию как «систему фрагментов текста произведения, соотнесенных с точками зрения субъектов речи и изображения, эта система организует, в свою очередь, изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир» [173, с. 223].

Понятие «точка зрения» возникло в литературоведении сравнительно недавно (Г. Флобер, «Объективный метод»; Г. Джеймс, «Искусство прозы»). В литературе неклассического периода эпохи модальности оно становится одним из ведущих нарратологических понятий. Наиболее полно в русском литературоведении «точка зрения» рассмотрена в работах Б.А. Успенского («Поэтика композиции», 1970) [184] и Б.О. Кормана («Изучение текста художественного произведения», 1972) [111]. Ученые предлагают свои классификации точки зрения, но не дают его определения. Б.А. Успенский лишь соотносит понятие «точки зрения» с «авторскими позициями, с которых ведется повествование (описание)» [184, с. 14], Б.О. Корман

использует уточняющие слова – «положение», «отношение», «позиция» [111, с. 20, 24, 27, 32].

На основании имеющихся определений «точки зрения», Н.Д. Тамарченко предлагает такие варианты определения: «Позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования» [173, с. 217-218], а также: «положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, «определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [173, с. 221].

В тексте зачастую складывается такая ситуация, когда говорящий высказывает не собственную точку зрения. То есть, субъект речи, или автор высказывания, не совпадает с тем, чьими глазами «видится» изображенный предмет, с носителем «точки зрения». Чаще всего такое несовпадение наблюдается в «двуголосом» слове – в несобственно-прямой речи.

Осмысление понятия «точка зрения» позволяет увидеть в тексте субъектные «пласты», дифференцировать «сферы» повествователя и персонажей, а также учитывать адресованность текста в целом и отдельных его фрагментов. «Точка зрения» в произведении напрямую связана с композиционными формами речи (повествование, диалог и т.п.). В каждой из них преобладает точка зрения определенного типа. Так, в описаниях будет доминировать пространственная точка зрения, в повествовании – временная; в характеристике – психологическая точка зрения.

Третьим субъектом, вовлеченным в дискурсивные отношения в эстетической реальности, является референтный субъект – герой. Категория «герой» является одной из основополагающих в литературоведении. Во-первых, фигура «героя» восходит к архаической культуре, а во-вторых, предстает абсолютным «ценностным центром» (М.М. Бахтин)

художественной реальности, обеспечивая цельность и завершенность эстетического события. В литературе эпохи модальности, совмещающей «бытие» автора и читателя в эстетическом объекте, «герой» как его центр становится тем «другим», глазами которого автор видит мир, сополагает это видение с собственным кругозором и транслирует его читателю. Как невозможно существование человека вне окружающего мира, так и герой в художественной реальности не может быть осознан и воспринят вне ее пределов. «Герой» и «мир» составляют два полюса создаваемой автором художественной реальности, в трактовке М.М. Бахтина, – «диаду личности и противостоящего ей внешнего мира» [64].

Диада «я-в-мире» в художественном произведении презентует эстетическую позицию автора, организует экзистенциальную позицию героя, обусловливает рецептивную позицию читателя. Формируется такая диада из встречных интенций противоположных полюсов, которые очерчивают границы создающейся эстетической реальности, – внутренних и внешних. В осмыслении отношений человека и мира важным представляется понимание того, что в разные культурные эпохи они представлены в различной обусловленности. В эйдетическую эпоху «мир» задавал параметры определенного «героя», а в эпоху модальности «герой» становится субъектом, воспринимающим «мир» сквозь призму собственной ценностной системы, что обусловливает разные «способы существования я-в-мире» [64].

Для адекватного осмысления эстетической категории «героя» следует помнить о ее этимологии. Герой является одной из сущностей доисторической эпохи, сведения о которой зафиксированы в мифах как представлениях архаического человека о мире. Происхождением своим он обязан союзу смертного человека и бессмертного божества, что, с одной стороны, обеспечивало его несравнимой с человеческой, почти божественной, силой, но, с другой стороны, – не избавляло его, как и других людей, от смерти. Гесиод называл «род героев» «полубогами», появление их приходится на Олимпийский период греческой мифологии. Герои созданы

для помощи Олимпийским богам в борьбе с титанами и хтоническими существами, для упорядочивания жизни, утверждения в ней «справедливости, меры, закона», восстановления равновесия между Хаосом и Миром [138, с. 294-295].

Античные мифы Олимпийского периода сосредоточены на рассказах о подвигах героев как полубожественных существ, а подвиги их состояли в том, что они своими действиями «подвигали» Хаос, претендующий на просторы Мира, то есть, гармонизировали, уравновешивали противоположные начала. При совершении такого подвига герой, чаще всего, погибал, но его смерть не воспринималась трагично, поскольку целью его жизни был именно «подвиг» – исполнение мировой воли. Когда мифическое сознание дифференцировалось, в одном из его производных – искусстве – такой мифический герой постепенно трансформировался в героя эстетической художественной реальности. При сохранившейся древней номинации герой в последующие культурные эпохи стал презентовать различные отношения человека и мира, которые авторское сознание транслировало через художественное произведение. Такие отношения личности и окружающего мира, или «способ существования» «я-в-мире», в эстетической реальности получили название «модуса художественности» [173]. Одним из модусов художественности, наиболее древним, является героический модус. Несмотря на то, что этимологически он связан с мифическим сказанием, восходит к самому началу эйдетической эпохи, в литературе эпохи модальности также встречаются произведения, в которых героический модус актуализируется. Одним из таких жанров в современной литературе является шпионский роман, о чем упоминается в работах М.В. Норца [143]. Исследование специфики образа главного героя Габриеля Аллона является одной из важнейших задач данного исследования, поскольку способ его оцельнения и, следовательно, способ завершения эстетической реальности, выявит жанровую природу серии произведений Д. Силвы.

Несмотря на то, что фигура героя является центральной в художественном мире, а сам герой предстает реферетным субъектом

художественного дискурса, авторское сознание не ограничивается лишь его созданием, а формирует систему персонажей, в чем также следует выявить авторское целеполагание. Дело в том, что для завершения героя как эстетического центра эстетического объекта необходимо его взаимодействие с другими персонажами, так же, как и в реальном мире самореализация человека возможна лишь через контакт с другими людьми. Более того, точка зрения на мир героя не всегда совпадает с точкой зрения автора, поскольку априори кругозор автора всегда шире кругозора героя, а их ценностные системы вообще могут не совпадать. Хоть Д. Силва и декларирует совпадение точки зрения Габриеля Аллона со своей на семьдесят пять процентов, все же, во-первых, остаются неохваченными двадцать пять процентов, а во-вторых, если бы только герой отражал его авторскую позицию, зачем бы ему понадобилось такое количество персонажей, эффективно функционирующих в пространстве двадцати романов.

Дело в том, что в художественном произведении каждый из персонажей по-своему выражает авторское представление о человеке и мире. Все вместе они формируют «систему персонажей», по утверждению Н.Д. Тамарченко, «художественно целенаправленную соотнесенность всех “ведущих” героев и всех так называемых “второстепенных” действующих лиц в литературном произведении. Через систему персонажей выражается единое авторское представление о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также о типах человека – в связи с различиями рас, национальностей, сословий, профессий, темпераментов, характеров, социальных ролей, психологических установок и идеологических позиций» [173, с. 260]. Осмысляя данное определение, необходимо учитывать, что в системе литературных персонажей может отражаться не только высокая, сакральная традиция, но и изнаночная, карнавальная.

Персонажи, как правило, соотнесены в произведении иерархически. В шпионском романе, жанр которого ближе всего для атрибутирования произведений Д. Силвы, М.В. Норец фиксирует наличие «биполярной

организации персонажной парадигмы» [143, с. 125]. Но и такая дифференциация не является единственно возможной в изучаемых произведениях автора. Многие персонажи, особенно в более поздних произведениях Д. Силвы, оказываются за пределами такого жесткого разделения на команду протагониста и команду антагониста. Следовательно, введение персонажей, оказавшихся на периферии собственно шпионского противостояния, также имеет авторское обоснование. Кроме того, зачастую автор так выстраивает повествовательный дискурс, что в нем сходятся две полярные точки зрения, и требуется введение и персонажа, и его точки зрения, отличной от двух разнонаправленных. Поэтому представляется целесообразным для осмысления авторского высказывания о мире посредством экспликации эстетической реальности изучить возможности презентации авторской позиции через всю систему персонажей, введенных в серию произведений.

Дискурсивная природа художественного мира обусловливает паритетные отношения участников коммуникативного события. Креативный и рецептивный субъекты находятся в постоянном диалоге друг с другом, что выражается через двойственность эстетического события. Читательский запрос имплицитно зафиксирован в «событии, о котором рассказывается», авторский ответ эксплицирован через «событие самого рассказывания» [173, с. 173]. Эти события постоянно взаимоосвещают друг друга в пределах эстетического объекта, их корреляция презентует авторское видение решения экзистенциальной проблемы читателя.

Выводы ко 2 главе

Таким образом, можно сделать предварительные выводы относительно жанровой природы произведений Д. Силвы о Габриеле Аллоне. Осмысление жанрового генезиса сочинений Д. Силвы приводит к выводу о синтезе эпопейных и романных истоков. Исходя из трехчастной структуры жанра, предложенной М. Бахтиным, произведения Д. Силвы презентуют романную «стилистическую трехмерность» с преобладанием «двуголосого слова»;

эпопейного «готового» героя с мифической родословной (Габриель Аллон), призванного совершить «подвиг» – «реставрировать», восстановить границы, вернуть баланс в соотношение Порядка и Хаоса, остановить мировое зло в виде международного терроризма; формирование синтетической романно-эпопейной действительности, которую авторское сознание выстраивает по запросу читательского в соответствии с «отреставрированными» мифологическими представлениями, где граница между «абсолютным прошлым» и «незавершенным настоящим» нивелируется под угрозой реального зла. Для реализации так понятых жанровых стратегий авторским сознанием актуализированы потенции жанровых модификаций детектива, триллера, саспенса, экшен, шпионского и политического романов, что привело к созданию своеобразной жанровой формы, тематически более близкой к шпионскому роману. Произведения Д. Силвы принадлежат к массовой литературе в том смысле, что ориентированы, действительно, на обширную читательскую аудиторию, способную осознать причины нестабильности глобализированного мира и осуществить попытку поиска выхода из неопределенности, чреватой серьезной опасностью исчезновения человеческой цивилизации. Синтез мифологических и исторических реалий через прием «многократного кодирования» как признак массовой литературы позволяет читателю в соответствии со своим интеллектуально-культурным уровнем осмыслить вызовы и перспективы современности, найти свою нишу в общемировом процессе.

Высказанные предположения относительно жанровой специфики произведений Д. Силвы требуют детального аналитического исследования, которое предлагается построить, исходя из событийной природы созданной автором эстетической реальности. Для этого необходимо рассмотреть художественные произведения с точки зрения осмысления «события, о котором рассказывается», «события самого рассказывания», фигуры героя и авторской позиции, презентованной системой персонажей.

ГЛАВА 3.
СО-БЫТИЕ КРЕАТИВНОЙ, РЕФЕРЕНТНОЙ И РЕЦЕПТИВНОЙ ИНТЕНЦИЙ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РОМАННОЙ СЕРИИ Д. СИЛВЫ О ГАБРИЕЛЕ АЛЛОНЕ

3.1. Специфика «рассказанного события» в романах Д. Силвы

«Рассказанное» событие во многом эксплицирует родовые и жанровые особенности произведения, изучение его структуры позволяет выявить стратегии авторского сознания относительно способов трансляции художественного мира читателю, нуждающемуся в духовно-нравственных ориентирах, необходимых для адекватного восприятия окружающей внеэстетической действительности. В данном подразделе сосредоточим внимание на сюжетном уровне, презентующем «внутренний мир художественного произведения», или, другими словами, «событие, о котором рассказывается», так как наблюдения показывают, что оно выстраивается автором на стыке эпопейных и романных принципов разрешения исходной эпической ситуации.

Жанровая дефиниция, в данном случае – шпионский роман, ориентирует на определенную тематику произведения и его родовую природу. Последняя определяет специфику авторского-геройных отношений в художественном мире, а именно – дистанцированность субъект-объекных отношений между авторским сознанием и образом героя. Эпическая дистанция указывает на наличие двух полюсов художественного мира, которые в эпопее репрезентированы Порядком и Хаосом, а в романе ценностными координатами персонажной системы, располагающимися между двумя этическими позициями – Добра и Зла.

Структура внутреннего мира художественного произведения, как и в целом эстетического объекта, также имеет событийный характер. Так, в нем выделяется два аспекта – герой и мир, совместное бытие которых и

определяет сюжетный уровень произведения. Проблема героя нуждается в отдельном исследовании, здесь же сосредоточим внимание на структуре художественного мира, который представлен в пространственном и временном измерении. Целенаправленный переход героем хронотопных границ формирует сюжетное событие, в основе которого лежит ситуация. В силу своей родовой природы ситуация обостряется, коллизия или конфликт вынуждают героя к действию, смена статики и динамики обеспечивают продвижение сюжета. Мотивы, как повторяющиеся структурные элементы, позволяют выявить особенно актуальные для авторского сознания ценностные аспекты художественного мира. Дифференциация сюжетного и фабульного уровня структуры события, о котором рассказывается, дает возможность определить авторские стратегии его формирования.

Следует обратить внимание на то, что Д. Силва начал свою писательскую карьеру как автор шпионских романов, и жанровая природа его первых произведений вопросов не вызывала. Но когда писатель опубликовал свой четвертый роман – «The Kill Artist» (2000) [11], чисто шпионская традиция была им существенно трансформирована. Уже само называние («Художник-убийца») наводит на размышления о жанровой специфике, а знакомство с внутренним миром произведения продуцирует еще большее количество вопросов. Кроме того, автор не ограничится одним романом, а использует его как начало серии произведений с одним главным героем и переходными персонажами. И если рассматривать отдельные произведения, то в них на первый план, конечно же, выходят романные признаки, но серия в целом явно актуализирует признаки эпопейные. Хотя их наличие обнаруживаются в определенной степени и в конкретных произведениях.

Название романа ориентирует на ситуацию противостояния двух начал человеческой сущности – творчество как созидание и убийство как разрушение. Сочленение этих антиномичных качеств в одной личности настраивает восприятие читателя на эпический лад – встреча с миром в его

амбивалентном единстве. Структурно сюжет романа «The Kill Artist» включает пять сюжетообразующих событий – пролога, трех основных частей и эпилога. В произведении дифференцируются фабульный и собственно сюжетный уровни. Продолжая так или иначе шпионскую традицию, автор придает художественному произведению определенное правдоподобие, вводя в эстетическую реальность исторических личностей. Так фабула формируется вокруг личности Ясира Арафата, в отношении которого планируется террористический акт. Поскольку жизнь палестинского лидера фактически постоянно подвергалась опасности, художественное событие получает свою степень достоверности, обостряется читательское восприятие вымысла как возможного исторического факта, что вполне соответствует ожиданиям читателя шпионского романа. Но факт покушения на жизнь политика проявится на сюжетном уровне практически в финале произведения. Развитие сюжета идет весьма запутанным образом, что вполне соответствует шпионскому жанру. Такой прием – раскрытие истинных причин и целей сюжетного события в финале романа – станет основной авторской стратегией Дэниела Силвы в последующих романах серии. Предотвратить гибель известной личности, обезвредить и устранить антагониста предстоит герою-протагонисту, вокруг которого и будут формироваться сюжетные события.

Определим основные сюжетные события романа «The Kill Artist», лежащие в основе каждой структурной части. В прологе автор знакомит читателя с неким персонажем, которому не дает имени, но обозначает его профессиональную деятельность – Реставратор. Вдумчивый читатель, исходя из антиномичного смысла названия, понимает, что он и является главным героем. Притом, в читательском восприятии на первый план выходят позитивные коннотации сущности персонажа. Если творчество – высшая форма человеческой деятельности, что традиционно актуализирует духовную, а, следовательно, божественную природу человека, то восстановление результатов творческой деятельности – это возвращение

порушенному произведению искусства его первоначального, божественного проявления. Такой ход размышлений вполне доступен читателю, и, как представляется, именно он и был инициирован авторским сознанием для презентации главного героя. В Прологе Реставратор, работающий над восстановлением живописного полотна, притом религиозного характера (фрески собора Святого Стефана в Вене), сам претерпевает разрушение – у него на глазах в результате террористического акта гибнет сын, жена получает серьезнейшие увечья. Ни причина, ни убийца в Прологе не названы, не описана сцена взрыва машины, автор все оставляет в имплиците, завладевая вниманием читателя. Помещение данного события в инициальную позицию текста свидетельствует о его важности в судьбе реставратора, поэтому его можно считать сюжетообразующим.

Данное микрособытие разворачивается в конкретных пространственно-временных координатах, точно указанных в названии Пролога – «Vienna: January 1991». Номинации географических и урбанистических объектов (Вена, Ротентурмштрассе, собор Святого Стефана, Итальянский ресторан, Еврейская площадь, Тель-Авив) придают событию реальную окраску. Герой прощается с семьей, уходит выполнять «работу», момент расставания с семьей становится трагедией ее потери. Если оценивать это событие безотносительно к дальнейшим, оно могло бы показаться случайным, но как покажет дельнейший разворот действия, оно было тщательно спланировано, имело определенную причину и предысторию, а авторскому сознанию оно понадобилось как необходимый элемент сюжета, обусловивший дальнейшую судьбу и модель поведения героя.

Первая часть названа «Acquisition», что в русском переводе романа значится как «Обретение» [19], но в смысловом поле романа название можно трактовать и как «сбор данных». В ней событие формируется вокруг убийства израильского посла Элияху. Террористический акт совершил некий Рене, информация о котором дана женским персонажем Эмили, американкой, приехавшей во Францию. Рене убивает и Эмили. Это дает основание Ари

Шамрону, шефу израильской разведки, вернувшемуся после некоторого перерыва к работе, понять, что осуществил его Тарик эль-Хоурани, один из палестинских террористов, в прошлом соратник Ясира Арафата, теперь же противостоящий ему по причине попыток палестинского лидера наладить контакт с израильтянами.

Шамрон получает задание от премьер-министра расследовать преступление и обезвредить Тарика, не пробуждая внимания других стран, попавших в зону конфликта. Ари Шамрон решает привлечь к расследованию Габриеля, который уже девять лет, как отошел от службы, и занимается реставрационной деятельностью. Шамрону удалось уговорить Габриеля взяться за это дело лишь после того, как он назвал предполагаемого убийцу. Как оказалось, именно Тарик был причиной семейной трагедии Габриеля, и убийство его семьи было совершено в качестве мести за смерть брата Мухаммеда, которого лишил жизни Аллон, уничтожая террористическую группу «Черный сентябрь». Когда все данные о преступнике были сопоставлены Габриелем, он приступил к делу, решив привлечь к нему и Сару Халеви, внештатного сотрудника израильской разведки, французскую модель Жаклин Делакруа. Так событие второй части охватывает пространства европейских государств – Франции, где произошло убийство посла, Израиля, откуда началось преследование убийцы, Англии, где жил в последнее время Габриель, – и США, подданная которых стала еще одной жертвой Рене-Тарика.

Показательно, что основным сюжетным событием, сосредоточенным на главном герое, стало его согласие на участие в операции, он покинул Корнуолл, отправился в Лондон для слежки за одним из членов команды Тарика. Выбор Габриеля обусловлен не столько патриотическим чувством или государственным долгом, и тем более не финансовым аспектом, что также присутствовало в качестве аргумента со стороны Шамрона, сколько личным чувством к убийце своей семьи. Таким образом событийный переход границ имеет смысловую окраску и обусловлен этической позицией героя. В

то же время, не чувство мести, но желание завершить череду смертей от рук террориста двигало Габриелем, о чем он долго и мучительно размышлял, прежде чем принять решение.

Здесь еще необходимо обратить внимание на череду событий, отражающих арабо-израильский конфликт, к которым причастны оба ведущих персонажа романа. В романном поле противостояние палестинцев и израильтян началось с террористического акта, осуществленного организацией «Черный сентябрь» на Мюнхенской олимпиаде в 1973 году. Габриель стал «алефом», убийцей, уничтожившим шестерых членов организации, среди которых был и брат Тарика. Сам Тарик стал непримиримым врагом израильтян, но личная месть была направлена именно на Габриеля. Поэтому он убил семью протагониста, понимая, что для Габриеля их смерть будет более мучительна, чем своя собственная. Но террористическая деятельность Тарика не ограничилась личной местью, он стал самым опасным и неуловим преступником, противодействующим израильтянам. Только в сюжетных событиях романа он совершил два политических убийства и готовил третье. Шамрон понимал, что Тарик поставил своей целью сорвать переговорный процесс, который складывался между Израилем и Палестиной по инициативе Ясира Арафата. Ари полагал, что Тарик попытается совершить покушение на жизнь премьер-министра Израиля уже на самих переговорах. Шамрону важно было устранить Тарика, чтобы не допустить срыва подписания мирного договора, Габриелю же было необходимо остановить преступную деятельность Тарика в принципе. Так в сюжетном событии обнажается эпическая ситуация противостояния двух личных судеб, но и этнических, национально-политических систем, а действия протагониста и антагониста отражают ее принципиальную неразрешимость.

Вторая часть «Assessment», обозначенная в переводе как «Изыскания» [19], сосредоточена на «оценке», «экспертизе», следуя дословному переводу, ситуации выяснения обстоятельств дела, планов Тарика, слежения за

Юзефом, членом его команды, который мог вывести Габриеля на Тарика. К операции, по инициативе Габриеля, подключили Сару Халеви, которая была косвенно причастна к его семейной трагедии. Это часть романа отражает закон ретардации, присущий эпическому сюжету. Рутинная, но весьма опасная деятельность шпиона представлена подробно и детально. Напряженные действия перемежаются здесь пространными рассуждениями и размышлениями персонажей. Именно здесь поднимаются неразрешимые этнические проблемы. Автор попеременно представляет точку зрения арабов и евреев на одни и те же трагические события в истории обоих народов, экстраполированные на частную жизнь в конкретных исторических событиях, переходя от позиции беспристрастного наблюдателя на точку зрения конкретного персонажа. Притом автор настолько проникает во внутренний мир персонажей и обнажает их чувства и переживания, что читателю самому приходится делать выводы о целесообразности и нравственности их поступков, повествователь же при этом лишь транслирует разные этические позиции.

Третья часть «Restoration» в русском переводе звучит как «Реставрация» [19], что непосредственно соотносится с профессиональной деятельностью главного героя-реставратора, но в смысловом поле шпионского романа актуализируется семантика «восстановления», «возвращения» порушенного порядка в мировом масштабе. В этой части сюжетного события становятся очевидными планы Тарика по убийству израильского посла на переговорном процессе в Нью-Йорке. Сара сопровождает Тарика в поездке в США, Шамрон с Габриелем держат ситуацию на контроле, не ставя в известность секретные службы других стран, поэтому действуют весьма осторожно. Важным микрособытием здесь представляется приход Юзефа, который воспринимается на протяжении всего романа как член команды Тарика, на конспиративную квартиру израильской разведки в Лондоне, что вносит существенные изменения в расстановку противоборствующих сил. Но никаких объяснений автор не

дает, читатель же должен сам сопоставить сведения из предыдущего хода сюжета и понять, что Юзеф является двойным агентом, о котором сообщал Шамрон премьер-министру. Габриелю этот факт остается неизвестным.

Протагонисту же предстоит ликвидировать Тарика в Монреале, куда тот прибыл вместе с Сарой, когда они будут обедать в ресторане. Но и у Тарика есть свои планы насчет Габриеля. Притом, конечный план Тарика о срыве переговоров не эксплицируется. Израильтяне думают, что он хочет убить их премьер-министра, но истинные цели Тарика относительно политического мероприятия неизвестны. Оба героя – протагонист и антагонист представлены в данном событии как равные по силе и уму, каждый из них готовится осуществить свою цель, и у каждого есть свои нравственные резоны, соответствующие их ценностным системам. И если Габриель, наряду с выполнением служебного долга преследует личные цели, то и Тарик идет тем же путем – он хочет покончить с Габриелем не столько как с представителем вражеского народа, но как с личным врагом, убийцей брата. Еще одна важная деталь – Тарик смертельно болен, его жизнь заканчивается, и он это знает, поэтому находится в более выгодной позиции – не боится смерти, но хочет напоследок произвести «сильное впечатление» на мировую общественность.

Таким образом в третьей части романа формируется центральное сюжетное событие. Габриель должен убить Тарика в ресторане. Тарик прекрасно осознает, что за ним следят в этот момент, и постоянно находится в окружении людей, понимая, что Габриель не будет стрелять. Именно так Габриель и поступает, он не допускает возможности невинных жертв, поэтому убийство не состоялось, Тарик ускользает от слежки, увозя с собой Сару. Габриель потерял возможность предотвратить террористический акт. Первая часть центрального события закончилась поражением протагониста, но в нравственном отношении он сохранил свою чистоту, за что получил порицание от шефа.

Истинной целью Тарика в срыве переговоров оказывается убийство не израильского премьер-министра, а самого Ясира Арафата, о чем узнает плененная Сара. Героически справляясь с непредвиденными препятствиями, она сообщает новую информацию о планах Тарика Шамрону, убивает Лейлу, помогающую Тарику, и вместе с Габриелем прибывает на место переговоров. Габриель передает информацию о готовящемся теракте Ясиру Арафату. Тарик готовил, как уже известно, не только убийство Арафата, но и ликвидацию Габриеля. Но он не мог предположить, что Сара сможет освободиться, поэтому его планы также порушились. Кроме того, происходит случайное микрособытие, которое станет поворотным в центральном событии романа, автору оно необходимо, чтобы вывести сюжет в нужное русло. Женщина на приеме случайно опрокинула бокал вина на смокинг Тарика, ему пришлось переодеваться, он потерял контроль над ситуацией. Оставив поиски Габриеля, Тарик направился прямо к Ясиру Арафату. Предупрежденный Арафат, сохраняя полнейшее спокойствие, вступил с ним в разговор, косвенно давая понять, что знает о его намерениях и предоставляет ему право выбора. С Тариком происходит нравственная трансформация, он отказывается от убийства Ясира Арафата, внутренне признавая свою неправоту относительно судьбы собственного народа. Но он не отказывает себе в удовольствии совершить личную месть. При встрече с Габриелем на лестнице он стреляет в него, нанося таким образом, как он думает, смертельную рану врагу. Так продолжается поражение Габриеля, он не смог лично ни предотвратить покушение на палестинского лидера, ни ликвидировать Тарика. И тут в противостояние протагониста и антагониста включается Сара – она настигает Тарика и убивает его, выпуская в него всю обойму пистолета.

Так центральное событие завершается поражением антагониста, но окончательная точка поставлена не Габриелем, а Сарой. Данный ход сюжета обусловлен, как представляется, авторским стремлением снять чувство вины у Сары за причастность к семейной трагедии Габриеля. Косвенно Габриель

также достигает личной цели – обезвреживания врага. Подключение Сары к убийству Тарика снимает с Габриеля личную причастность к его смерти, разрывает цепочку мести, таким образом автор освобождает Габриеля от чувства вины перед женой, и в то же время не оставляет на нем следов крови врага. И Сара отдала свой долг, спасая Габриеля, она восстанавливает его целостность, освобождает от груза невыполненного долга.

Но сюжет романа на этом не заканчивается. Габриелю еще предстоит узнать, что он был не столько преследователем врага, сколько жертвой Шамрона, принесенной им Тарику в виде приманки. Шамрон, конечно, не сомневался, что Габриелю удастся уничтожить Тарика. Нужен же был Габриель Шамрону для того, чтобы выманить Тарика из его конспиративного укрытия, вывести его на открытое поле борьбы для окончательного уничтожения. Габриель не знал о шпионской игре Шамрона, истинная расстановка сил в поединке стала известна ему уже после выздоровления, когда он встретился в Иерусалиме с Юзефом. Если Габриель преследовал как минимум, две цели – служебную и частную, то Шамрон решал задачи только государственной важности. Различие целей соратников по борьбе постоянно подчеркивается автором. Если Шамрон находится на позиции соблюдения национальных интересов в целом, то Габриель является орудием достижения этих целей. И выбор в принятии условий борьбы ему делать не приходится, что актуализирует в Аллоне не романные черты, а эпопейные, когда герой следует своей судьбе, но не выбирает ее, а выполняет свою миссию, или очередное задание Конторы, стоящей на страже государственных интересов. Габриель, как эпопейный мифический герой, совершает подвиг – восстанавливает равновесие мировых сил, переговоры между палестинцами и израильтянами завершились подписанием мирного договора.

Последнее, завершающее роман событие, представлено в Эпилоге. Габриель, Незнакомец для Пиила, возвращается в Корнуолл, откуда он начал свое путешествие по сюжетным линиям произведения. Здесь завершается циклическая схема сюжета, размыкаемая на протяжении романа

кумулятивным нанизыванием различного рода событий. Герой прибыл в начальную точку своего путешествия преображенным – он решил не дающие ему покоя проблемы – восстановил баланс мировых сил, сохранил свою нравственную чистоту, освободился от чувства неисполненного долга перед своей семьей. Но, как читатель узнает из последующих романов, полностью освободиться от чувства вины перед женой ему не удастся никогда. Таким образом, роман «The Kill Artist» изображает событие, в которое вовлечены два народа, интересы которых противоречат друг другу, но для каждого из них они вполне соответствуют их ценностным системам, а следовательно – нет нарушения нравственных законов. Поэтому эпическая ситуация не разрешается, но уравновешивается в результате действия протагониста. Он смог удержаться от мотивировки своих поступков чувством мести, от чего не отказался антагонист, а также предотвратил трагические события, которые могли бы еще больше нарушить баланс противостоящих сил.

Следующий в хронологическом порядке роман Д. Силвы с Габриелем Аллоном – «The English Assassin» (2002) [8]. В изображенном событии романа, как и в предыдущем произведении, актуализируется соотношение фабульной и сюжетной линий. Фабула разворачивается от Пролога, где изображено самоубийство Маргерите Рольфе, до показа Отто Гесслером своей коллекции картин Габриелю. Но не смерть Маргерите станет сюжетообразующим событием для шпионского сюжета. Как уже отмечено выше, авторское сознание формирует несколько слоев смыслов в каждом изображенном событии, читателю необходимо быть внимательным и следить за сменой ракурса.

Подтверждение авторских стратегий обнаруживаем уже в первом фабульном событии. Изложено оно в Прологе, в названии которого указаны его пространственно-временные параметры – «SWITZERLAND 1975». Далее в названии всех глав автор указывает только пространственные маркеры событий. Но более интересна тут привязка ко времени. В названии Пролога время конкретное – 1975 год, первую часть, в отличие от двух других, автор

озаглавливает, притом использует также временной маркер – «THE PRESENT». Таким образом в романе формируется изображенное событие, разворачивающееся во времени авторско-читательской действительности, на чем писатель делает акцент. Номинация «Настоящее» напрямую связана с изображенным событием «Пролога». Несмотря на то, что в нем рассказывается о событии самоубийства жены в конкретном семействе, то есть, касается частной жизни, оно вписывается в глобальный общественно-политический контекст – «His pale hand patted the top of the table until it came to rest on the note. / "Burn this damned thing, along with everything else. Make sure no one else stumbles on any unpleasant reminders of the past. This is Switzerland. There is no past."» (Его бледная рука похлопывала по столу, пока не остановилась на записке. / – Сожги эту чертову штуку вместе со всем остальным. Убедитесь, что никто больше не наткнется на неприятные напоминания о прошлом. Это Швейцария. Прошлого не существует) [8].

Введение в художественный мир образа из реальной действительности (Швейцария) становится специфической авторской стратегией. Это нацеливает читательское сознание на две линии в романном событии – фабульную и сюжетную. Фабульная линия сосредоточена на государственной политике Швейцарии в современном мире в сфере финансов и ее роли и причастности к политике фашистской Германии периода Второй мировой войны. Реализована она через судьбу и карьеру персонажей, появляющихся уже в Прологе – банкиров Аугустуса Рольфе (муж покончившей с собой Маргерите), и Отто Гесслера, а также Герхардта Петерсона, начальника отдела анализа и охраны швейцарской службы внутренней безопасности.

Фабульный уровень напрямую соотнесен с реальными фактами в истории и современности Швейцарии, о чем Д. Силва сообщает в «Послесловии» к роману. Сохраняя военный нейтралитет во Второй мировой войне, Швейцария на финансовом уровне непосредственно контактировала с Германией. Автор в романе сосредоточивает внимание на деятельности

частных швейцарских банков, в чьих хранилищах оказалось огромное количество произведений искусства, попавших туда от частных владельцев в попытке сохранить свое имущество в условиях оккупации, а также от представителей германского руководства, грабившего музеи Европы. Правительство Швейцарии, поддерживая национальную банковскую систему, уже после войны приняло законы, позволяющие не возвращать родственникам погибших клиентов их вклады. Так на уровне фабулы формируется эпическая ситуация, основанная на противостоянии капитала и нравственности.

Аугустус Рольфе, тесно сотрудничавший с Генрихом Гимлером и Адольфом Гитлером, подтверждение чему увидела на фото Мергерите, владеющий коллекциями живописных полотен, полученными во время войны, к концу жизни осознавший свою безнравственность, решил вернуть картины законным владельцам. Для этого он обратился в посольство Израиля, чтобы оценить их значимость и передать в музеи страны. Отто Гесслер, руководитель «Совета Рютли», сообщества банкиров, владеющих произведениями искусства, приобретенными обманным способом, не мог позволить, чтобы национальное достояние, как он считает, ушло из страны. Он отдал приказ Петерсону ликвидировать Рольфе.

Но в изображенное событие вводится Габриель Аллон, и фабульное действие овивается сюжетной линией шпионского романа. В таком авторском ходе сказывается целенаправленная повторяющаяся писательская стратегия. Частные судьбы вплетаются в общественно-политические отношения, и формируется правдоподобное художественное событие.

Начало сюжетного события складывается из предложения Ишервуда, владельца художественной галереи в Лондоне, Габриелю отреставрировать полотно Рафаэля из частной коллекции в Цюрихе. Ишервуд получил заказ от Ари Шамрона, уже известного персонажа из предыдущего романа. Но Габриелю Ишервуд об источнике заказа не сказал. Поэтому тот едет в Цюрих, не ожидая никаких подвохов. Оказавшись на вилле Рольфе при

усложнившихся обстоятельствах, Габриель обнаруживает труп. Понимая, что его могут обвинить в убийстве, он пытается скрыться, но уже в вагоне поезда его арестовывает швейцарская полиция. Ему, действительно, предъявляют обвинения в убийстве, но правительства Швейцарии и Израиля договариваются об освобождении Габриеля, тем более, что доказать его причастность к смерти Аугустуса Рольфе невозможно.

Пребывание Габриеля в Цюрихе и общение с Петерсоном актуализируют в сюжетной ситуации новые оппозиции – нравственные и идеологические. Отношение к евреям в стране, сохранявшей нейтралитет во время войны: «Scrawled on the carriage wall, in black indelible marker, was a swastika superimposed over a Star of David. Beneath it were two words: JUDEN SCHEISS» (На стене вагона черным несмываемым маркером была нарисована свастика поверх звезды Давида. Под этим – два слова: JUDEN SCHEISS. (Евреи – дерьмо (нем.)) [8]. И палестино-израильский конфликт. Петерсон злобно напоминает Габриелю о трагедии его семьи, произошедшей по вине палестинца Тарика – «“It’s a shame about what happened to your wife and son in Vienna. It must be very hard living with a memory like that. I suppose sometimes you wish it had been you in the car instead of them. Good day, Mr. Allon.”» (Мне очень жаль, что случилось с вашей женой и сыном в Вене. Наверное, очень тяжело жить с такими воспоминаниями. Наверное, иногда ты жалеешь, что в машине был не ты, а они. Хорошего дня, мистер Аллон.”) [8], а также об убийстве Габриелем террориста Али Абдель Хамиди, совершенного двадцать пять лет назад в Цюрихе и не доказанного. Но если в данном произведении эти темы новые, и как бы существенного значения для сюжета не имеют, то для серии романов в целом – они традиционны, позволяют эксплицировать авторскую позицию в данных вопросах.

Встречает Габриеля из полиции Ари Шамрон, которого Габриель никак не ожидал увидеть. Шамрон признается Габриелю в своей причастности к организации поездки в Цюрих. Мотивом для такого поведения шефа израильской разведки стало обращение Рольфе в посольство Израиля с целью

передачи картин в музеи. Габриель возмущен таким к себе отношением, но принимает предложение Шамрона расследовать убийство Рольфе, так как высоко ценит талант дочери банкира – Анны, известной скрипачки. С помощью Анны Габриель выходит на заказчиков убийства банкира – неправительственную организацию «Совет Рютли», деятельность которой, несмотря на ее частный характер, обеспечивают государственные службы в лице Петерсона. В ходе расследования выясняется, что деньги, накопленные, в том числе, и от продажи произведений искусства, вывезенных фашистами из европейских музеев, которыми распоряжается организация, используются в наркобизнесе и торговле оружием, для поддержки террористической деятельности. Автор подробно не останавливается на деятельности «Совета», но читательское сознание не может упустить из виду данную информацию, что позволяет расставить этические акценты в отношении процветающей страны, которая декларирует высокие моральные ценности, обеспечивает финансовую стабильность в мире, декларирует нейтралитет в политических вопросах, где население имеет самый высокий уровень жизни.

Габриель, выполняя свою миссию по упорядочиванию мира, включается в противостояние всемогущему миру денег. Проявляет ловкость и хитрость, силу и мужество, жестокость и милосердие, подтверждая двойственность своей натуры. Он совершает убийства, защищая свою жизнь, в то же время проявляет лояльность к противнику.

Отто Гесслер отдает приказ ликвидировать всех свидетелей, которые могут помочь Габриелю раскрыть преступление. В сюжет, практически сразу после ареста Габриеля, вплетается линия другого убийцы, известного под именем Англичанина. Настоящее его имя – Кристофер Келлер. Это профессиональный киллер, на счету которого более двадцати нераскрытых убийств. Автор выстраивает события таким образом, что на каждое запланированное действие протагониста есть ответная реакция антагониста. Но Англичанин действует по инициативе заказчика, не вникая в суть конфликта. Габриель же руководствуется высокой целью – восстановления

мировой справедливости, выполнения государственного долга, кроме того, у него рождаются чувства к Анне, впервые за десять лет после потери семьи.

Фактически, настоящим антагонистом в романе является Отто Геслер, хоть убийства и совершаются киллером. Нарушая привычный ход эпического сюжета, удвоение центрального события автор выстраивает в обратном порядке. Сначала Габриелю удается пленить Петерсона и с его помощью добраться до Гесслера. Но Петерсон предупреждает охрану, и Габриеля арестовывают на вилле Гесслера. В духе триллерских зрелищ предстает избиение Габриеля. Но Гесслер решил проявить великодушие, на самом же деле он хотел продемонстрировать свое могущество. И не лично свое, но системы, где деньги являются самой большой ценностью. Он показал Габриелю свои коллекции картин, которые никто не мог видеть, спрятанные в подземных хранилищах. Эффект абсурда – художественные произведения создаются для мира, для людей, а банкиры спрятали их в своих подвалах – усугубляется тем, что Отто Гесслер – слепой, притом, был таким, возможно всегда, по крайней мере, в Прологе он уже носил солнцезащитные очки. То есть, для протагониста центральное событие утраивается – победа, поражение, и лишь затем победа. Но заключалась она лишь в том, что Габриелю удалось сбежать с виллы Гесслера.

Габриель остался жив, раскрыл причины убийства Рольфе, но ему не удалось победить Гесслера. Гесслер, и ему подобные, находятся под протекцией государства. Роман развенчивает миф о Швейцарии – как о нейтральном и беспристрастном страже мировых финансовых интересов. Габриель вынужден признать свое поражение. Ему лишь частично удалось установить баланс – вместе с Анной он нашел картины, которые Рольфе хотел передать Израилю. Таким образом, подвиг в полном смысле слова – восстановление справедливости, Габриель и в этом романе не совершает. Его задачу выполнит Англичанин.

Получив задание убить Анну и Габриеля, Кристофер приезжает на концерт Анны. Музыка оказала на Англичанина благотворное влияние, Анна

исполнила для него «Трель дьявола» Джузеппе Тартини, еще один образ из внеэстетической реальности. Вернувшись на Сицилию, Англичанин осмыслил ситуацию, вместе со своим работодателем доном Орсати проник на неприступную виллу Гесслера и в бассейне вонзил в его тело нож. Так сюжетное событие получает свое завершение.

В романе, что и заявлено автором в названии, события имеют двойной смысл, а функции персонажей выявляются в реверсивном порядке, как и в процессе реставрации картины под поверхностным слоем краски проступает первичное изображение. Отто Гесслер – глава национальной финансовой компании, страж государственных интересов оказывается настоящим убийцей, антагонистом в прямом смысле слова. Протагонист Габриель Аллон, расследуя преступную деятельность швейцарских банкиров, не может ее остановить, «терпит убыток» в виде серьезных телесных повреждений. А киллер по прозвищу Англичанин отказывается от убийства главного героя и восстанавливает справедливость, ликвидируя Гесслера.

Сюжет выстроен автором точно и логично, с учетом последовательного раскрытия внутренних связей и противоречий, что позволяет держать читательское внимание в тонусе. В соответствии с жанровыми признаками шпионского романа интрига держится до самого финального события. Сюжет романа «The English Assassin», в отличие от первого произведения серии, более динамичный, ретардационные элементы встречаются изредка и в небольших объемах, в изложении событий преобладает линейный тип сюжета. После выполненного задания Габриель преодолевает свое затворничество, позволяет себе завязать близкие отношения с Анной. Д. Силва актуализирует элементы экшена, триллера и саспенса, вводит частные судьбы в глобальный историко-политический контекст для придания шпионскому роману новых оттенков в смысловом и поэтологическом плане.

Тема геноцида евреев во Второй мировой войне, затронутая частично в романе «The English Assassin» (2002), полной мерой актуализирована в следующих двух – «The Confessor» (2003) [2] и «A Death in Vienna» (2004)

[1], хотя и в других произведениях она автором вводится в художественный мир. «A Death in Vienna» связывает две сюжетные линии – Габриеля и его матери Айрин Аллон – и вводит частные судьбы в исторический контекст. По законам эпического жанра, сюжетное событие выстраивается из эпической ситуации – противостояния ценностных систем, базирующихся на различных этических принципах. В романном мире – это еврейский народ и фашисты. Поскольку художественное время соединяет прошлое (военные события) и настоящее (начало XXI века), ему же соответствуют и сюжетные линии, то и эпическая ситуация удваивается, как, впрочем и центральное событие. И если в сюжетной линии Айрин Аллон противостояние обнаруживается на этническом уровне, на уровне ценности жизни человеческой личноси: миллионы евреев, умерщвленные в газовых камерах и расстрелянные по дорогам Европы, с одной стороны, и единомышленники Гитлера, не признающие человеческих прав за представителями других этносов, с другой, – то в Габриелевом мире, который, казалось бы, избавился от фашистской идеи, в современной Европе снова гибнут евреи. И хотя прямыми виновниками являются все те же фашисты, сумевшие укрыться от наказания за свои преступления, истинные причины авторское сознание обнаруживает в другом. В данном романе внимание автора сосредоточено на внутренней политике Австрии, где к власти приходят сторонники националистической идеи – «A new order for a new Austria!» (Новый порядок для новой Австрии!) [1]. Более того, в художественном мире романа на пост канцлера баллотируется сын фашистского преступника, который прекрасно знает о прошлом отца, продуцирует его идеи и пользуется деньгами, награбленными во время войны. Самым же волнующим и возмущающим автора представляется позиция австрийцев, рьяно поддерживающих лозунг партии Петера Метцлера – «Austria is for Austrians» [1].

В романе «A Death in Vienna» в контексте «рассказанного события» происходит некоторое смещение функций фабульного и сюжетного уровней. Как правило, Д. Силва фабульный уровень делегировал романным событиям,

связанным с исторической действительностью, а на сюжетном – решал собственно шпионские задачи. В «A Death in Vienna» фабула формируется вокруг убийства Эли Лавона, смысл деятельности которого передает табличка на его офисе – «War time claims and inquiries» (Претензии и запросы военного времени) [1]. Поскольку Эли Лавон, австрийский еврей, помогает соотечественникам находить родственников или хотя бы получить свидетельства об их судьбе, связанной с военным временем, кроме того, причастен к деятельности Секретной службы Израиля, расследование преступления поручают Габриелю Аллону. Фабульное событие разворачивается в две сюжетные линии. В своем расследовании Аллон выходит на Людвига Фогеля, под маской которого скрывается нацистский преступник Эрих Радек, в романном мире руководивший программой по сокрытию доказательств холокоста и уничтожению останков погибших евреев под названием «Акция 1005». Этот персонаж является точкой пересечения двух сюжетных линий – шпионской и идейно-этической. Эрих Радек оказывается причастным к судьбе матери Габриеля. С одной стороны, он сохранил ей жизнь, убив у нее на глазах двух подруг, с другой – оставил в сознании женщины неизбывное чувство вины и стыда, которые были причиной постоянных депрессий, а в последствие – привели к онкологическому заболеванию и смерти. Свидетельства злодеяний фашистов в лагере Биркенау Айрин передала в мемориальный комплекс Яд-Вашем, о чем ее сын, Габриель, узнал только в контексте событий романа.

Шпионская линия органично вобрала в себя историю частных еврейских судеб, искалеченных войной. Притом, автор так выстраивает шпионский сюжет, что он мог бы закончиться уже в первой части романа. Собственно, преступник очень быстро становится известным, но автору важно познакомить читателя с историей геноцида евреев, рассказать о холокосте как можно более многочисленной читательской аудитории – любителям шпионских интриг, поэтому Габриель должен найти мотивы и причины действия преступника. Читатель и удивлен, и увлечен – со страниц

массового чтива подается информация, заставляющая включать не только любопытство, но апеллировать к системе ценностей, и смотреть на роман не как на развлечение, а как на серьезное испытание нравственной позиции.

Завершение эстетического события реализуется через героический модус. Габриель в очередной раз восстанавливает баланс противоположных сил. Ему удалось разработать и блистательно осуществить операцию по вывозу из Австрии нацистского преступника. Притом, Габриель следует собственному плану, нарушает распоряжение премьер-министра Израиля, который приказал ликвидировать Радека, не привлекая внимания общественности к его персоне. Габриель, что становится его отличительным качеством, совершает подвиг, не проливая кровь, хотя в данном случае смерть антагониста, как никогда, была бы оправдана. Но Габриель стремится остановить череду смертей, месть никогда не становится мотивом его действий в отношении оппонентов. Ему удалось достичь более действенного результата, чем физическое уничтожение противника – Радек дает публичные показания о деятельности фашистской системы и о холокосте. Кроме того, Габриель отдает дань своей матери, как бы и ее освобождает от груза вины за то, что она выжила в концентрационном лагере. Таким образом развлекательно-увлекательный шпионский сюжет выводит в широкую читательскую аудиторию одну из наиболее непривлекательных тем в европейской истории XX – геноцид еврейского населения. Балансируя между историческими фактами, известными личностями и художественным вымыслом, автор романа в подробностях знакомит своего шпионского читателя с подлинной историей холокоста, и в то же время еще раз подчеркивает героичность протагониста. Габриель восстанавливает Порядок, не уничтожая, а структурируя субстанцию Хаоса.

В романе «Prince of Fire» (2005) [5] актуализируется тема палестино-израильского конфликта в этнической, идеологической, нравственной и политической сфере, продолжая и развивая идеи первого романа серии «The Kill Artist» (2000). Событие, о котором рассказывается в романе,

разворачивается на фабульном и сюжетном уровнях, где фабульный, как чаще всего бывает у Д. Силвы, презентует художественное событие в его корреляции с внехудожественной действительностью, придавая историческим фактам абрисы человеческих судеб. Шпионская интрига разворачивается на сюжетном уровне, дополняя и расширяя образы протагониста и его команды, вводя новый облик антагониста – араба-палестинца, Халеда аль-Халифа, продолжающего династию террористов (отец – Сабри аль-Халифа, дед – Асад аль-Халифа), фанатично уверенных в своей исторической правоте. Эпическая ситуация – историческое противостояние двух этносов, претендующих на одну территорию. Территориальный спор на палестинских землях ведется на протяжении столетий, если не тысячелетий, но в XX веке судьбу ближневосточных народов решают европейские страны, что и перевело территориально-этнический конфликт в идейно-политический.

Сюжетное поле романа «Prince of Fire» выстраивается вокруг террористического акта, в результате которого было взорвано израильское посольство в Риме и погибло около трех десятков как евреев, так и итальянских граждан. К расследованию привлекается Габриель Аллон, который в это время живет и работает в Венеции под именем реставратора Марио Дельвекио. В данном романе главный герой изначально лишен выбора относительно участия в расследовании, так как террористы раскрыли его конспиративное имя и нацелены на уничтожение самого шпиона, на счету которого множество убийств их соплеменников. В ходе сюжета устанавливается причастность как Габриеля, так и Ари Шамрона к современным событиям, истоки которых обнаруживаются в полувеком прошлом. Художественные события тесно переплетаются с внесюжетной действительностью, Ясир Арафат, палестинский лидер, а также организация «Черный сентябрь» имеют прямое отношение к сюжетным ситуациям романа. В результате деятельности Габриеля Алона, вынужденного вернуться на официальную службу в израильскую разведку, французское

правительство было предупреждено о масштабном теракте на железнодорожном вокзале, который удалось минимизировать.

Сюжетная ситуация – противостояние израильских и палестинских территориальных интересов – в романе не разрешается, как и положено в эпическом художественном мире, но обострившаяся коллизия сформировала удвоение центрального сюжетного события. Оба события включают поступки протагониста и антагониста, обусловленные их ценностными системами. Халед движим в своих поступках не только общепатриотической идеей, но личной местью Габриелю за смерть отца – Сабри аль-Халифа, Ари Шамрону за смерть деда – Асада аль-Халифа. В первой части центрального событии романа Халед планировал уничтожить Габриеля, для чего вывез из клиники его жену в качестве приманки, отвез ее на вокзал, куда направил Габриеля, рассчитывая на смерть обоих в результате взрыва. Как и положено протагонисту, Габриель минимизирует масштабность взрыва, спасает жену и продолжает поиск Халеда. Ход сюжета до первого события отмечен ретардационными действиями, поиски Халеда занимают значительную часть романа. Габриель идет по ложному следу, оставленному Халедом. Кроме того, сюжетные события перемежаются пространными экскурсами в историю израильско-палестинского конфликта, разворачивающегося на протяжении почти всего XX века. Динамизируется сюжет в момент разворачивания события теракта на вокзале в Париже. Тут в полную меру реализуются приемы экшена и саспенса, действие разворачивается стремительно и трагично.

Вторая часть центрального события формируется ненавязчиво, спокойно, при этом, целенаправленно, что создает ощущение неизбежности восстановления равновесия в мировом порядке. Габриель с помощью своих сотрудников находит Халеда и без каких бы то ни было спецэфектов его убивает, ставя точку в сюжетном событии. Так, личное противостояние протагониста и антагониста разрешается смертью антагониста, нейтрализуется эпическая ситуация. Исходя из точки зрения протагониста,

восстанавливается справедливость, прекращается череда убийств невинных людей от рук конкретного террориста – «this isn't about revenge. It's about justice. And it's about protecting the lives of innocents» (речь не о мести. Речь идет о справедливости. И речь идет о защите жизни невинных людей) [5].

В романе «The Confessor» (2003) [2] эпическая ситуация выстраивается на противостоянии евреев и германских нацистов, оформившегося в период Второй мировой войны, но не утратившего своей актуальности в современном мире.

Правдоподобие сюжетного события как жанровая черта шпионского романа достигается автором через корреляцию художественного мира с реальными историческими событиями, происходившими в определенных пространственно-временных координатах. Этот жанровый признак в полной мере реализован в романе «The Confessor». Отличительной характеристикой авторских стратегий в произведении является соотнесенность фабульного ряда с сюжетом как реализацией персонажей в их целенаправленных действиях. Фабула романа «The Confessor» обретает свою логичность практически в самом финале произведения, что позволяет на протяжении всего текста сохранять интригу и таинственность, присущие шпионскому роману. Формируется фабула на основании исторических событий, в которые вовлечены вымышленные персонажи. К историческим фактам, актуализированным в романе, относятся – террористический акт, осуществленный палестинской организацией «Черный сентябрь» по отношению к израильской сборной, на Мюнхенской олимпиаде 1972 года; Ванзейская конференция 1942 года, в которой приняли участие представители правительства и руководители нацистской партии Германии, где была утверждена программа геноцида еврейского населения Европы; первое в истории папства посещение Иоанном Павлом II в 1986 году римской синагоги; создание Ватиканом в 1999 году независимой комиссии по изучению архивов периода Второй мировой войны; выступление Понтифика 12 марта 2000 года с посланием «Mea culpa» («Моя вина»), в котором он

признал вину членов католической церкви за преследование евреев в военное время.

Романная фабула «The Confessor» начинается выборами папы римского, когда на Святой престол избирается кардинал Венеции Пьетро Лукчези. В ночь перед избранием он хочет отказаться от престола, и рассказывает Луиджи Донати, личному секретарю, о событиях из своего детства. В детском возрасте Пьетро Лукчези стал невольным свидетелем встречи в монастыре Святого Сердца представителя Министерства иностранных дел фашистской Германии Мартина Лютера с кардиналом Лоренци, членом ортодоксального католического общества «Crux Vera», оказывавшего большую помощь национал-социалистскому движению. На встрече обсуждалась роль католической церкви и самого папы Пия XII в программе уничтожения евреев. Лукчези считает себя недостойным титула папы, поскольку обладает такой тайной и осуждает действия церкви, направленные на геноцид евреев. Донати уговаривает Лукчези принять титул и изменить политику католической церкви в еврейском вопросе. Донати найдет сестру Регину, которая также присутствовала на совещании в качестве прислуги, заручится ее согласием дать показания против «Crux Vera», а также поедет в Москву и получит архивный документ – докладную записку, составленную Мартином Лютером для Адольфа Эйхмана о переговорах, состоявшихся в монастыре на озере Гарда. Обратим внимание, что художественные образы Мартина Лютера и Адольфа Эйхмана имеют исторические прототипы. Далее Донати найдет ученого, который смог бы обработать и опубликовать информацию. Выбор пал на еврейского профессора, работающего в Мюнхенском университете, Бенджамина Штерна, автора нашумевшего научного исследования о Ванзейской конференции – «Заговор в Ванзее. Новый взгляд».

Бенджамин Штерн приступил к работе, идею ее он держал в тайне, начал собирать информацию. По мере того, как продвигалось его расследование, стали исчезать те, к кому он обращался за информацией –

священники, работавшие во время войны в Ватикане, Чезаре Феличи и Томазо Манцини, а также сестра Регина. Расследование исчезновения священников поручили Алессио Росси, но вскоре его отстранили от ведения дела. Профессор Штерн был зверски убит в своей квартире, все его рабочие материалы, включая компьютер, исчезли. Расследованием убийства Штерна занялся Ари Шамрон, бывший начальник израильской разведки. Для этого Шамрон обращается к Марио Дельвеккио, реставратору из Венеции, он же – Габриель Аллон, израильский шпион. Габриель включается в расследование и обнаруживает связь убийства профессора с деятельностью организации «Crux Vera», которая противостоит церковным реформам папы Павла VII. Организация под руководством кардинала Бриндизи ради сохранения собственных интересов готова на физическое устранение папы. Габриель предупреждает их действия, спасает папу, а организация «Крус Вера» сама себя уничтожает. Г. Аллон обнаруживает убийцу Штерна, пускается в погоню, но попадает в аварию и получает тяжелые увечья. Его лечат в клинике Ватикана, папа молится за его жизнь и он выздоравливает, возвращается в Венецию и заканчивает реставрацию полотна Беллини в церкви Святого Захария. Габриелю не дают покоя некоторые обстоятельства расследования, поэтому он встречается с папой, который и объясняет недостающие детали. Ари Шамрон, вернувшийся на службу, выясняет координаты Эрика Ланге, убившего Бенджамина Штерна, и Габриель завершает дело убийством киллера.

Сюжетные события выстраиваются автором в иной, по сравнению с фабулой, последовательности, что позволяет ему очертить характеры героев и завершить эстетическое событие в героическом модусе. Специфическими чертами сюжета в целом являются хронотопные координаты, исходные ситуации в сюжетных событиях, приемы ретардации, внесюжетные события, пропуски сюжетных событий, нагнетание напряжения, приводящие к коллизии.

Расположение событий в структуре сюжета в целом позволяет выявить жанровые черты романа. Так, роман начинается с убийства профессора Штерна, весь роман посвящен его расследованию, а заканчивается убийством киллера Эрика Ланге. Эта модель присуща детективному роману, основанному на двух убийствах, из которых первое, совершенное убийцей, является лишь поводом для второго, в котором он становится «the victim of the pure and unpunishable murderer, the detective» (жертвой чистого и безнаказанного убийцы, сыщика) [228, с. 139]. Но статус персонажа, проводящего расследование, не соответствует детективному жанру, поскольку следователь – Габриель Аллон – является агентом спецслужб, что позволяет отнести произведение к шпионскому жанру. И как бы автор в своих интервью не открещивался от причастности к названной литературной модели, называя себя «писателем международных интригующих историй, а не писателем чисто шпионских триллеров» [29], фигура главного героя определяет его жанровую принадлежность.

Особенностью сюжета романа «The Confessor» является нарушение фабульной событийной последовательности. Роман разделен автором на части, каждая из которых состоит из отдельных глав, названия которых представлены номинациями пространственных реалий. Но в самой такой главе помещается несколько микрособытий, отмечающих переход персонажа через хронотопные границы. К примеру, часть первая «Квартира в Мюнхене» включает семь глав – «Мюнхен», «Ватикан», «Венеция», «Мюнхен», «Ватикан», «Мюнхен», «Возле Риетти, Италия». Как видим, названия повторяются, они маркируют пространственные координаты центрального события, связанного с убийством профессора, произошедшего в его квартире, что отражено в названии части первой. Но названия глав не отражают сути событий, в них изложенных, а лишь обозначают место, где происходят действия персонажей, связанные с ними.

Зачастую сюжетное событие прерывается внесюжетным рассказом, который, на первый взгляд, не имеет к нему отношения. Так, в первой части в

четвертой главе «Мюнхен», когда Габриель ожидает встречи с профессором Бергером для выяснения направления исследования Бенджамина Штерна, он приходит в Олимпийскую деревню, в парк. На него нахлынули воспоминания о теракте на Олимпиаде 1972 года. Память переносит героя, и читателя вместе с ним, в другое время, пространство же остается прежним. Поначалу непонятно, какое отношение имеет теракт к истории с убийством профессора. Но затем читатель узнает не только о самом теракте, а и о том, каким образом Габриель, студент школы искусств, становится сотрудником израильской разведки, какую роль он сыграл в операции «Гнев Божий», проведенной спецслужбой Израиля, как сложились у него отношения с Ари Шамроном, и, в конце концов, что связывало Габриеля с убитым профессором.

Подобное внесюжетное событие вплетается в ситуацию встречи Габриеля и Шамрона в Венеции, когда Ари просит Аллона выяснить обстоятельства убийства профессора Штерна. Из него читатель узнает биографию Шамрона, получает информацию о связи с «Office» (так автор именует Израильскую разведку), о стиле оперативной работы, о легендарном аресте нацистского преступника Адольфа Эйхмана. Если деятельность Габриеля, представленная в событии теракта на Олимпиаде, находится в поле ситуации противостояния еврейского и арабского миров, то Шамрона – в сфере антагонизма еврейства и германского фашизма. Так внесюжетное событие, по воле автора, связывает сюжетную и фабульную линии романа. Кроме того, оно раскрывает авторскую позицию относительно эпической ситуации, лежащей в основе сюжетного события.

Что же касается ситуации, которая всегда в эпике остается неразрешимой, то автору романа удается скоррелировать все микроситуации с исходной ситуацией в романе, мифологической по своей природе. Суть ее сводится к особой судьбе еврейского народа, обвиняемого в смерти христианского Бога, что в исторической перспективе, с одной стороны, обусловило противостояние иудаизма и христианства и привело, в конечном

счете, к геноциду евреев в период Второй мировой войны, а с другой – стало причиной арабо-израильского конфликта в территориальном и идеологическом вопросе. В эпическом плане в романе сформирована исходная ситуация противостояния различных идеологий и ценностных систем, что в мифологическом измерении выглядит как противостояние двух начал – Порядка и Хаоса. Притом автор так выстраивает сюжетные события, что на одном полюсе – Порядка – размещается еврейское пространство, а на другом – Хаоса – католический и арабский мир. Израиль как государство структурирует собственное пространство и упорядочивает его, а католический и арабский мир представлены деструктивными радикальными организациями – «Crux Vera» и «Черный сентябрь», которые в романе являются источником агрессии и насилия.

Исходная ситуация постоянно экстраполируется на микрособытия. К примеру, Габриель приезжает в Мюнхен для расследования убийства Штерна и встречается с детективом из криминальной полиции Акселем Вайсом. Немецкий следователь вызывает у Габриеля не только чувство настороженности (сравнение с «Doberman pinscher»), хотя оно взаимное, но и едва уловимое отторжение, когда тот по-братски («fraternally») похлопал его по плечу. Усугубляет и подтверждает неприятие полицейского, на земле которого убит «еще один еврей», и пространственная хронотопная детать – «Gabriel never liked German cities at night» (Габриэль никогда не любил немецкие города ночью) [2], в которой сходятся ассоциативно символика тьмы и исходящая от ситуации опасность.

Еще одна показательная ситуация противостояния еврейства, уже с арабским миром, формируется в третьей части в главе «Нормандия, Франция», но уже опосредованно. Ситуация формируется во время встречи Эрика Ланге с Рашидом Хусейни. Здесь евреи представлены через точку зрения палестинца Хусейни, шефа европейского отдела разведслужбы Организации Освобождения Палестины. Понятно, что представлены они в самых неприглядных тонах – «”The Jews are the world's new Nazis,” Husseini

opined. “In the West Bank and Gaza, they operate like the Gestapo and the SS. The Israeli prime minister? He's a war criminal who deserves the justice of Nuremberg”» («Евреи – это новые нацисты в мире», – высказал свое мнение Хуссейни. – «На Западном Берегу и в Секторе Газа они действуют как гестапо и СС. Премьер-министр Израиля? Он военный преступник, который заслуживает Нюрнбергского процесса) [2]. Но для понимания такой характеристики следует учитывать, во-первых, что принадлежит она члену террористической организации, во-вторых, именно к нему, находящемуся в непримиримом антагонизме с еврейством, приехал убийца еврея Бенджамина Штерна, и в-третьих, сам Ланге хорошо знает цену идеологии радикального ислама. Двадцать лет тому назад Абу Джихад, один из лидеров Организации освобождения Палестины (к слову, ликвидированный Аллоном), вместе с Хусейни «were trying to seduce Lange into working for the Palestinian cause» (пытался привлечь Ланге к работе на палестинскую идею) [2]. Негативные коннотации в оценке Ланге нивелируют отрицательную характеристику израильтян, кроме того, подчеркивают беспринципность самого киллера.

Эпическая ситуация, при всей ее неразрешимости, постепенно обостряется, что приводит к коллизии, вынуждает персонажа к активному действию с переходом хронотопных границ и свидетельствует о состоявшемся событии. Так, в последнем примере двое убийц, один – идеологически сориентированный, другой – профессиональный киллер, планируют убийство Габриеля Аллона, израильского шпиона, тоже убивающего своих врагов. Отметим, автор оставляет на суд читателя оценки деятельности каждого из персонажей, представляющих противоположные идеологические системы. Но союз террориста с наемником в противовес убийце террориста выявляет авторскую позицию. Напряжение в ситуации достигается рассказом Хусейни («Husseini's tired eyes came suddenly to life» (Усталый взгляд Хусейни внезапно ожил) [2]) о том, как Габриель убил Абу Джихада, как его соратник Тарик отомстил за смерть товарища и взорвал машину с женой и сыном Алона, об убийстве самого Тарика Габриелем.

Ланге, в свою очередь, нагнетая ситуацию, врет о личном счете к Габриелю. Событие завершается планированием расправы над Габриелем в Риме под прикрытием итальянской полиции.

Напряжение эпической ситуации и доведение ее до яркой коллизии представляется одной из главных отличительных сюжетных черт романа «The Confessor», что позволяет выявить в нем черты жанровой модификации шпионского романа-саспенс. Так, нагнетание напряженности формируется с первых страниц романа, когда у профессора Штерна звонит телефон, и он выслушивает угрозы, на автоответчике при этом мигает красная лампочка, а отключение его сравнивается с обезвреживанием бомбы. В доме, где обитает Штерн, постоянно появляются чужие люди, вызывающие в нем опасения, а в фойе пахнет косметическими препаратами. Тут же следует упоминание о матери, пережившей ужасы рижского гетто, и безобидные косметические запахи рождают ассоциации с газовой камерой. Таких примеров можно привести огромное количество, но ограничимся еще одним. Когда Эрик Ланге должен был совершить убийство Папы, как считал Габриель, он проник в Ватикан и оставил в кабинете Папы конверт, который, упав на стол, произвел звук удара металлического предмета. Передвижение убийцы по коридорам Ватикана сопровождается несколькими убийствами, притом совершенно нецелесообразными, в конце концов, Ланге убивает кардинала Бриндизи и пытается сбежать из Ватикана. При общей напряженности и стремительности действий, характерных для романа-экшен, читатель все время помнит о конверте, оставленном в кабинете. Тайна конверта откроется лишь в последнем разговоре Габриеля с Папой, когда все сюжетные линии сойдутся и станут понятны мотивы и цели и «Crux Vera», и самого Папы. А в конверте Ланге оставил пулю, которой мог бы быть убит Павел VII.

Наряду с обострением ситуации и ускоренным доведением ее до коллизии, в сюжетном событии автор использует еще два противоположных по своей сути приема. С одной стороны, стремительная смена действий, что характерно для романа-экшен. Такие примеры обнаруживаются в сценах

убийства профессора Штерна в его комнате, во время встречи Габриеля с детективом Алессио Росси, когда их пытается задержать итальянская полиция, в уже приведенном примере проникновения Ланге на территорию Ватикана, в преследовании Леопарда Алоном и мн. др., и даже в событиях-воспоминаниях, к примеру, – операция «Гнев Божий», когда в нескольких фразах рассказывается о действиях израильских агентов по ликвидации террористической группы «Черный сентябрь».

Иногда стремительность и напряженность событий усиливается пропуском действий. Этот прием весьма репрезентативен для сюжета романа в целом. Касагранде должен встретиться с Ланге для заказа убийства Мэлоуна. В данном событии нет никаких предваряющих действие обстоятельств, читателю предлагается уже сама встреча в комнате, как Касагранде добирался к месту встречи – пропущено. Или, Габриель просит Франческо Тьеполо, руководителя проекта реставрации церкви Святого Захарии, об организации встречи с Папой. Тьеполо связывает с Папой давняя дружба, восходящая к временам, когда тот был кардиналом в Венеции. Тьеполло позвонил в Ватикан. Нет описания разговора, диалога, только «улыбка Тьеполло». Событие состоится, но объяснения условий встречи и т.д. не последовало. Такие особенности пропуска элементов события назовем минус-приемом. Необходимы они автору для того же ускорения сюжетного события и усиления напряженности.

С другой стороны, автор использует прием ретардации – замедления действий для актуализации либо черт характера персонажа, либо, что гораздо чаще, для экспликации авторской позиции относительно того или иного политического или идеологического аспекта. Примером может служить чтение вслух для всех участвующих в событии писем (сестры Регины) и документов (докладная записка Мартина Лютера); сами воспоминания персонажей, объясняющие какие-либо биографические факты (относительно Папы, Габриеля, Шамрона, Ланге, Касагранде и др.), или нравственную позицию действующих лиц (Цолли, Хусейни). Или же перед важным

сюжетным событием происходит замедление в действиях героя. К примеру, Габриель едет на встречу с журналистом Питером Мэлоуном, который может открыть факты исследовательского труда Штерна. Подробно и последовательно автор ведет своего героя – Габриель прибыл в Лондон, купил книгу в букинистическом магазине на Чаринг-Кросс-роуд, снял поношенный пиджак и выбросил в мусорный бак в метро, обвел ручкой абзац в купленной книге, подождал десять минут и т.д. Габриель готовится к важной встрече и обдумывает свою линию поведения, ему необходимо принять трудное решение – практически, обменять свою безопасность на сведения об убитом друге. Поэтому ему необходимо время, и автор замедляет действие.

Еще одним значимым элементом события, о котором рассказывается, является хронотоп. Пространственные маркеры в романе «The Confessor» являются важнейшим сюжетным элементом, с помощью которого создается правдоподобность события, о котором рассказывается. Ранее уже указывалось, какие реальные исторические факты включены в художественный мир, топонимы же подкрепляют стремление автора к приданию им достоверности. Во-первых, это касается всех городов, где происходят художественные события – «Мюнхен», «Рим», «Вена», «Лондон», «Рим» и др.; государств – «Ватикан», «Швейцария», «Германия» и др. Во-вторых, географических, урбанистических, исторических объектов – «Церковь Свягото Захария» в Венеции, еврейский район «Гетто Нуова» в Венеции, «Олимпийский парк», «Английский парк», район «Швабинг» в Мюнхене и т.д. вплоть до названия улиц, кафе, ресторанов. Но выбор городов не является случайным. Так, если речь идет о событии, в которое вовлечена католическая церковь, то органичным предстает введение пространства «Рима» и «Ватикана». А вот пространство Мюнхена в романе является сюжетообразующим элементом. С Мюнхеном в биографии Аллона связаны судьбоносные события. Теракт на Олимпиаде, в результате которого погибли израильские спортсмены, стал поворотным событием в его жизни.

Шамрон привлек его к оперативной деятельности, практически, сделал его профессиональным убийцей. Смерть уничтоженных им террористов навсегда изменила его отношение к миру и определила его будущее. Именно в этом городе автор формирует событие убийства друга Габриеля, его соратника по шпионской деятельности, еврея Бенджамина Штерна.

Еще один значимый пример следует упомянуть – район «Гетто Нуово» в Венеции. В XV веке в районе Каннареджо был выделен болотистый участок, на котором предполагалось построить литейную мастерскую, называвшуюся на венецианском диалекте «гето». Постепенно за ним закрепилось название Гетто Нуово. Мастерскую так и не построили, но сто лет спустя правители Венеции стали выселять туда разрастающееся и нежелательное еврейское население. А в 1516 году христиане и вовсе покинули это место. Евреям же разрешалось покидать гетто только после восхода солнца, и только имея на себе желтые тунику и шапочку. С наступлением ночи им всем надлежало вернуться на остров, и ворота запирались. То есть, это место, где впервые европейцы массово ограничили права евреев на передвижение. В той же Венеции, одном из выдающихся культурных центров, еврей Габриель Аллон, он же реставратор Марио Дельвеккио, работает над обновлением христианской святыни – Алтарного образа Джованни Беллини в Церкви Святого Захария.

Наряду с преимущественно реальными топосами в художественный мир романа вводятся и вымышленные пространственные объекты. Это, в первую очередь, монастырь Святого Сердца в Бренцоне. В нем, почти единственном среди сюжетообразующих пространственных образов, происходит знаковое для отношений католического мира и еврейства событие – соглашение Ватикана с политикой геноцида евреев, осуществляемого фашистами.

Что касается времени, то в художественном мире оно играет менее заметную роль. Акцентируется чаще суточный цикл, притом, когда счет идет не на часы, а на минуты – Габриель ожидает десять минут, чтобы зайти к

Мэлоуну, сорок пять минут на прогулку и кофе перед убийством Штерна и др. Значимым представляется время календарного цикла. Художественное событие разворачивается во временном плане в «марте». Ни с какими историческими событиями, вовлеченными в художественный мир, корреляция не обнаруживается. Но номинация месяца встречается в романе многократно, что позволяет задуматься над ее символическим смыслом. Позволим предположить, что это время, именуемое в иудейской культуре – пурим, выбрано автором так же неслучайно. Это один из семи великих еврейских религиозных праздников. Название пурим созвучно слову «пур», что обозначает «жребий». Посвящается праздник счастливому избавлению евреев от грозившей им гибели, которую готовил им на землях Древней Персии визирь царя Артасеркса Аман-амаликитянин. Убийство профессора Штерна на германской земле, спланированное «Crux Vera», привело не только к разоблачению и уничтожению самой организации, но и ускорило, а, с точки зрения автора, и обусловило решительность Павла VII в вопросе урегулирования отношений католической церкви и еврейства.

Событие, о котором рассказывается в романе «The Messenger» (2006) [12], является прямым продолжением сюжетной ситуации романа «The Confessor». Более того, в нем сходятся линии эпической ситуации, заданные в предыдущих пяти произведениях – палестино-израильское противостояние, позиция католической церкви в отношении холокоста, теологическое разногласие иудаизма и христианства, исламистская террористическая деятельность. Но если в более ранних произведениях коллизия формировалась между двумя противостоящими сторонами, то здесь терроризм представлен на международном уровне – как мировое зло. Конфликт формируется не в сфере государственных интересов Израиля, защищающего интересы своего народа, как это показано в романах «The Kill Artist», «A Death in Vienna», «Prince of Fire», а вовлечены в него несколько европейских государств, страны Ближнего Востока и США. Центральными событиями в романе стали покушения на жизнь Папы Римского и президента

США, организованные исламскими террористами с целью истребления всех неверных.

Роман «The Messenger» представляется своеобразной авторской рецепцией Д. Силвы исторических событий 11 сентября 2001 года в США, которые изменили мир, поменяли расстановку сил, поставили мир в зависимость от непредсказуемых действий фанатичных людей, возомнивших себя хозяевами планеты. Романное пространство выстраивается на основе реальных событий, как это присуще всем произведениям автора, но действующие лица имеют художественную природу, несмотря на упоминание исторических личностей. Автору удается создать впечатление правдоподобия эстетического события за счет введения персонажей, занимающих руководящие посты в государствах, без личным имен.

Сюжетное событие романа «The Messenger» проанализировано в работе В.С. Любеева «Шпионский роман-экшен в американской литературе середины XX – начала XXI веков» (2018) [126]. В качестве дополнения следует отметить, что в данном произведении на первый план выходит сюжетный уровень текста, организованный в параметрах шпионского жанра. На наш взгляд, протагонист Габриель Аллон наделен в произведении преимущественно эпопейными чертами. Герой представлен готовым персонажем, выполнящим свою миссию установления баланса противоборствующих сил, не нуждается в эволюционных изменения, точно следует своему заданию, заявленному в его имени и фамилии. Сюжетное событие развивается по принципу эпической дупликации, то есть, основные события повторяются с изменением результата действий. Так, террористические акты с покушением на жизнь Папы и Президента США Габриелю предотвратить не удалось, хоть оба и остались в живых, но погибло большое количество мирных жителей. Но в финале романа Габриелю удалось организовать ликвидацию инициаторов преступных действий – террориста Ахмеда бин-Шафика и финансиста исламских террористов Зизи аль-Бакари. Для интенсификации шпионской

составляющей основное внимание автор уделяет процессу выявления преступной организации, сама же развязка, ликвидация террористов, уходит в финал, представлена пунктирно, без особой акцентуации, как само собой разумеющееся разрешение конфликта и справедливое возмездие.

3.2. Стратегии авторского сознания в «событии рассказывания»

Сюжетное событие в силу своей шпионской интриги уже само по себе вызывает читательский интерес. Но мастерство писателя состоит не только в выстраивании сюжета, а и в презентации сюжетных событий адресату – читателю. «Событие рассказывания» осуществляется посредством речевых потоков говорящих субъектов, тем или иным образом адресованных читателю. Понятно, что все произведение является высказыванием автора, при этом сам автор в нем не эксплицирован, его точка зрения выражается через систему персонажей. Но персонажи функционируют в художественной действительности, и о наличии ни автора, ни читателя представления не имеют, то есть, они свои высказывания читателю не адресуют. Автор и читатель находятся во внешней действительности, в реальной жизни, а персонажи принадлежат внутреннему миру произведения. Поэтому автор, как правило, вводит в произведение неких посредников между двумя действительностями – повествователя или рассказчика [173]. В случае Д. Силвы таким посредником избран повествователь, находящийся на границе внутренней и внешней реальности и представлен безличным изображающим субъектом. Ему принадлежат высказывания, характеризующие фигуры персонажей, описывающие их поведение и информирующие об обстоятельствах, причинах и последствиях событий внутреннего мира произведения. Но у Д. Силвы повествователь имеет свою специфику, как, впрочем и у других настоящих мастеров слова, которую необходимо осмыслить в ходе исследования.

Кроме того, в тексте произведения обнаруживает свое присутствие и авторской сознание в таких его элементах, как заглавие, посвящение, эпиграф, в названиях частей или глав, в датировке. У Д. Силвы актуализированы все аспекты, кроме последнего, также его художественные миры обрамлены предисловиями или послесловиями, принадлежащими эмпирическому автору. В названных элементах текста, презентованных непосредственно авторским сознанием, заложена ведущая авторская интенция, направленная читательскому сознанию. Рассмотрим элементы «события рассказывания» на текстовом уровне конкретных произведений.

Роман «The Kill Artist» («Художник-убийца») [11] Дэниел Силва пишет в 1998 году, продолжая таким образом шпионскую тему в своем творчестве, которое до этого уже было представлено шпионскими романами с главными героями – сотрудниками американской разведки. Исходя из неких, понятных лишь авторскому сознанию, целей, писатель выбирает на роль главного героя персонажа, нарушающего традиции жанра. Он наделяет его совершенно нестандартной для шпионского дискурса профессией реставратора, синтезируя в личности героя творческие интенции и служение государственным интересам. Писательские цели обусловили и повествовательные стратегии авторского сознания. В первом романе они прошли апробацию, чтобы затем, в последующих романах серии, реализоваться и сформировать неповторимый и узнаваемый почерк Дэниела Силвы.

«Событие рассказывания», как уже упоминалось, в произведении презентовано на текстовом уровне через композицию, представляющую собой череду компонентов, реализованных речевыми потоками говорящих субъектов, меняющих точку зрения на «события, о которых рассказывается». Именно на них и сосредоточим внимание, поскольку они выявляют авторское отношение к происходящим в эстетической реальности событиям. Но если в самой художественной действительности авторское сознание обнаруживает себя через посредников – повествователя и рассказчика, то

непосредственно оно проявляет себя в структурировании произведения – в номинации заглавия, посвящении, эпиграфе, делении текста на части, эпилоге.

В первую очередь обратим внимание на название романа – «The Kill Artist». Русский перевод дает номинацию «Мастер убийств». На наш взгляд, такой выбор переводчиков не соответствует генеральному замыслу автора. Дословный перевод – «художник-убийца» раскрывает множество смыслов, заложенных в заглавии, которое, как известно, и призвано заявить тему всего произведения, в концентрированном и спаянном виде представить всю гамму смыслов, осуществить презентацию эстетической реальности, сформированной в авторском сознании. Заглавие данного романа вводит в шпионский дискурс нового героя, синтезирующего в свой деятельности восстановление совершенства жизни через искусство и способ защиты человеческой жизни посредством искоренения несовершенства. Номинация заголовка выбрана автором, по его собственному утверждению, практически, случайно. Но в этом, надо полагать, и проявилось творческое вдохновение, которое отличает настоящий художественный мир. Работая над романом, который впоследствии получил название «The Kill Artist», Д. Силва сотрудничал с Дэвидом Буллом, начальником отдела реставрации в Национальной галерее, который консультировал его в вопросах искусства. Мысль дать шпиону профессию реставратора пришла внезапно, по свидетельству писателя, когда они с женой планировали ужин с Дэвидом – «I stopped dead in my tracks and said, “Oh my God! An assassin whose cover job is art restoration.”» (Я встал как вкопанный и сказал: “О Боже! Убийца, чье прикрытие – реставрация произведений искусства”») [29]. Насколько искренен писатель в своих интервью, судить не приходится, тем не менее, автор сознательно ориентирует читателя на такое понимание заглавия. Далее в романе смысл реставраторской деятельности будет неоднократно истолкован на символическом и психологическом уровне, писатель будет много раз в последующих произведениях возвращаться к корреляции

антиномичных по своему результату профессий героя. В первом же романе, название которого однозначно сфокусировано на судьбе героя, будет представлена биография персонажа и ключевое событие, ее определившее.

Художественное произведение представляет собой авторское высказывание, адресованное читателю, с которым автор делится своими открытиями, сомнениями и выводами относительно волнующих их обоих вопросов. Любой элемент художественной реальности значим в авторском высказывании. Но не менее значимы и внехудожественные аспекты произведения. Так, роман «The Kill Artist» посвящен «Джейми», жене писателя, с которой он не только создал семью, но и получил новую религиозную идентичность, он принял иудаизм. Выбор национальности и государства, которому служит его герой Габриель Аллон, оформился у Д. Силвы в результате союза с Джейми Гэнджел, израильской журналисткой.

Прямая презентация авторского сознания через посвящения актуальна для почти всех произведений романной серии и играет очень важную роль, поскольку помогает читателю установить непосредственный контакт с автором в общей для них внеэстетической действительности. Автор как виртуальный креативный субъект обретает таким образом зримые очертания человеческой личности, коль скоро он представляет читателю своих реальных близких людей и соратников, что обеспечивает более доверительные отношения между креативным и рецептивным субъектами в самой эстетической реальности. Кроме жены, Джейми Гангл [11], [8], [2], [5], автор привлекает в художественный дискурс своих детей, Лили и Николаса [8], [2], [5], а также своих друзей и партнеров – искусствоведа Давида Булла [2], знакомство с которым натолкнуло автора на мысль дать герою-шпиону профессию реставратора, Филлис Грэнн [8], друга и редактора Нейла Найрина [1], [5], Патрика Маттайесена [5], который стал прообразом Ишервуда, и мн.др., посвящения которым будут предварять последующие романы. Показательно, что посвящения жене и детям будут фигурировать практически во всех дальнейших произведениях.

Не менее важным оказывается и прием введения эпиграфов. Остановимся здесь на эпиграфах к первому роману, «The Kill Artist», поскольку, как представляется, они имеют отношение не только к нему, но задают тон всей романной серии, презентуют очень важную авторскую интенцию, которая будет в дальнейших произведениях многократно интерпретироваться и влиять на формирование собственно авторской позиции относительно реализованных тем в художественном мире. Первый эпиграф – «The Lord spoke to Moses, saying, “Send men that they may spy out the land of Canaan, which I give to the children of Israel; of every tribe of their fathers shall you send a man, every one a prince among them”» [11], который, по указанию автора, взят из Книги Чисел 13: 1-2. Поскольку мы не имеем возможности ознакомиться с источником на древне-еврейском языке, ограничимся интерпретацией авторского перевода на английский в том виде, в каком он представлен в романе. Перевод авторского перевода звучит так – «Господь сказал Моисею: пошли людей, чтобы они разведали землю Ханаанскую, которую я даю сынам Израилевым; из каждого колена отцов их пошли человека, и каждый из них князь» [19], что не вполне совпадает с каноническим текстом в русском переводе. Во-первых, в Книге Чисел это фраза занимает в 13 главе первые три стиха, во-вторых, несколько изменена семантика и структура текста: «1. После сего народ двинулся из Асирофа, и остановился в пустыне Фаран. 2. И сказал Господь Моисею, говоря: 3. пошли от себя людей, чтобы они высмотрели землю Ханаанскую, которую Я даю сынам Израилевым; по одному человеку от колена отцов их пошлите, главных из них» [Книга Чисел 13: 1-2.].

Оставим в зоне авторской ответственности интерпретацию канонического текста, остановимся на тех смыслах, которые он сам в нем акцентирует. И здесь приоритетный акцент обнаруживается на номинации «prince», которая в романном поле будет присвоена главному герою. В контаминации с именем – Габриель Аллон, – полученном в честь Архангела Гавриила, в трактовке Ветхого Завета, – защитника израильского народа,

главный герой назван Ари Шамроном «князем огня». Эта же номинация будет присвоена даже отдельному роману. Практически во всех произведениях серии избранность Габриеля будет подчеркиваться данной авторской номинацией и многократно им проинтерпретируется.

Второй эпиграф также актуален для всей серии романов Д. Силвы. В авторском изложении он выглядит так: «By way of deception, thou shalt do war» [11] и переводится с английского как «Путем обмана ты будешь вести войну» [19]. Источником цитаты, в трактовке Д. Силвы, является «Motto of the Mossad» (девиз Моссада), политической разведки Израиля. До недавнего времени Моссад, действительно, работал под девизом, взятым из Книги Притч Соломоновых – «Поэтому с обдуманностью веди войну твою» (Прит. 24:6). Можно предположить, что древне-еврейский текст и имеет такую коннотацию, которую актуализирует автор, но возможна и авторская вольность в данном выборе смысла. В любом случае, вводя цитату в собственной трактовке в качестве эпиграфа к художественному тексту, автор акцентирует не только сущность любых военных действий, построенных на взаимном обмане во благо каждой из сторон. Основная мысль, продуцируемая таким девизом израильской разведки, – признание полезными любых способов противостояния врагу, включая обман, если он обеспечивает безопасность своего государства. Реализована данная идея в романах в полной мере через образ Шамрона, руководителя «Office», основным качеством которого автор делает ложь, направленную не только на противника, но и на собственных сослуживцев, если этого требуют государственные интересы. В качестве антипода Шамрону автор создает образ главного героя Габриеля, постоянно рефлексирующего относительно насилия и агрессии, совершающего свои поступки, руководствуясь принципом справедливости, а не мести. Из этих двух амбивалентных интенций вырастает и собственно авторская позиция в эстетической реальности, адресованной реципиенту.

Собственно текст романа «The Kill Artist» поделен на три части, каждая их которых имеет несколько глав, кроме того, им предшествует пролог, а завершает произведение эпилог. В романе пять частей, что совершенно прозрачно коррелирует с пятикнижием Моисея – Книгой Бытия. Такое предположение представляется возможным в силу наличия в романах Д. Силвы множества прямых и скрытых аллюзий на священные тексты и объясняется переходом эмпирического автора в новую веру. Данную гипотезу подтверждают названия и частей, и глав, состоящие из пространственных номинаций – географических и урбанистических, – что подчеркивает мифологичность изображенного мира, не знающего временного измерения. Пятичастная структура не раз будет использована автором в серии романов о Габриеле Аллоне. Части и главы кроме нумерации имеют еще и названия, даже пролог поименован. Притом, если в назывании глав использованы топографические номинации (города, страны, улицы, площади), то в прологе актуализирован временной маркер, вводится линейное время – «Vienna: January 1991».

Такой прием автора наполнен особым смыслом. Дело в том, что роман снабжен, кроме посвящения и эпиграфов, предисловием, в котором автор ориентирует читателя на коммуникацию через художественный дискурс – «The Kill Artist is a work of fiction and should be construed as nothing but. All characters, locales, and incidents portrayed in the novel are products of the author's imagination or have been used fictitiously» («”Художник-убийца” – это художественное произведение, и его следует воспринимать как таковое. Все персонажи, места и события, изображенные в романе, являются плодом воображения автора или использованы соответственно авторской логике») [11]. Следует учесть, что Д. Силва пишет шпионский роман, одним из основных жанровых признаком которого традиционно является секретность, таинственность. Автор же в предисловии откровенно излагает план собственного произведения, раскрывая свои стратегии – использование точных топографических мест, исторических событий (секретная война

между израильской разведкой и палестинскими партизанами, убийство в 1988 году одного из лидеров боевиков Фронта освобождения Палестины Абу-Джихада), признаваясь в произвольном их перетасовывании. То есть, Д. Силва формирует виртуальную реальность произведения из материала эмпирической действительности. Для придания ей пущего правдоподобия автор вводит и собственную хронологию в вымышленный мир, соотнося ее с внетекстовой действительностью, близкой и реальной для читателя. Так в пролог попадает событие, которое определило не только поведение героя в данном романе, но и обусловило его судьбу, описание которой растянется на два десятка произведений.

Второй раз, и последний в этом романе, временной маркер попадает в название первой главы первой части – «Port Navas, Cornwall: The Present». Так авторское сознание дифференцирует художественный мир на прошлое и настоящее, создавая для читателя впечатление реальности происходящего. Художественное событие получает реальные исторические предпосылки, что, опять же, подкрепляет правдоподобие виртуальной действительности романа – герой обретает реальные пространственные и временные координаты, в которых протекает его жизнь, а читатель проникается иллюзией его реального существования, несмотря на авторские заявления о художественном вымысле.

Название глав внутри каждой части имеет также свои особенности. Текст разделен на фрагменты, обозначенные словесной нумерацией. Кроме того в название вводятся пространственные маркеры – «TWO. Paris»; «THREE. Tiberias, Israel». То есть, автор делит текст на части в зависимости от места, где разворачиваются микросюжетные события. Вторая и третья часть начинаются миркропрологами без названия, которые высвечивают экзистенциальную проблематику будущей части романа, и лишь позже появляется название первой главы.

Экзистенциональная направленность не является отличительной чертой шпионского романа. Дэниел Силва и здесь идет наперекор традиции.

Если в названиях глав наблюдаем эмпирическую точность, то номинации частей задают глубокий не только смысл, но и подтекст романа. Заголовки трех частей – «Acquisition», «Assessment», «Restoration» – в русском варианте звучат как «Обретение», «Изыскания», «Реставрация» [19]. Исходя из названия романа, где совмещены указания на два вида деятельности («художник-убийца») главного героя, в заглавие первой части включается семантика «приобретения», если акцентировать аспект искусства, или «сбор данных», если сместить акцент в сторону убийства. Во второй части сосредоточено внимание на «оценке» ситуации, «анализе», «экспертизе», а в третьей – на «восстановлении», «возвращении». Все смыслы раскрывают суть сюжетного события, сосредоточенного на восстановлении порушенного порядка. Этот процесс актуален и для работы реставратора, а именно такой профессией наделяет героя автор, и для расследования преступления и наказания за него, что входит в компетенцию шпиона-убийцы. Таким образом, все номинации в произведении выбраны автором с учетом профессиональной специфики главного героя и охватывают оба, на первый взгляд, несовместимые вида деятельности.

Рассказ о трагическом событии в Прологе ведется от лица повествователя, находящегося на границе эстетической и внетекстовой реальности, героя он называет «реставратом», не давая ему личного имени, что подчеркивает отстраненность и объективность повествования. Лишь несколько коротких реплик автор вкладывает в уста безымянных персонажей, преимущественно сопровождая их речью повествователя. Таким образом задан линейный стиль повествования, который в последующих романах Д. Силвы будет встречаться нечасто.

Подобный прием знакомства читателя с ведущими персонажами использует автор и в начале второй и третьей частей. Вторая часть начинается своеобразным прологом к судьбе женского персонажа – Сары Халеви, еврейке французского происхождения, отец которой чудом выжил в условиях фашисткой оккупации. Сара сыграла в жизни Габриеля весомую, но

трагическую роль. Она принимала участие в «тунисском деле» (ликвидация Габриелем Абу-Джихада), Тарик через нее смог идентифицировать Габриеля уже в деле по убийству израильского посла в Париже. В период выполнения задания у Габриеля с Сарой завязался короткий роман, что вызвало напряжение в отношениях с женой. Пытаясь сгладить семейный конфликт, Габриель позволил Лии с сыном приехать в Вену, где Тарик взорвал ее машину. Габриель не смог простить себе смерть сына и страдания жены, обвиняя в измене себя, но косвенно и Сару.

Начало третьей части знакомит читателя с биографией Тарика эль-Хоурани, с историей его семьи, с трагедией палестинского народа, с причинами семейного противостояния израильтянам. Отстраненный рассказ повествователя во вводных начальных элементах частей романа позволяется автору соблюдать нейтральность в изложении сюжетных событий романа. В них практически отсутствует речь персонажей, а высказывания повествователя выдержаны в рамках фактической истории геноцида евреев во время Второй мировой войны и противостояния евреев и палестинцев после образования Израиля, экстраполированной на частную жизнь персонажей.

Если в Прологе и вступительных фрагментах ко второй и третьей части рассказ о событии дается от лица объективного отстраненного повествователя, то в самом тексте романа появляется персонаж-рассказчик, с точки зрения которого будет представлен главный герой. Это одиннадцатилетний Тимоти Пиил, мальчик, живущий на соседней даче в Корнуолле, где обосновался Габриель. Описание событий по-прежнему ведет повествователь, но ограничивает представления о них кругозором ребенка. Автору понадобился персонаж-рассказчик, который наблюдает за незнакомым человеком и замечает детали, которые ему интересны, но непонятны. Следовательно, появляется мотивация для их объяснений. Так автор через точку зрения ребенка, представленную в речи повествователя, добивается цели – представить своего главного героя в наиболее

таинственном виде, и в результате, описать его поведение и идентифицировать профессиональную деятельность. Но именем своего героя автор так и не наделит, и Пиил до конца романа так и не узнает, с кем же у него сложились такие теплые доверительные отношения. Зато читателю через точку зрения персонажа-ребенка откроются нюансы характера и поведения Габриеля. Кроме того, наблюдения и выводы Пиила, а также сообщение незнакомца о сути своей деятельности – реставрация живописных полотен – читатель свяжет субъекта из сюжетного события Пролога и реставратора в Корнуолле. Так авторское сознание создает ореол таинственности вокруг главного героя, но и дает ориентировку читателю для его идентификации.

Изложение факта сюжетного события повествователем с точки зрения персонажа достаточно часто используется автором в романе. Еще один из примеров – рассказ Эмили Паркер о знакомстве с Тариком, который представился как Рене, и далее об убийстве израильского посла, и, собственно, о своем собственном убийстве, осуществленном Рене-Тариком. «She collided with the river and slipped below the surface. She opened her mouth, and her lungs filled with frigid water. She could taste her own blood. She saw a flash of brilliant white, heard her mother calling her name. Then there was only darkness. A vast, silent darkness. And the cold» (Она коснулась поверхности рукой и скользнула под воду. Она открыла рот, и ее легкие наполнились ледяной водой. Она чувствовала вкус собственной крови. Она увидела яркую белую вспышку, услышала, как мать зовет ее по имени. А потом осталась только темнота. Огромная, безмолвная тьма. И еще этот холод.) [11].

Вживание повествователя в фигуру персонажа, не только взгляд на мир с его точки зрения, но и восприятие мира как бы через его органы чувств – основная повествовательная тактика авторского сознания. Такой прием презентации сюжетного события, совмещение повествовательной объективности и субъективного ощущения персонажа – представляется ведущей нарративной техникой Д. Силвы.

В первом же романе автор применяет, чтобы в дальнейшем продуктивно использовать, стремительное сочленение последовательного и неспешного повествования с динамичной, экспрессивной фиксацией действий персонажей, сопровождающихся натуралистичным нагнетанием тревоги и страха. В выше приведенном примере повествователь излагает историю знакомства и развития отношений Эмили и Рене, перемежая практически все повествовательные формы – сообщения, описания и характеристики. Затем стремительно ускоряет действия, занимает позицию стороннего наблюдателя, одновременно охватывая своим взором события в ресторане, где находится посол, улицу, где происходит столкновение автомобилей, Эмили с Рене на мосту, убийство посла, убийство Эмили. И снова как бы перевоплощается в Эмили и фиксирует ее состояние в последние мгновения жизни. Так экшенность и саспенс пронизывают повествовательный план романов Д. Силвы. По этой же модели строит автор первую попытку ликвидации Тарика Габриелем, обеспечение безопасности Ясира Арафата, преследование Тарика Габриелем, ранение Габриеля и много других сюжетных событий.

Способность повествователя перевоплощаться в персонажа, видеть мир его глазами и воспринимать происходящее его органами чувств позволяют авторскому сознанию удерживать баланс точек зрения, сохранять нейтральную позицию в представлении антагонистичных персонажей и в оценке их поведения, то есть, находиться на границе художественной и внеэстетической реальностей с целью трансляции читателю разных взглядов на происходящее. Осмысление же авторской позиции и формирование собственной точки зрения на сюжетное событие автор предоставляет читателю.

В романе Д. Силвы «The English Assassin» (2002) [8], как и в предыдущем, в заглавии заложена не только тема произведения, но шпионская направленность, подразумевающая скрытые закодированные смыслы. В русском переводе роман известен под названием «Убийца по

прозвищу Англичанин» [22]. Обратим внимание на авторскую и переводческую номинации. Как известно, название произведения в латентном виде содержит весь спектр смыслов, вмещающихся в изображенном событии, то есть, презентует тему произведения. В данном случае изображенное событие, исходя и из авторского, и из переводного заголовка, будет формироваться вокруг личности, что ориентирует на романный жанр произведения. В обоих названия акцентируется деятельность главного персонажа – убийца. Исходя из переводного заголовка – в романе главным героем является убийца по прозвищу Англичанин. Как представляется, переводчики здесь пошли по ложному следу, предложенному автором. В романе один из персонажей, как выясняется в ходе сюжета, притом – антагонист, имеет прозвище Англичанин. Но и Габриель Аллон в романном времени живет в Англии, остров Корнуолл, выполняет реставрационные работы живописных полотен художественной галереи в Лондоне. Оба – и Габриель, и Англичанин совершают убийства, и для каждого из них эта деятельность является профессиональной. Поэтому оригинальное название «The English Assassin», по замыслу авторского сознания, многосмысловое и работает на реализацию именно шпионской жанровой составляющей, подразумевающей таинственность, интригу и специфически шпионскую сюжетную напряженность, маскируя план главного героя и его миссию. Кроме того, в нем реализуется метафора реставрации в применении к шпионской работе – под внешним слоем краски на картине зачастую вскрывается совершенно иное художественное полотно. В данном случае, как представляется, Д. Силва сознательно забрасывает читателю такую наживку, мотивируя его на раскодировку поверхностных смыслов. Эта авторская стратегия, заявленная в названии, будет ведущей во всем романе. Каждое изображенное событие, презентованное во внутреннем мире произведения, с развитием сюжета получает совершенно иную трактовку.

В композиционном смысле автор обращается к уже использованным в предыдущем романе приемам. Роман состоит из пяти частей – Пролог, три части и Послесловие, таким образом выдерживается пятичастная структура, эксплицирующая мифологизм художественного мира, ориентированный на иудейскую традицию. Последняя часть здесь представлена как Послесловие, через которое автор связывает художественную и эмпирическую реальности, чего не было в первом романе. В нем дается характеристика государственной политике Швейцарии, причастной к злодеяниям фашистов во время Второй мировой войны при декларируемом нейтралитете. Соблюдая свои финансовые интересы, Швейцария, практически, узаконила преступную деятельность фашистской Германии в отношении культурных ценностей, похищенных в оккупированной Европе – «Switzerland was a “trade center” for looted art, and that substantial numbers of paintings had entered the country during the war» (Швейцария фактически являлась «торговым центром» похищенных произведений искусства, значительное количество картин было ввезено в страну во время войны) [8], и продолжают находиться в частных коллекциях под прикрытием государственных законов.

Эксплицитная позиция авторского сознания выявляется во внетекстовых элементах произведения. В данном романе два эпиграфа. Первый – словарное значение слова «гном» из Нового всемирного словаря Вебстера. Второй – цитата из книги профессора Джина Зиглера, швейцарского социолога, «THE SWISS, THE GOLD, AND THE DEAD» (Швейцарцы, золото и мертвецы). Примечательно, что оба эпиграфа коррелируют с фабульным уровнем изображенного события. Семантика «гнома» соотносима с художественными образами банкиров (Геслер, Рольфе) копящих свое богатство и прячущих его в подвалах, недоступных людям. То есть, богатство – ради богатства. Второй – с политикой Швейцарии в мировом сообществе: «Suppressing the past is a tradition in Switzerland» (Зачеркивать прошлое – такова традиция в Швейцарии) [8] – аллюзия на

покровительство швейцарских финансистов политике Гитлера во время Второй мировой.

С эпиграфом как внетекстовым элементом коррелирует уже в эстетической реальности Пролог с его идеей вневременности – «This is Switzerland. There is no past» (Это Швейцария. Здесь нет прошлого) [8]. Так связываются в художественном произведении действительность авторско-читательская и геройная. Но в самом произведении на номинативном уровне Пролог отнесен в прошлое художественного мира – «Prologue SWITZERLAND 1975», а весь остальной текст помещен в его настоящее – «Part One THE PRESENT». Далее у двух последующих частей заголовки автор не использует, а в названии глав использует пространственные маркеры – «1 LONDON. ZURICH», «2 VITORIA, SPAIN», «5 ZURICH» и т.д., которые дают точную локализацию происходящих событий. Такую авторскую тактику наблюдаем, практически, во всех произведениях романной серии.

В отличие от первого романа в «The English Assassin» сюжетный ряд более динамичный, здесь преимущественно не используются приемы ретардации, события ускоряются, нарастает напряженность, что достигается элементами экшена и саспенса. Знакомство с протагонистом, равно как и с антагонистом, происходит уже в первых главах. Биография Габриеля, данная в его воспоминаниях в момент пребывания в цюрихской тюрьме, дополняется новыми сведениями или же новым акцентированием уже известных данных. Притом, информация о главном герое дана в речи изображающего субъекта, находящегося на границе эстетической и внеэстетической действительности, но транслируется она через точку зрения Габриеля – обнаруживается и оценочность, и психологическая характеристика, и эмоциональная экспрессия персонажа. Постоянная смена точек зрения субъекта высказывания, введение в его речь диалога-воспоминания двух героев – Шамрона и Габриеля – позволяет автору акцентировать поворотное событие в отношениях двух персонажей,

эксплицировать идеологическую позицию протагониста в отношении реализации геройной функции в романе – «“I never get angry.” – And though Gabriel did not realize it at the time, those words had sealed Shamron’s commitment to him, and the seduction was begun» («Я никогда ничем не возмущаюсь». – И хотя Габриель в то время этого не понял, сказанная им фраза скрепила его связь с Шамроном, и обольщение началось) [8].

Д. Силва в свой шпионский роман иногда вводит пейзажные зарисовки. Бывает это нечасто, но тем более показательны отдельные примеры. Так, в «The English Assassin» появляется совершенно лирическое описание природы: «a carpet of wet lights on the valley floor, shrouded by a bridal veil of drifting snow» (ковер огней на полу долины, накрытый подвенечной фатой из падающего снега) [8]. Эта развернутая метафора природного мира введена в текст на контрасте с атмосферой собрания членов «Совета Рютли», деятельность которых направленна на сокрытие произведений искусства от человеческого глаза.

Константным в романе предстает прием трансляции информации о том или ином персонаже в речи повествователя, использующего точки зрения другого действующего лица. Так, сведения о Шамроне даются через точку зрения Габриеля «The old man…He’d always been “the old man,” even during his brief fling with middle age. <…>Now hewas an old man, but in Gabriel’s mind’s eye he always appeared as the menacing little figure who’d come to see him one afternoon in September 1972 between classes at Betsal’el. (Старик… Он всегда был Стариком – даже в краткий период среднего возраста. <…> А теперь он и в самом деле стал стариком, но перед мысленным взором Габриеля он возникал всегда грозной маленькой фигуркой – таким Габриель увидел его в сентябре 1972 года в перерыве между занятиями в Бетсалеле) [8]. Рассказ об Англичанине дан с точки зрения дона Орсати – «Only Orsati knew the truth about him» (Только Орсати знал правду о нем) [8]. Информация об Анне представлена через восприятие деревенских жителей, а позже – Габриеля. Практически, во всех романах объективный взгляд повествователя

меняет ракурс, и информация транслируется читателю под углом зрения Габриеля. Такая повествовательная тактика наблюдается в описании Габриелем и Анны, и Шамрона, и Англичанина, и Петерсона. И если в характеристике Англичанина Габриель объективен, поскольку берет информацию из досье, то с Анной стратегия меняется, актуализируется психологическая точка зрения, что в принципе для шпионского романа не является традиционным. Психологизм в данном романе актуализируется весьма часто, к примеру, состояние Анны перед концертом, который мог оказаться для нее последним.

Во втором романе серии автор использует не только переходных персонажей, но и ретроспективно включает события предыдущего романа, подчеркивая преемственность художественных событий, сформировавших характер протагониста. Один из примеров – покинув Цюрих, Габриель с Анной прибыл в Вену, где, оставив Анну в отеле, посетил Собор Святого Стефана, который реставрировал перед тем, как взорвалась машина с его семьей. Кроме того, в роман намеренно вводятся события предыдущего произведения, создавая, таким образом, иллюзию реальности происходящего. Так, Габриель рассказывает Анне об убийстве Тарика и всю предысторию их антагонизма; наблюдая в галерее Ишервуда за Шамроном, понимает, что тот вспоминает, как год назад в этом же месте планировалась операция по обезвреживанию Тарика, и мн.др. Так в романе художественное время и событие в целом предстает как реальный мир, не ограниченный рамками эстетического объекта.

Еще одна отличительная черта всей романной серии, в данном романе акцентирована с особой авторской тщательностью, – внимание к деталям. Такой прием – весьма привычен для шпионского романа. Например, Габриель замечает различные окурки в пепельнице на вилле Рольфе, потом он выясняет, кому они принадлежали. Но не только в профессиональной деятельности Габриель внимателен к частностям. Шпионский и реставрационный опыт развили в нем способность видеть малое, что

впоследствии оказывается определяющим признаком либо личности, либо ситуации, либо события: турецкие сигареты Шамрона, которым он не изменяет на протяжении всей романной жизни, по запаху которых Габриель определяет его присутствие; запах Анны, державшийся в машине и не отпускавший Габриеля; амулет Англичанина, полученный от корсиканской гадалки, который тот подарил Анне; темные очки Гесслера, скрывающие его слепоту; пустой стул на совещании «Совета Рютли», на котором ранее сидел убитый Рольфе и мн.др. Из мелочей складывается целостное полотно событий и всей сюжетной линии, которую формируют действия шпиона-реставратора. Шпионские приемы автор соотносит с техникой работы реставратора, который, работая над минимальными кусочками художественного полотна, восстанавливает всю картину целиком, давая ей новую жизнь.

Четвертый роман серии о Габриеле Аллоне, «A Death in Vienna» (2004) [1], на уровне события самого рассказывания обнаруживает некоторые новые элементы в повествовательной статегии автора. К примеру, здесь применена техника повествования, реализованная субъектом, который, по определению не мог рассказывать о происходящем событии по причине собственной смерти, наступившей в результате его завершения. Правда, слухи оказались несколько преувеличенными, Эли Лавон получил очень серьезные травмы и оказался в коме. Тем не менее, автору блистательно удалось транслировать происходящее через точку зрения – и пространственно-временную, и психологическую – субъекта, который видит событие изнутри изображенного мира, более того, ограниченного не только его кругозором, но пребыванием в самом сюжетном событии. Частично автору удавались такие пассажи в других романах, к примеру, описание момента смерти американки, застреленной и сброшенной в Сену Тариком, или смерти Отто Гесслера в бассейне от руки Англичанина. Но в данном романе целая глава, первая в романе, изложена через точку зрения персонажа, на жизнь которого осуществляется покушение, обрамленную ракурсом видения повествователя.

Двуголосое слово все активнее используется автором для сближения эстетической реальности художественного мира и внеэстетической действительности автора и читателя, на границе которой обнаруживается посредник-повествователь.

Еще одна отличительная особенность романа «A Death in Vienna» на повествовательном уроне – способ передачи уже известных сведений о герое, о событиях, предшествовавших романному времени-пространству. Кроме того, что вводятся новые детали произошедших ранее событий, автор умудряется, во-первых, не повторяться, даже если говорит об известных читателю обстоятельствах, во-вторых, – делает это лаконично и в то же время интересно. Складывается впечатление, что автор представляет своего героя читателям, которые с ним уже знакомы, и поэтому образуется некий эффект узнавания и радости от встречи со старым знакомым. В то же время, и новые читатели получают исчерпывающую информацию о герое, но они будут заинтригованы некоторыми лакунами в биографии, что приведет их в дальнейшем к знакомству с другими романами серии. Так активизируется читательский интерес, и в то же время оцельняется фигура героя.

В романе «A Death in Vienna» обращают на себя внимание урбанистические пейзажи, что не является обязательным атрибутом шпионской серии. Но город, в котором происходит сюжетообразующее событие – знаковый в судьбе протагониста, что вынуждает писателя остановиться на его облике, формирующем импрессии героя. Это город барочной и готической архитектуры, где мужчины продолжают носить костюмы из льняной ткани и тирольские шапочки с перьями. «It was still a village, thought Gabriel, with a village’s contempt for change and a village’s resentment of outsiders. For Gabriel, Vienna would always be a city of ghosts» (Это все еще деревня, подумал Габриэль, с презрением деревни к переменам и негодованием в сторону чужаков. Для Габриэля Вена навсегда останется городом призраков) [1].

Впервые отказавшись от пятичастного деления текста на композиционном уровне, авторское сознание функции пролога делегирует первой главе романа. Послесловие автора завершает роман, соединяя художественную и внеэстетическую реальность, излагая исторические события, приводя неопровержимые факты, которые легли в основу эстетического события.

На рецептивном уровне роман «A Death in Vienna» представляется весьма неординарным. Автор, продолжая шпионскую серию о Габриеле Аллоне, собственно шпионскую тему уводит в романе на периферию. Читатель в самом начале романа понимает расклад сил в геройной сфере, шпионская интрига выдерживается традиционно, но она сама по себе уже не способна удерживать читательский интерес. Когда же в событие романного настоящего вводится история в ее нетрадиционной трактовке – холокост – читатель уже не может оторвать свое внимание от формирующегося на его глазах художественного мира, вырастающего из реальных исторических событий прошлого. Так шпионская тема на уровне события рассказывания становится яркой оберткой, которая привлекла читателя и открыла ему новую точку зрения на непопулярный для европейцев исторический факт.

Подобную авторскую тактику наблюдаем во всех последующих романах. Так, в романе «Prince of Fire» (2005) [5] читательскому вниманию предлагается в шпионском оформлении тема противостояния палестинцев и израильтян. Повествовательные стратегии направлены на поддержание читательского интереса, для этого формируется шпионский дискурс – противостояние протагониста Габриеля Алона, израильского шпиона, и антагониста Халеда аль-Халифа, потомственного террориста. В основу художественного события положен исторический факт, автор сам объясняет источник – внесюжетный мотив создания произведения. Ему на глаза попалось фото Ясира Арафата, на коленях которого сидел мальчик, сын террориста, убитого агентами израильской разведки в Бейруте в 1979 году. Террорист был членом «Черного сентября» по имени Али Хассан Саламех.

Роман «Prince of Fire», как и предыдущие произведения Д. Силвы, имеет пятичастную структуру. В качестве эпиграфа использована древнееврейская пословица – «If you live to seek revenge, dig a grave for two» (Если ты живешь, чтобы отомстить, выкопай могилу для двоих) [5]. Внетекстовая позиция эпиграфа акцентирует экзистенциальную неразрешимость эпической ситуации, представленной в художественном мире. Несмотря на то, что в пределах романа восстановлена «справедливость», как ее понимает главный герой, Габриель Алон, противостояние противоположных ценностных систем не заканчивается, арабо-израильский конфликт продолжается во внеэстетическкой реальности до сегодняшнего дня. Роман же, как и положено художественному высказыванию, презентует ценностную позицию авторского сознания, стремящегося изложить свое видение эпической ситуации эстетическими средствами. Для этого автор использует не только художественных персонажей, но вводит в текст произведения множество исторических фактов, презентуя их в соответствии со своим субъективным видением. Это и политическая ситуация на Ближнем Востоке, с самого начала XX века, и события Второй мировой войны, в которых мусульманские лидеры занимали сторону Гитлера в вопросах еврейства, и послевоенное разделение территорий Палестины, образование государства Израиль, и полувековая террористическая деятельность палестинцев, направленная против евреев во всем мире.

Авторское сознание выстраивает повествовательный дискурс таким образом, чтобы придать нейтральность собственной позиции. Для этого вводятся точки зрения на конфликт и израильтян (Габриель, Шамрон, Дина и др.), и палестинцев (Хаалед, Палестина). В данном романе чаще, чем в других, слышен голос повествователя, находящегося на границе художественного мира и читательской реальности. Обращает на себя внимание и обилие диалогов, поскольку здесь представлен главный герой не в одиночном расследовании преступления, а в сотрудничестве не только с

командой разведчиков, но при непосредственном участии правительственных лиц, поскольку теракты приобретают глобальный характер.

В романе «The Confessor» (2003) [2] раскрывается убийство израильского ученого Бенджамина Штерна. Д. Силва называет свой роман «The Confessor», что в переводе значит – исповедник, духовник. Заглавие произведения, преимущественно, является темой, ремой которого предстает весь последующий текст. Постепенное вхождение читателя во внутренний мир рассматриваемого произведения приведет его к одному из ведущих персонажей романа – новоизбранному папе Павлу VII. И тогда у читателя формируется понимание сути названия произведения. Складывается впечатление, что Папа и есть главный герой, и что вокруг его персоны разворачивается сюжетное событие. Но Дэниел Силва пишет шпионский роман, и первые впечатления, как правило, оказываются ложными. К финалу произведения в последней сцене встречи Папы и Габриеля становится очевидным совершенно иной смысл заглавия. Исповедуется Габриелю сам Папа, именно он просит прощения у еврейского шпиона за смерть его друга и излагает причины убийства профессора. И сам факт исповеди католика еврею, и прощение Габриеля наполняются глубинным бытийным смыслом – ситуация конфессионального противостояния разрешается человеческим примирением. Более того, признание Папой вины за смерть еврейского профессора становится символом осознания ответственности римской церкви за гонения еврейского народа на протяжении всей истории, что и является главным посылом автора в собственной трактовке своему реципиенту.

Реализация основной авторской интенции продолжается в эпиграфе. В качестве последнего предстает выражение, которое стало общеизвестной латинской пословицей «Roma locuta est; causa finita est» (Рим высказался, дело закрыто), которую автор подписывает как высказывание St. Augustine of Hippo (Святого Августина Гиппонского) [2]. На самом деле, это начальная фраза буллы 416 года, где папа Иннокентий утвердил решение

Карфагенского синода об отлучении от церкви противников философа и богослова Августина Блаженного (354-430). Д. Силва, автор шпионского романа, воспользовался правом художника перетасовывать исторические факты при создании художественной реальности с целью реализации собственного замысла. В приведенном выражении под номинацией «Рим» имеется в виду Папа как глава католической церкви, направляющий политику государства, пользующийся неограниченной властью, поскольку дается она не земным правом, и самим Святым Духом. Приписывание высказывания Августину Блаженному, авторитетному христианскому богослову, усиливает значимость высказывания и беспрекословность его исполнения. Осознается смысл фразы также в завершении сюжета, в сцене исповеди Папы Габриелю, но касается она не финального разговора, а проповеди Папы, произнесенной им в еврейской синагоге в Риме, когда Папа признал вину католической церкви перед евреями, чем нарушил ее ортодоксальную концепцию.

Авторские стратегии выявляются и на уровне композиции произведения, в делении его на части и главы. Как и в большинстве романов, повторяется пятичастная структура текста, подкрепляющая мифологичность художественного мира, а также его эпический характер.

В романе «The Confessor» наблюдаются преимущественно высказывания персонажей, оформленные в диалогические реплики, совершенно изредка встречается внутренняя речь действующего лица («Don't shiver, damn you! Don't give him the pleasure of seeing your fear!» (Не дрожи, черт бы тебя побрал! Не доставляй ему удовольствия видеть твой страх!) [2]). Но преобладает над всеми типами речи – изображающая речь повествователя. Д. Силва отдает предпочтение не говорению, а действию. Притом, действие это изображается повествователем стремительно, даже иногда с явным пропуском элементов события, что формирует эффект «экшен», а предпосылки и мотивы действий поданы через пространные рассуждения, размышления, рассказы.

Диалоги в чистом виде встречаются не часто, притом их структура зависит от того, в каких отношениях находятся его участники. Так, лапидарные, но в то же время емкие высказывания обнаруживаем в диалогах единомышленников – Шамрона и Габриеля, Габриеля и Франческо Тьеполо, Габриеля и раввина Цолли, но и детектива Вайса с начальником службы безопасности Ватикана Касагранде, и последнего с киллером Эриком Ланге. Идеологические позиции данных персонажей в сюжетном событии сходны, что не требует длительных обсуждений. Тогда как диалог папы, Пьетро Лукчези, и кардинала Бриндизи – состоит из объемных фраз, демонстрирующих противоположные идеологические позиции собеседников.

Чаще всего диалоги ограничиваются максимум тремя-четырьмя самостоятельными репликами, не сопровождающимися комментариями повествователя – «”Your people at the consulate tell me you own an art gallery.” – “Yes, that's right.” – “In Tel Aviv?” – “You know Tel Aviv?”» (– Ваши люди в консульстве сказали мне, что вы владеете художественной галереей.– Да, именно так.– В Тель-Авиве?– Вы знаете Тель-Авив?) [2]. Преобладает же в романе «взаимоосвещенность авторской и геройной речи», что выражается чередованием реплик действующего лица и объяснений, уточнений, рассуждений повествователя: «At the front gate Gabriel stopped and turned to face her. – “Do you know the names of people who took shelter here?” – he asked suddenly. The nun seemed surprised by his question. She studied him a moment, then shook her head deliberately. – “I'm afraid the names have been lost over the years.” – “That's a shame.” – “Yes,” – she said, nodding slowly» (У главных ворот Габриэль остановился и повернулся к ней лицом. – Вы знаете имена людей, которые нашли здесь приют? – вдруг спросил он. Монахиня, казалось, была удивлена его вопросом. Она изучающе посмотрела на него, потом медленно покачала головой. – Боюсь, что эти имена были утеряны за долгие годы.– Какая жалость. – Да, – сказала она, медленно кивая) [2]. В данном диалоге такие уточнения повествователя, как неожиданность вопроса Габриеля, кажущееся удивление монахини, медленные кивания головой

работают на усиление напряжения. Собеседники явно скрывают нечто друг от друга, авторское сознание акцентирует на этом читательское восприятие, вводя комментарии повествователя. Обратим внимание, уточняющие замечания, касающиеся действий персонажей, адресованы исключительно читателю, хотя сами персонажи также могут отслеживать состояния друг друга во время беседы.

В приведенном примере наблюдаем так называемый линейный стиль во взаимоосвещении авторской и геройной речи, который присущ, преимущественно, эпопейному жанру. Наличие таких взаимообусловленных речевых потоков субъекта изображающего и субъекта изображаемого свидетельствует о дифференциации в романе Д. Силвы «прямого авторского слова» и «объектного слова», что актуализирует еще один элемент повествовательной структуры – точку зрения [173]. Этот вид организации повествования достаточно репрезентативен для романа «The Confessor», хотя и не единственный.

Речевой поток характеризуется не только его источником – субъектом говорения, но и положением этого субъекта в пространственно-временном, идеологическом, психологическом, языковом поле. То есть, композиция произведения коррелирует с сюжетным уровнем, но если последний предстает чередой сюжетных событий, сменяющихся в момент перехода героем границ, то композиция представляет собой ряд компонентов, практически соответствующих событиям, но проявленных на речевом уровне субъекта, рассказывающего о собственном видении события с определенной точки зрения. Композиционные компоненты сменяют друг друга, когда появляется новый говорящий субъект, или меняется его позиция. Такая ситуация вполне понятна и объяснима, когда в повествовании представлены два говорящих субъекта – персонаж и повествователь, – априори находящиеся на различных позиция в силу своей разноприродности и разности адресатов.

Другим видом оформления повествовательной структуры является так называемое «двуголосое слово», в котором при одном эксплицированном говорящем пересекается две точки зрения на одно событие. Наблюдается такая повествовательная конструкция, как правило, в речи повествователя, когда он вдруг, совершенно непредсказуемо, но по воле авторского сознания, переходит на точку зрения персонажа, то есть, начинает видеть или ощущать внутренний мир с позиции действующего в нем изображенного субъекта. К примеру: «Gabriel decided to spend the night in Brenzone and return to Venice first thing in the morning. <…> The prospect of eating supper in the dreary hotel dining room depressed him…» (Габриэль решил переночевать в Бренцоне, а утром первым делом вернуться в Венецию. < ... > Перспектива ужинать в унылой гостиничной столовой угнетала его.…) [2]. «Унылой», или «тоскливой», гостиничная столовая не может быть представлена в кругозоре повествователя-посредника – так она может восприниматься лишь тем, кто в ней находится непосредственно. Или: «Casagrande entered the chapel. Cool air, scented with candle wax and incense, caressed his face» (Касагранде вошел в часовню. Прохладный воздух, пахнущий свечным воском и ладаном, ласкал его лицо.) [2], – если «запах» «воска» и «ладана» повествователем могут быть идентифицированы в силу того, что они являются традиционными для церковного помещения, то «ласковое» прикосновение «прохладного» воздуха может ощутить лишь сам персонаж.

Отличительной чертой нарративной структуры романа «The Confessor» представляется последовательный и едва заметный переход повествователя на точку зрения героя. То есть, повествователь начинает сообщение с вполне объективной позиции отстраненного наблюдателя, как, к примеру, в описании изучения Габриелем вещей Бенджамина в его комнате, а затем в кладовке. Постепенно все вещи уже предстают в оценке Габриеля, более того, в сообщение проникают воспоминания, напрямую связывающие его с убитым профессором: «The final box contained the purely personal. Gabriel felt like a trespasser. <…> He drew a long breath and proceeded. Inside a cigar box he

found a pile of tarnished medals and tattered ribbons and remembered that Benjamin had been something of a star runner at school. <…> Next he found a stack of letters. The stationery was the color of honey and still smelled of lilac. Gabriel read a few lines and quickly put the letters aside. Vera . . . Benjamin's only love. How many nights had he lain awake in some wretched safe flat, listening to Benjamin complain about how the beguiling Vera had ruined him for all other women? Gabriel was quite certain he hated her more than Benjamin had» (Последняя коробка содержала в себе сугубо личное. Габриэль чувствовал себя нарушителем границы. < ... > Он глубоко вздохнул и продолжил: В коробке из-под сигар он обнаружил груду потускневших медалей и рваных лент и вспомнил, что Бенджамин был чем-то вроде звездного бегуна в школе. < ... > Затем он нашел стопку писем. Бумага была цвета меда и все еще пахла сиренью. Габриэль прочел несколько строк и быстро отложил письма в сторону. Вера. . . Единственная любовь Бенджамина. Сколько ночей он пролежал без сна в какой-нибудь жалкой конспиративной квартире, слушая, как Бенджамин жалуется на то, что соблазнительная Вера погубила его для всех остальных женщин? Габриэль был совершенно уверен, что ненавидит ее больше, чем Бенджамин) [2]. И такой повествовательный прием становится наиболее репрезентативным для всего текста. В высказывание повествователя постепенно проникает точка зрения персонажа, зачастую выраженная через несобственно-прямую речь. Такая организация речевого материала касается пересечения точек зрения повествователя со всеми персонажами. Что же касается точки зрения Габриеля, то в речи повествователя происходит не только совпадение с ней на композиционном уровне, но через нее транслируется авторская позиция, о чем Д. Силва неоднократно говорит в своих интервью.

Сочетание «внешней» и «внутренней» «языковых точек зрения» в повествовательной конструкции свидетельствует о реализации авторским сознанием так называемого «живописного стиля» [173], который характерен для взаимоосвещения авторской и геройной речи в романе как

неканоническом жанре литературы эпохи модальности. Для романа Д. Силвы «The Confessor» присуще наличие обоих исторически сложившихся стилей передачи чужой речи, что демонстрирует владение автором как эпопейным, так и романным словом, что важно учитывать при определении жанровой природы эстетического объекта. То есть, такой свободный переход от «линейного» к «живописному» стилю в процессе повествования ориентирует на выявление авторской установки на синтез жанровых форм – эпопеи и романа. И если в пределах одного произведения эта черта заметна, но не является столь значимой, то при взгляде на всю серию романов о Габриеле Аллоне жанровый синтез приобретает особую актуальность.

Относительно же нарративной организации романа «The Confessor» следует обратить внимание еще на виды повествования – сообщение, описание, характеристику. Они могут быть представлены, на первый взгляд, каждый самостоятельно, но при более пристальном вчитывании реципиент в описании обнаружит оценочность и анализ, в сообщении – элементы описания и характеристики и т.д. То есть, практически, в чистом виде повествовательные формы в романе не встречаются. К примеру, глава «Near Rieti. Italy» своим названием ориентирует на презентацию места, где будет происходить событие. Осведомленный читатель знает, что Риетти – географический центр Италии, он имеет отношение к античной истории и культуре, а также к римской церкви – здесь располагались резиденции пап. Все географические и исторические реалии, что уже отмечалось при изучении сюжетного события, имеют соответствия в реальной действительности. И читателю эти объекты также могут быть знакомы. Или он, следуя заданным авторским интенциям относительно достоверности художественного события, настроен на определенное восприятие места: «There is an unsettling beauty about the Villa Galatina. A former Benedictine abbey, it stands atop a column of granite in the hills of Lazio and stares disapprovingly down at the village on the floor of the wooded valley» (В Вилле “Галатина” есть какая-то тревожная красота. Бывший бенедиктинский

монастырь, он стоит на вершине гранитной колонны на холмах Лацио и неодобрительно смотрит вниз на деревню на дне лесистой долины) [2].

Но Д. Силва, автор шпионского романа, постоянно держит своего читателя в тонусе. В описание виллы «Галатина» вводится характеристика – «тревожная красота». Далее повествователь сообщает историю постройки – это бывший «бенедиктинский монастырь». Информация сразу же актуализирует читательскую эрудицию. Поскольку в художественной литературе каждый образ наполняется определенным смыслом, то и связь с орденом Св. Бенедикта не может быть случайной. Этот орден – один из древнейших в истории христианской церкви, его члены строго соблюдали «устав Св. Бенедикта», придерживались изначальных церковных канонов. В продолжающееся сообщение (вилла расположена в горах Лацио) и описание (вилла стоит на вершине гранитной колонны, деревня – на дне лесистой долины) целенаправленно вводится характеристика (неодобрительно смотрит) с ярко выраженной оценкой. Более того, такое сочетание различных видов повествовательных форм на сюжетном уровне позволяет увидеть прозрачную аллюзию на отношения церкви и человечества – монастырь в горах (сакральный верх) и деревня в долине (профанный низ), и обнаружить наличие кризиса в этих отношениях, по крайней мере, недовольство «верхов» поведением «низов». Такими примерами изобилует роман в целом, что свидетельствует о виртуозном владении автором повествовательными формами, об умелом использовании их сочетаний для решения художественных задач.

Обратим внимание на еще один аспект нарративной организации в романе «The Confessor». Ни один художественный образ, ни одна деталь художественного мира не помещена в него случайно. Достигается это путем трансформаций повествовательной структуры. В романе в чистом виде не встречается ни пейзаж, ни интерьер, ни портрет или характеристика персонажа. Традиционные повествовательные фигуры автор раскладывает на отдельные элементы, располагает их в только ему одному ведомом

порядке в различных речевых потоках, принадлежащих разным субъектам, как изображающим, так и изображаемым, и лишь к финалу отдельной части или произведения художественные образы обретают целостность и эстетическую завершенность. Приведем в пример лишь один фрагмент такой стратегии.

Бенджамин Штерн вышел на улицу. В речевом потоке изображающего субъекта появляются природные реалии – солнце, облака, сад, парк, деревья, провоцируя читательские ожидания традиционного пейзажа. Но описания оказываются лаконичными, и больше напоминают сообщения – о «не слишком холодном марте», о «солнце», «проглядывающем сквозь дымку облаков». Так, практически не начавшись, описание природы закончилось. Далее последует изображение персонажа через его действия. Чуть позже опять появятся природные реалии – «Английский сад», «обсаженная деревьями тропинка», «разбухший от дождя канал». Но и здесь читатель не обнаружит эстетически завершенный пейзаж как «описание открытого природного пространства». Автор преследует совершенно иную цель – ему нужно сформировать пространство, где персонаж будет чувствовать себя в безопасности – канал разлился, передвигаться можно лишь по открытым просторным дорожкам. Бенджамину виден весь парк, и он поэтому может спокойно отдохнуть, а читатель напрячь свое внимание в ожидании опасности.

Но этим цель введения пейзажных образов не ограничилась в данном эпизоде. Когда успокоившийся в результате прогулки профессор вернется домой, там его будет ждать незнакомец – «незваный гость». И профессор, и читатель поймут, что тревога и опасения были небезосновательны, а автор продолжит нагнетать напряжение, и тут он прибегнет к корреляции элементов пейзажа и портрета. «Солнце» на небе, покрытом дымкой облаков, отзовется «светлыми, с проседью» волосами и «серыми» глазами. Но если мартовская погода была «нехолодной», то глаза изображены «холодными, как ледник». И у Бенджамина, и у читателя уже не остается никаких иллюзий

относительно случайности гостя и исхода события. Авторские ходы каждый раз впечатляют своими неожиданными поворотами, демонстрируя читателю неограниченные возможности эстетической реальности.

Особенности «события самого рассказывания» в романе «The Messenger» (2006) [12] проявляются на композиционном уровне и, в первую очередь, через оформление речевых потоков персонажей. Если в предыдущих романах повествователь, хоть и спорадически, о себе заявлял, то здесь повествование выстраивается таким образом, что все высказывания делегируются персонажам, а позиция повествователя, через которую проступает авторское слово, вводится исключительно через несобственно-прямую речь.

Композиция романа традиционна для Д. Силвы, но есть некоторые новшества. Тексту произведения предшествует три эпиграфа, но отсутствуют посвящения. Пятичастная структура сохраняется за счет количества частей – их четыре, что наблюдается впервые в серии, кроме того, роман заканчивается авторским послесловием, соединяющим художественную реальность и внеэстетическую действительность. Деление на части сопровождается их семантическими номинациями, что также ранее почти не автором не использовалось, а названия глав остаются традиционно пространственными маркерами. В номинации частей и разделов традиционно не вводится временной параметр, что подчеркивает мифологическую природу художественного пространства. В то же время, номинации глав представляют топонимику Ближнего Востока, Европы и США, что придает романной действительности в восприятии читателя убедительности и правдоподобия.

Роман, кроме эксплицированного членения на части и главы, семантически делится на два блока. В первом представлено осмысление нового миропорядка, зависящего от непредсказуемых действий террористов, вскрываются причины, его сформировавшие, действия разворачиваются постепенно, планомерно, заметен прием ретардации. Второй же блок

событий отличается напряженностью и стремительностью действий, что позволяет говорить об экшенности повествования, что отмечено в работе В.С. Любеева. Добавим, что в романе «Посланник» активизируются элементы саспенса и триллера, более того, они выходят на первый план. Когда провалилась операция по поимке бин-Шафика, Сара оказалась в руках террористов. Автор красочно изображает ее состояние под воздействием наркотиков, описывает пытки, которым подвергается женщина, что активно воздействует на читательское восприятие, ориентированное на шпионские приемы в художественном мире. Здесь автор явно следует за своим массовым читателем, жаждущим «зрелищ», удовлетворяет его потребности, но ненадолго. Габриель и его команда спасают Сару, а она сообщает важную информацию, которая предотвратит убийство Президента США.

Финал романа, возможно, не так интересен плотоядному читателю, поскольку ликвидация преступников не представлена в действиях, а дана в виде сухой констатации факта, что позволяет авторскому сознанию сместить акцент с убийства как такового на восстановление справедливости и уравновешение эпической ситуации.

3.3. Фигура «героя» как эстетический центр романной серии Д. Силвы

Целью данного подраздела стало выявление специфики героя как «ценностного центра» художественного мира, осмысление его генезиса, осознание природы художественного модуса произведения.

Габриель Аллон – израильский шпион, реставратор искусств – стал центральной фигурой в серии романов-бестселлеров Дэниела Силвы. Впервые образ шпиона-реставратора, художника-убийцы, появился в романе «The Kill Artist» (2000). В творческом арсенале Д. Силвы это четвертый роман, и на момент работы над ним автор уже приобрел популярность своими шпионскими романами. Главными героями в них были офицер ЦРУ

Майкл Осборн (Michael Osbourne) и наемный убийца международного класса Жан-Поль Деларош (Jean-Paul Delaroche). Несмотря на признание публики, Д. Силва решил поменять фигуру ведущего персонажа, возможно, понимая, что образ типичного шпиона себя изжил.

Специфика авторской стратегии в создании серии о Габриеле Аллоне состоит в том, что каждый отдельный роман является законченным эстетическим объектом, но в то же время в разных произведениях находят отклик одни и те же события прошлого. Кроме того, следует учитывать, что Дэниел Силва, работая над романом «The Kill Artist», не планировал создание серии романов с одним главным героем. Роман стал самостоятельным законченным произведением, но читательская заинтересованность и, как представляется, желание писателя продолжить собственное высказывание, облеченное в художественную форму, привело к написанию последующих романов, а в итоге – и к созданию романной серии. Образ шпиона получил у Д. Силвы настолько нетипичное выражение, что требует пересмотра жанровых черт шпионского романа.

Рассмотрим фигуру главного героя в соответствии с представлениями о структуре произведения, где он занимает в рассказанном событии центральное место, является ценностным центром эстетической реальности, а также в соответствии с трактовкой героя в шпионском романе. В первую очередь обратим внимание на семантику имени и фамилии главного героя в их корреляции с личностными характеристиками и внешними данными, а также с действиями персонажа в разных романах.

Габриель назван именем архангела Гавриэля, что в еврейской мифологии буквально значит – «Всевышний – сила моя». Гавриэль у иудеев вместе с еще тремя архангелами исполняет обязанности стража мира и является «могущественнейшим». Он защищает евреев от преследователей и возносит молитвы перед Божьим престолом о благополучии и освобождении еврейского народа из неволи, при этом часто действует как орудие Всевышнего – идет войной на Ливьятана, разрушает Содом. Так

мифологическое имя обусловливает физическую силу и выносливость литературного героя, а также его действия, которые не всегда вписываются в земные этические нормы. К примеру, во время перестрелки Габриель, пытаясь уйти от преследователей, убивает шестерых полицейских. Эти убийства не являются целесообразными для романного сюжета, но авторская логика здесь коррелирует с логикой мифа. Герой выполняет миссию относительно своего народа, его действия видятся автору оправданными высшей целью.

Архангел Гавриэль у евреев назван также «владыкой огня», он освобождает из огненной печи Авраама, на его долю выпало метать на Храм и город огонь, который ангел брал из рук херувима. Эта мифема совершенно прозрачно использована Д. Силвой для обрисовки фигуры главного героя. В характеристике Ари Шамрона Габриель назван «принцем огня», что напрямую связывает его с мифическим персонажем и эксплицирует миссию на символическом уровне – «”The stain of a boy who's done a man's job,” Shamron had said. “Smudges of ash on the prince of fire.”» (– Метка мальчика, который выполнил мужскую работу, – сказал Шамрон. – След пепла на принце огня) [2]. После выполнения первого задания израильской разведки волосы Габриеля покрылись сединой, хотя ему на вид было не более двадцати лет, «his temples were shot with gray» (на висках у него появилась седина). Наиболее полно ассоциации с Архангелом Гавриилом как «владыкой огня» привлечены автором в романе «Prince of Fire». Шамрон, уговаривая Габриеля вернуться на службу в «Office», выдвигает различные аргументы, одним из которых была связь с именем и миссией – «Your mother named you Gabriel for a reason. Michael is the highest, but you, Gabriel, you are the mightiest. You’re the one who defends Israel against its accusers. You’re the angel of judgment – the prince of fire» (Твоя мать не без причины назвала тебя Габриэлем. Михаил – самый главный, а ты, Габриэль, – самый могучий. Это ты защищаешь Израиль от его обвинителей. Ты тот ангел, что вершит суд, – ты Властитель огня) [5].

Примечательно, что Архангел Гавриэль в еврейской традиции отвечает еще и за «созревание плодов», за развитие ремесел (научил Моше делать семисвечник), обучил Йосефа семидесяти языкам. С этими мифемами коррелируют как лингвистический талант Габриеля, так и его профессиональная деятельность художника-реставратора.

В романе «The Confessor» еврейская мифология и история тесно переплетена с христианской религией и культурой. В христианстве Архангел Гавриил известен в первую очередь тем, что возвещает Деву Марию о Воплощении Сына Божия. В романе Габриель, правда, под именем Марио Дельвеккио, реставрирует Алтарный образ известного итальянского художника Беллини в католической Церкви Святого Захария. В романном событии Марио работает над восстановлением лика Пресвятой Девы, возвращая его священное сияние. Притом, герой и здесь выполняет миссию, возложенную на него высшей силой – «Some nights she came to him in his sleep, stealing into his bedroom, her cheeks in tatters, begging him to heal her» (Иногда по ночам она приходила к нему во сне, прокрадывалась в спальню, лицо ее было изувечено, и она умоляла об исцелении) [2].

Символичной является и фамилия героя – Аллон, которая этимологически связана с названием поселения Алон-Швут. В еврейском языке алон – дуб, швут – возвращение. «Одинокое дерево» символизирует возвращение евреев в место, оставленное в ходе Войны за независимость. Одинокий дуб рос на гребне одной из Иудейских гор, притягивал взоры и питал надежды на возвращение. После победы в Шестидневной войне территория была занята евреями, и в 1970 году построен Алон-Швут. Примечательно, что 23 октября 1998 г. Биньямин Нетаньягу и Ясир Арафат подписали соглашение, которое должно было урегулировать территориальные притязания арабов и евреев. Оно предусматривало прекращение строительства новых еврейских поселений. Накануне совет поселения срочным образом поставил на незаселенном холме караваны, и

таким образом Алон-Швут привлек к себе внимание. Работу над первым романом с Габриелем Аллоном Д. Силва начал в 1998 году.

Габриель своим происхождением связан с долиной Джезриил, «засеянной» Богом, что актуализирует мифологическую природу героя – полубожественного существа. Принадлежность к «избранному» народу Израиля предопределяет его судьбу, которую он разделяет со своими соплеменниками. Долина Джезриил, или Изреельская долина находится в Израиле, в регионе Нижняя Галиллея. Названа она по наименованию города Изреэль (что в переводе означает – «посевает/засевает Бог»), располагавшегося в центре долины, которая с древних времен была главным полем битвы библейского Израиля. В современном государстве на плодородных землях долины расположены кибуцы, в одном из которых и проживала семья Габриеля. Обратим внимание, в географической реалии сходятся мифические, политические и историко-социальные смыслы, обусловливающие биографический дискурс главного героя.

Биографические данные о Габриеле рассредоточены по всем романам серии, в каждом отдельном произведении автор предлагает одну и ту же информацию, но меняет способы и приемы ее подачи, никогда в точности не повторяясь. Так, к примеру, в романе «The Confessor» впервые упоминается о том, что Габриель «вырос в долине Джезриил», но о конкретном месте рождения информация отсутствует. Впервые читатель узнает об этом из уст Шамрона, затем такие сведения появляются в речи повествователя во время беседы героя с раввином Цолли, и, в конце концов, сам Габриель идентифицирует свое происхождение в разговоре с фрау Ратцингер.

Кроме пространственных координат обнаруживаются и сведения о национальности героя. Первый раз это лишь беглое «двуголосое» слово повествователя, описывающего путь Габриеля, идущего на встречу с неизвестным читателю, но хорошо знакомым персонажу, человеком. В духе шпионской таинственности и интриги повествователь, как бы походя, сообщает о долетевшей до героя фразе, произнесенной на иврите, которая,

как музыкальная нота, быстро стихла, «but left the restorer with an unyielding ache to hear the sound of his real name» (но оставил реставратора с неуемной болью от звучания своего настоящего имени) [2]. Следующее свидетельство о национальности героя дано в реплике Шамрона – «Jewish boy from the Jezreel Valley» («Еврейский мальчик из Изреельской долины») [2], далее – в сообщении повествователя, сопровождающего диалог Габриеля с раввином Цолли – «Are you Jewish?" Gabriel hesitated, then answered the question truthfully» («– А Вы еврей? – Габриэль поколебался, но потом честно ответил на этот вопрос») [2]. Обратим внимание, сам ответ в повествовании отсутствует, что является одной из особенностей нарративной организации романа. Окончательная идентификация происхождения героя представлена в беседе с фрау Ретцингер прямой речью Габриеля и сообщением повествователя: «”I grew up in the Jezreel Valley,” Gabriel said, switching to Hebrew without warning» (Я вырос в долине Изреель, – сказал Габриэль, без предупреждения переходя на иврит) [2].

Кроме информации о герое в высказываниях других персонажей, обнаруживаем в романе и его собственные воспоминания, когда Габриель, ожидая встречи с профессором Бергером, пять часов бродил по Олимпийской деревне в Мюнхене. Д. Силва выстраивает повествование таким образом, что сам герой становится в нем изображающим субъектом, притом зачастую переходя на столь объективную позицию в оценке событий, что его речь воспринимается как сообщение повествователя. В то же время, в такое уже «двуголосое» слово может вводиться еще и точка зрения другого персонажа – Ари Шамрона или Бенджамина Штерна.

Показательна в отношении специфики героя-шпиона у Д. Силвы информация о родителях Габриеля. Появляется она уже первом романе «The Kill Artist». Дед был известным в свое время художником-импрессионистом, отец – литератором и историком. От него Габриель унаследовал прекрасную память и способность к логическому мышлению, а от деда – талант живописца. До Второй мировой войны семья жила в Мюнхене, в результате

прихода к власти фашистов все члены семьи оказались в лагере Аушвиц, откуда дед и бабушка не вернулись. Эти данные частично объясняют особое отношение Габриеля к Мюнхену, в котором судьба уготовила ему собственные испытания. Выжив в Аушвице, отец погиб во время Четвертой арабо-израильской войны (война «Судного дня», октябрь 1973 года). Из романа «The English Assassin» станет известно, что смерть его наступила в результате взрыва снаряда, выпущенного египетской артиллерией.

Родина матери – Прага, она занималась живописью и считалась многообещающей художницей. Мать передала сыну стоическое терпение и внимание к деталям. Образ матери тщательно прописан Д. Силвой в романе «A Death in Vienna». Судьба Айрин Аллон вплетена автором в трагическую историю холокоста, вместе с родителями она попала в лагерь Беркинау. На ее глазах родителей, а затем и сестру отправили в газовую камеру. Сама же Айрин чудом выжила, а в своих картинах передала то, что ей пришлось увидеть и пережить в лагере. Через полтора года после смерти отца мать умерла от рака, и Габриель похоронил ее на склоне холма около Израильской долины.

После окончания войны отец и мать оказались в новообразованном Израиле и вынужденно обосновались в кибуце, сельскохозяйственной коммуне. Родители не прониклись сионистскими идеями коллективизма, и к физическому труду энтузиазма не проявляли, что впоследствии отразилось и на характере сына. Его не привлекало коллективное общение, чтение и одинокие прогулки он предпочитал футболу, не проявлял интерес к сельскохозяйственным работам, более того, у него сформировался патологический страх замарать руки. К сыну родители относились, как к взрослому, предоставляя ему самому возможность заботиться о себе и развлекать себя, что с детства обусловило его самостоятельность и самодостаточность. Родительское неприятие коллективизма во всех видах повлияло на формирование в сыне высокомерия и стремления к обособленности, а их светское мировоззрение обусловило равнодушное

отношение к таким нравственным категориям, как традиционная еврейская мораль и этика, что не помешало Шамрону почувствовать у мальчика «терпение Соломона» («patience of Solomon») [11].

Семейное воспитание дало Габриелю свободное владение языками. Родителя говорили преимущественно на европейских языках – немецком, французском, чешском, русском и идише, а к ивриту относились сдержанно. Габриель же и его освоил, равно как и арабский. В романе «The Confessor» отмечается также феноменальная память героя. Впоследствии знание языков позволит Габриелю свободно перемещаться по Европе и выполнять оперативные задания, а способность запоминать большое количество информации даст возможность мобильности и динамичности.

Для обрисовки фигуры главного героя одним из ведущих способов Д. Силва избирает его портретные характеристики, тесно коррелирующие с именем, фамилией и родом деятельности, как шпионской, так и его мирной профессии реставратора, представленные через описания. К примеру, в романе «The Confessor» дано наиболее пространное портретное описание, раскрывающее личностные качества персонажа: «He was of medium height, well below six feet. His black hair was shot with gray at the temples. His nose was rather long and angular, with sharp edges across the bridge that left the suggestion it had been carved from wood. Full lips, cleft chin, cheekbones broad and square. There was a hint of the Russian steppes in his eyes-almond shaped, unnaturally green, very quick. His vision was perfect, despite the demanding nature of his work. He had a confident walk, not an arrogant swagger or a march but a crisp, purposeful stride that seemed to propel him effortlessly across the snowbound square. The box containing his paints and brushes was under his left arm, resting on the metal object that he wore, habitually, on his left hip» [2] Как видим, детали внешности мало сопоставимы с его реставраторской работой, но высвечивают такие подробности, которые актуальны для его иной, прямо не названной деятельности. «Средний рост», «ниже шести футов» позволяет персонажу не выделяться среди других прохожих, что весьма полезно при

необходимости остаться незамеченным, и это отмечает внимательный читатель. В то же время, акцентируется «уверенная походка» и «четкий, целеустремленный шаг», который характеризует человека, выполняющего некую важную задачу. «Черные волосы», «слегка тронутые сединой на висках» в описании портрета ориентируют на некие трагические жизненные события. К этой детали автор будет возвращаться практически во всех своих поледующих романах, например, в «The English Assassin», портретная характеристика дана в изложении Ишервуда, вспоминающего первую встречу с Габриелем, двадцать пять лет назад, то есть, когда тот уже принял участие в операции Гнев Божий – «Even then, his hair was streaked with gray, the stain of a boy who'd done a man's job» (Даже тогда в волосах у него была седина – мета мальчика, занимающегося мужской работой) [8]. А вот следующая деталь – «длинный и заостренный» «нос», «с острыми краями поперек переносицы», которые создают впечатление «вырезанных из дерева» – соотносима с семантикой фамилии Аллон (дуб).

Черты лица – «полные губы, раздвоенный подбородок, широкие квадратные скулы» – в сочетании с «миндалевидными, неестественно зелеными, очень быстрыми» глазами, которые автор сравнивает с «русской степью», свидетельствуют и об иудейской генетике, и о символике глаз как «зеркала души». Обратим внимание, детали портрета повторяются практически во всех романах, иногда даже дословно. Так, в романе «The English Assassin» глаза Габриеля – «They were almond-shaped, unnaturally green, and very quick» (Они были миндалевидными, неестественно зелеными и очень быстрыми) [8], или черты лица – «The cheekbones were broad and square, the lips dark, and the sharp-edged nose looked as though ithad been carved from wood» (Скулы были широкими и квадратными, губы темными, а острый нос казался вырезанным из дерева) [8]. Как видим, авторское сознание использует сквозные портретные характеристики ведущих действующих лиц, формируя таким образом целостность романной серии.

Еще один пример – знакомство с Габриелем через восприятие мальчика Пиила в романе «The Kill Artist». Автор рисует портрет своего героя, акцентируя самые важные для будущей шпионской роли особенности. В первую очередь, это касается физических параметров – «the stranger was compact and very hard, the kind of man you would quickly regret picking a fight with» («незнакомец был плотным и очень крепким, из тех людей, с которыми быстро пожалеешь, что затеял драку») [11]. Телесная «твердость» в данном случае ассоциативно коррелирует с характеристикой персонажа из Пролога, лицо которого казалось высеченным из дерева, что является еще одним фактором в идентификации «незнакомца». Имя свое «незнакомец» мальчику так и не назовет, что позволит автору сохранять ореол таинственности вокруг его фигуры на целых шесть глав романа.

Показательно отношение Габриеля к работе, которую он выполняет. В романе «The Kill Artist» герой вводится в художественное событие через свою деятельность – он закончил реставрацию картины, на которой изображен святой Стефан в католическом соборе его же имени. Притом выполнил свою работу хорошо – «he had done his job very well indeed». «The restorer had so carefully repaired the damage that without the use of specialized equipment it was now quite impossible to tell his work from the original» (Реставратор так тщательно восстановил повреждения, что без использования специального оборудования теперь было совершенно невозможно отличить его работу от оригинала) [11]. Такая характеристика деятельности персонажа, данная в самом начале произведения, ориентирует читателя на отношение к нему как к профессионалу высокого уровня, терпеливому, последовательному и ответственному. Кроме того, реставратор адекватен в восприятии произведения искусства, принадлежащего к религиозной христианско-католической традиции. Обращение со своим инструментом – кистями, красками, мольбертом, – которые он аккуратно уложил в ящик, характеризуют его как человека тщательного и скрупулезного в своих действиях. Примечательно, как реставратор спускается с лесов, где он

работал – «He climbed off the high scaffolding with the agility of a house cat and dropped silently onto the stone floor of the chapel» (Он слез с высоких лесов с проворством домашней кошки и бесшумно спрыгнул на каменный пол часовни) [11]. Данная деталь в описании физической формы не представляется случайной – реставратор хорошо владеет своим телом, кроме того, может быть незамеченным в передвижениях, что не является необходимым качеством для художника, но весьма ценно для другой деятельности, которую читатель подспудно ожидает от героя.

И еще одна показательная деталь в романе «The Kill Artist», совершенно не сопоставимая с реставраторской деятельностью, – «коробка с красками и кистями лежала у него под левой рукой, на металлическом предмете, который он обычно носил на левом бедре» – для удовлетворения эстетической потребности читателя, ожидающего встречи с героем-шпионом, заявленным названием романа и его жанровой формой.

После кратких сведений о родителях и раннем детском возрасте в романной биографии Габриеля образуется лакуна, а дальнейшие сведения представлены пунктирно и неточно. Из романа «The Kill Artist» читатель узнает, что Шамрон нашел мальчика в одной из деревенских школ Израильской долины. У того было множество тайн и секретов, что привлекло Шамрона к личности ученика. Один из учителей характеризовал его как «холодного бесчувственного эгоиста с блестящими способностями» («cold, selfish, unfeeling, and altogether brilliant») [11]. Так Шамрон уже в личности ребенка обнаружил эмоциональную способность прирожденного убийцы («the emotional coldness of a killer») и сделал на него ставку. В дальнейших романах эти данные исчезнут, но для общей характеристики героя они представляются весьма репрезентативными. Д. Силва отправит Габриеля учиться живописи в престижном институте в Тель-Авиве, а затем в Париже. Далее стараниями Шамрона он продолжит обучение искусству реставрации в Венеции.

Но прежде, чем Габриель попадет в Венецию и станет одним из лучших реставраторов в Европе, с ним произойдут ключевые события, оформившие его героическую личность. В романе «The English Assassin» подробно изложен процесс вербовки Габриеля Шамроном. Шеф разведки, формировавший команду для осуществления мести палестинским террористам, устроившим теракт на Мюнхенской олимпиаде, встречает Габриеля в Школе искусств. И первое качество, которое выделил в нем Старик – уравновешенность, сдержанность в эмоциях. «I never get angry» (Я никогда не злюсь) [8] – это был ответ на призыв Шамрона Габриелю выразить свои чувства по поводу произошедшего в Мюнхене. Именно это качество и привлекло Шамрона, он определил его как «emotional coldness of a killer» (хладнокровие убийцы). Не сумев вызвать эмоцию гнева у Габриеля в связи с гибелью израильских спортсменов, Шамрон рассказал ему свою историю ареста фашистского преступника Адольфа Эйхмана. Когда речь зашла о геноциде евреев во время Второй мировой, когда Шамрон напомнил Габриелю о судьбе его семьи в этот период, о смертях родителей, Габриель ответил согласим на сотрудничество – «And the story worked, as Shamron had known it would. Because Gabriel was the only son of two Auschwitz survivors, and their scars were his» (И эта история сработала, как и предполагал Шамрон. Потому что Габриэль был единственным сыном своих родителей, выживших в Освенциме, и их шрамы были его шрамами) [11].

В романе «The Confessor» авторские стратегии по выстраиванию отношений между Габриелем и Ари Шамроном, шефом израильской политической разведки, несколько изменились. Их знакомство происходит во время службы Габриеля в армии. Среди талантов Габриеля оказались качества, увидеть и оценить которые, в отличие от его военачальников, смог Ари Шамрон. Армейские командиры отметили «высокомерие и эгоистичность» героя, его склонность к «периодам меланхолии», но в то же время обратили внимание на ум и «способность к самостоятельным действиям», которые он предпринимает «без указаний от командиров». Все

эти качества Габриеля устраивали Шамрона, который привлек его к деятельности спецслужб.

Показательна точка зрения изображающего субъекта на данный вид деятельности героя – «unhappy compulsory service in the army» («несчастная обязательная служба в армии») [2]. Точку зрения повествователя обнаруживаем в информации об «обязательности» службы в армии для всех евреев, но позиция персонажа отмечена субъективной оценкой: «unhappy» – в переводе «несчастливая», «несчастная», «злополучная», а в контексте фразы это можно перевести и как «недовольство обязательной службой». Такое сочетание двух точек зрения обнаруживает изначально отрицательное отношение Габриеля к военному делу, что и понятно для человека, избравшего своей профессией творчество, живопись.

Здесь надо обратить внимание на то, что Шамрон вовлекает Габриеля в шпионскую деятельность не в качестве штатного сотрудника, но для выполнения конкретного важного государственного задания. И Габриель дает согласие не потому, что его привлекает военная деятельность, хоть и тайная, но исходя из особых обстоятельств, также имеющих отношение к его биографии – «”Once again, Jews are dying on German soil with their hands tied behind their backs,” Shamron had said» (И снова евреи умирают на немецкой земле со связанными за спиной руками”, – сказал Шамрон) [2].

Обратим внимание, как автор подает информацию об ответных действиях Израиля. Во-первых, она представлена в воспоминании Габриеля, во-вторых, художественное событие напрямую коррелирует с реальным историческим событием. Голда Меир, премьер-министр Израиля, отдала приказ Моссаду, государственной политической разведке, уничтожить всех причастных к теракту. В изложении героя-повествователя акцентируется этический аспект распоряжения премьер-министра в параметрах старозаветной ценностной системы – «Golda Meir wanted revenge of Biblical proportions – an eye for an eye – and she ordered the Office to “send forth the boys” to hunt down the members of Black September who had plotted the attack»

(Голда Меир хотела отомстить в библейских масштабах – око за око – и приказала конторе «послать мальчиков», чтобы выследить членов “Черного сентября”, которые замышляли нападение) [2]. Операцию «Гнев Божий» возглавил Ари Шамрон, который и подобрал команду для выполнения приказа. Габриелю Аллону в этой команде отведена роль «алефа», убийцы. В Италии, в Риме, ему пришлось совершить свое первое убийство – лидера «Черного сентября», а затем на протяжении восемнадцати месяцев еще шесть. Точные хронологические данные о непосредственной шпионской деятельности Габриеля даны в романе «The English Assassin» в метафорическом изложении Ишервуда – «Gabriel didn’t talk about the things he had done for Ari Shamron <…> from approximately 1972 to 1975. Secretly, Isherwood referred to them as the Lost Years» (Габриель не говорил о том, чем он занимался для Ари Шамрона <…> приблизительно с 1972 по 1975 год. Про себя Ишервуд называл эти годы потерянными) [8].

Выполнив свой долг перед государством и своим народом, Габриель не смог дальше заниматься живописью. Первое же убийство произвело на него понятное, но не типичное для героя шпионского романа, воздействие – при том, что Габриель прекрасно осознавал степень виновности убитого, в памяти героя запечатлелось «его чертово лицо» в момент смерти – «his ability to paint had been chased away by the ghosts of the men he had killed» [2]. Лишение человека жизни для Габриеля – противоестественно, хотя он и выполняет приказ, понимая такую жестокую необходимость.

Оставив живопись, герой едет в Венецию, изучает искусство реставрации под руководством Умберто Конти и преуспевает в этой деятельности – становится лучшим учеником великого реставратора, а впоследствии оригинальным мастером, широко известным в искусствоведческих кругах Европы. Впоследствии оказалось, что увлечение не только заполнило лакуну в профессиональном плане, но и наполнило жизнь героя экзистенциальным смыслом. Реставрация художественного полотна стала для Габриеля своеобразным «ритуалом», «медитацией»,

помогавшей восстанавливать себя самого. Кроме того, профессия реставратора оказала влияние и на его шпионскую деятельность, позволила более глубоко проникать в суть вещей: «Sometimes what appears on the surface is quite different from what is taking place just below» (Иногда изображение на поверхности живописного полотна совершенно отличается от того, что скрывается в его глубине) [11].

И если искусство реставрации сначала спасало Габриеля от «призраков убитых», то впоследствии эта деятельность стала для него смыслом жизни. А слова Конти оказались пророческими – «A man who is pleased with himself can be an adequate restorer but not a great restorer. Only a man with a damaged canvas of his own can truly be a great restorer» («Человек, который доволен собой, может быть хорошим реставратором, но не великим реставратором. Только человек с собственной поврежденной личностью может быть действительно великим реставратором») [2]. Но реставрировать Габриелю приходится не только собственную личность. Д. Силва в романе помещает героя в условия совпадения «внутренней данности бытия («я»)» и «внешней заданности (ролевая граница, сопрягающая и размежевывающая личность с миропорядком)» [173]. Герой выполняет свою миссию по реставрации мира, возвращения в него Порядка, что характерно для героического модуса художественности.

В то же время, рефлексируя над собственной жизнью в одном из сложных сюжетных событий, Габриель, через двуголосое повествование, озвучивает свою точку зрения на выбор профессии и ее экзистенциальную ценность. Причастность к искусству позволяет Габриелю оставаться в гармонии с миром, следовательно, ощущать себя самоценной личностью, но при этом «красоту» как онтологическое качество мира герой, после некоторых событий своей жизни, может воспринимать только в произведениях искусства. И в этом смысле профессия реставратора позволяет герою возвращать себя в гармоничное состояние. Д. Силва в романе «The Kill Artist» наделяет героя способностью к рефлексии,

переосмыслению собственных поступков и их мотивов. И если на выбор профессий и шпиона, и реставратора, имел существенное влияние Шамрон, следовательно, он же причастен и к душевной трагедии героя. Но Габриель оказывается способным преодолеть неизбежность рока и навыки реставратора использовать для исцеления, но не себя, а мира, как это представлено в романе «The Kill Artist» – «Shamron had made him the destroyer. Gabriel had turned himself back into the healer. Unfortunately, he was not capable of healing himself». (Шамрон сделал его разрушителем. Габриэль снова превратился в целителя. К сожалению, он не был способен исцелить самого себя) [11].

В жанровую модель шпионского романа М.В. Норец вводит «любовную линию». Информация о жене героя появляется в первом же романе. Когда Габриель работал в Вене, он привез туда Лию с сыном. Палестинский террорист Тарик, из мести за убийство Габриелем его брата Мухаммеда подкладывает бомбу в автомобиль, где находилась Лия с сыном. Мальчик погиб сразу, Лия получила сильные увечья и вынужденно находится в психиатрической лечебнице. Более точные сведения о жене появятся в романе «The English Assassin». Во время учебы в школе искусств Габриель женился на студентке Лие Савир, изучавшей, как и он, искусство. То есть, Габриеля связывали с женой не только семейные отношения, они были близки духовно, что и обусловило непереносимую боль от трагедии. Габриель никогда не избавится от чувства вины перед женой, это наложит отпечаток на его отношения с женщинами.

Присущий шпионской теме ореол таинственности окружает героя, начиная с романа «The Kill Artist». В центре сюжетного события находится «незнакомец», примечательно его появление тем, что знакомит читателя с ним мальчик по имени Пиил. Взгляд ребенка на «незнакомца», на его поведение высвечивает детали, которые, возможно, не привлекли бы внимание взрослого человека, но в то же время, позволяет выделить самые существенные черты в облике и поведении. Ребенок способен видеть вещи

неискаженными, замечать самые достоверные подробности, хотя характеристики героя, вложенные в детские уста, представляются все же скорее не совсем удачным авторским приемом – «A man of great concentration, Peel concluded. A man of great mental endurance» («Человек очень сосредоточенный, – заключил Пиил. – Человек большой умственной выносливости») [11]. Но читатель, скорее всего, не заметит стилистическое несоответствие, а в процессе идентификации персонажа вспомнит характеристики реставратора из Пролога, и допустит мысль о том, что «незнакомец» и является тем «реставратором», пережившим семейную трагедию. И в подтверждение читательских догадок автор снабдит своего героя «антикварной машиной», «старинным спортивным автомобилем «МГ-роудстером», а также «судном», нуждающимся не просто в капитальном ремонте, а – «в реставрации», чем незнакомец и займется. И, в конце концов, Пиил, что вполне оправдано для одиннадцатилетнего мальчика, тайно проникнет в дом незнакомца и увидит, чем тот занимается. Правда, он понял не сам, незнакомец, не вовремя вернувшийся домой, рассказал, что занимается реставрацией старинных вещей, в том числе и живописных полотен, на одном из которых мальчик успел прочитать подпись – «Рембрандт».

Традиционная для шпионского романа таинственность тесно сопряжена с двойственностью главного героя, который в силу своей основной профессии вынужден вести двойную жизнь. У Д. Силвы двойственность Габриеля проявляется не только на уровне его профессиональной деятельности, но и в нравственном, и в психологическом плане. «Двойственность» главного героя объясняется автором в интервью, эксплицирована в романах через именя, профессию, биографию.

Профессия реставратора весьма сложно сопрягается со шпионской деятельностью. И такой авторских ход – выбор профессии для шпиона – абсолютно новый в шпионской литературе. Тут следует еще заметить, что герой непосредственно связан с искусством, но одновременно представлен не

в аспекте творчества как деятельности, презентующей свободную личность, способную к созданию нового и «ранее небывшего», а восстановления живописных полотен, возвращения их в культурную жизнь. То есть, акцент автор делает не на свободе человека-творца, и, следовательно, свободе выбора, а на работе по заранее заданному плану действия.

В первом романе в авторской интерпретации профессии реставратора и убийцы сведены через общее основание – одержимости, следования некоей воле, подчиняющей человека, «…only an obsessive could be a good restorer. Or a good assassin, for that matter» (только одержимый может быть хорошим реставратором. Или хорошим убийцей, если уж на то пошло) [11]. Кроме того, в уста самого героя автор вложит обоснование сопряженности двух профессий – это общая «методология», которая состоит в «изучении объекта» («study the target»), проникновении в его суть и выполнении работы («become like him, do the job»), не оставляя после нее зримых следов («slip away without a trace»). В последующих романах сопряжение в одном персонаже двух традиционно антиномичных профессий получит новые коннотации. На первый план выйдет семантика избранности, что генетически восходит к этимологии «художника», воплощающего высший замысел. Выбор автором профессии для главного героя является важнейшей его отличительной чертой, обусловившей и характер личности, и его отношения с миром, вплоть до этического выбора в событиях, способных этот мир не столько изменить, сколько восстановить в нем заданный ранее, некоей высшей силой, порядок.

Наделяя Габриеля Аллона мифическими чертами – избранности, отмеченности, одержимости, Д. Силва формирует образ мифического героя, обреченного на совершение подвига, при этом помещая его в конкретно-исторические условия современности. В романах герой представлен в сюжетном событии, построенном на исторических ситуациях соприкосновения христианской и иудейской религий; столкновения интересов католической церкви и еврейства; осмысления позиции

католической церкви в отношении евреев во время Второй мировой войны; мировоззренческого и территориального конфликта Израиля и Палестины; международного терроризма; противостояния Запада и Востока в современном мире, базирующегося на пересечении финансовых интересов и зон политического влияния. И в каждой конкретной сюжетной ситуации автор не ставит Габриеля перед выбором, герой следует заданным параметрам своей геройной роли-миссии.

Так, в сюжетном событии романа «The Confessor» Габриель оставляет свою реставрационную деятельность для выполнения задания Израильской разведки. Следует учесть, что задание это не официальное, исходит от Ари Шамрона. Габриель не имеет желания заниматься шпионской деятельностью, но дело, к которому его привлекает Шамрон, касается убийства их общего друга и коллеги – Бенджамина Штерна. Габриель включается в расследование не столько по долгу службы, сколько из чувства солидарности, и даже мести за друга. В то же время, актуализируется патриотическая идея, озвученная Шамроном в воспоминании Габриеля, но имплицитно присутствующая и в настоящем событии романа – «евреи снова гибнут на немецкой земле». Из такого тандема личных и национальных интересов вырабатывается стратегия действий героя, который выполняет свою задачу – найти убийцу и лишить его жизни, то есть, реализовать один из библейских законов – око за око. На этой задаче строится шпионский сюжет.

Но постепенно Габриель выясняет, что убийство еврейского профессора связано с событиями Второй мировой войны, а точнее с позицией католической церкви относительно геноцида евреев. Тут уже личные интересы полностью покрываются национальными и государственными. При более глубоком проникновении Габриеля в суть дела выясняется внутренняя ситуация в Ватикане. Габриель, еврейский шпион, расследующий убийство израильского профессора, восстанавливает историческую справедливость – помогает в разоблачении преступной

деятельности одной из церковных организаций, во время войны сотрудничавшей с нацисткой Германией, а в настоящее время готовящей убийство папы. Кроме того, деятельность Габриеля позволяет Папе осуществить беспрецедентный акт примирения католической церкви и иудеев. Папа Римский впервые в истории посещает синагогу и просит прощения у евреев от имени католической церкви. Миссия Габриеля состояла в обеспечении безопасности Папы. Таким образом, герой совершает подвиг во имя своего народа. Но этим его миссия не заканчивается. Как оказалось, в смерти профессора Штерна, друга Габриеля, хоть и косвенно, но виноват Понтифик. Папа находит в себе силы рассказать Габриелю обо всех событиях, в которые он со своим секретарем Донатти вовлек Бенджамина, а Габриель принимает исповедь папы и произносит слова прощения. Так коллективная вина и прощение экстраполируются на личные отношения, что позволяет гуманистическим способом сгармонизировать неразрешимую эпическую ситуацию противостояния различных мировых начал.

Одной из ведущих нравственных проблем, нетрадиционных для шпионского дискурса, которые пытается осмыслить Д. Силва, стало отношение к убийству. Лишение человека жизни априори оправдано в шпионской деятельности, автор же ставит под сомнение такую однозначную трактовку, что в романной действительности презентовано нравственным противостоянием главного героя и его шефа Ари Шамрона.

В романе «The English Assassin» в ретроспективном изложении события собственной вербовки Габриель определяет свою нравственную позицию, отличную от позиции Шамрона – «Thou shalt shed the blood of innocents if necessary. No, thought Gabriel. Thou shalt not shed innocent blood» (Если понадобится, ты прольешь кровь невинных. Нет, подумал Габриэль. Ты не должен проливать кровь невинных) [8]. Этой линии поведения Габриель придерживается всегда. Конечно, по законам шпионского жанра, автор снабжает роман элементами триллера и саспенса. Габриелю приходилось убивать и без специального задания. Но, с одной стороны, его

агрессия направлена на людей, находящихся на другом полюсе эпической ситуации, то есть, они вольно или невольно находились на стороне противника. С другой стороны, у него нет выбора – «I didn’t have much time to consider the morality or the consequences of my actions. If I hadn’t killed them, they would have killed me.» (У меня не было времени размышлять о морали или о последствиях моих действий. Если бы я не убил их, они убили бы меня) [11]. Таким образом, автор оправдывает действия протагониста и сохраняет его жизнь для завершения романного сюжетного события и продления серии в целом.

Нравственная составляющая в герое-шпионе обусловливает и его способность к глубоким рефлексиям, что также не характерно для шпионского дискурса. Так, в первом же романе Шамрон просит его выполнить работу для израильской спецслужбы, но не только ради выполнения самого задания, о чем речь пойдет ниже, а сделать это в целях «реставрации» самой организации, которая в последнее время совершила много промахов, ценой которых стала жизнь людей и репутация «Office».

Ни один из доводов – финансовая сторона, чувство мести, профессиональная солидарность – в пользу принятия предложения Шамрона к сотрудничеству впечатления на Габриеля не произвел. И только упоминание имени убийцы посла – Тарик («Tariq-your old friend» (Тарик-твой старый друг) [11]) – вывело героя из равновесия, заставило пересмотреть свое решение и включиться в процесс расследования. С фигурой Тарика, как становится известно из разговора с Шамроном, связано трагическое событие в жизни Габриеля, произошедшее в Вене. Окончательное согласие давалось Габриелю непросто. Он, профессиональный убийца, испытывал к самому факту насилия органическое неприятие. Габриель не находит для себя достаточного обоснования убийству – «Killing Tariq isn't going to bring back Dani. Or Leah.<…> We killed thirteen members of Black September, and it didn't bring back one of the boys they slaughtered in Munich» («Убийство Тарика не вернет Дэни. Или Лию. <…>

Мы убили тринадцать членов "Черного сентября", и это не вернуло ни одного из тех парней, которых они убили в Мюнхене») [11]. Понимая, что работает по заданию службы безопасности своей страны, собственно выполняет свой гражданский долг, Габриель, начиная с первых своих убийств, испытывает к ним отвращение и чувство вины. Так, в романе «The English Assassin» лаконичная фраза из воспоминания героя ярчайшим образом характеризует его отношение к убийству человека – даже спустя двадцать пять лет он слышит звук пуль, разрывавших тело Хамиди, палестинского боевика, устраивающего теракты против израильтян.

Тем более Габриель старается не допускать необоснованных случайных смертей в момент выполнения операции. Так, когда можно было убить Тарика, но при этом могли бы пострадать и другие люди, посетители ресторана, Габриель предпочел не выполнить задание, хотя и намного усложнил задачу всей команды. Насилие порождает насилие, полагает герой, а убивающий из высоких патриотических целей, «ничем не лучше тех парней, которых убил». Эти сомнения раздирают Габриеля, очередной раз доказывая заданную автором специфическую «двойственность» героя.

Рефлексивность Габриеля проявляется и через переживания им неизбывного чувства вины перед всеми, кто пострадал в результате его действий – перед семьями убитых их преступников, перед человеком, которого он убил. Габриель не находит в себе силы к прощению, поэтому нравственное страдание – его естественное состояние. Он, в разговоре с Анной, назвал это приспособляемостью – «I’ve reached accommodation with myself» [11].

В первом романе серии автор пунктирно обозначает связь между болезнью жены и нравственным обликом героя. Для выстраивания данной сюжетной линии вводится женский образ Сары, или Жаклин. Имплицитные сведения о тунисском деле указывают на то, что Габриель вступил в интимную связь с коллегой, притом эти отношения, по признанию самого героя спустя десяток лет, были достаточно серьезными, хотя и

кратковременными. Приезд Лии в Вену связан с событиями тунисского дела, и именно они, в представлении Габриеля, привели к гибели семьи, чего герой не может себе простить.

Чувство вины Габриеля, и по отношению к семье, и по отношению к убитым им врагам, оказывается типологически сходным с переживаниями матери, Айрин Аллон, прошедшей через ужасы концлагеря, и представляется как бы врожденным. Судьба матери, изложенная в романе «A Death in Vienna», обусловливает многие качества характера главного героя – физическая выносливость, стоический дух, хладнокровие, в то же время – талант художника и внимание к деталям. Мать, как многие выжившие узники концлагерей, стыдится своей возможности жить, корит себя за тысячи смертей, произошедших у нее на глазах. В то же время, это чувство вины не позволило сформироваться чувству ненависти к врагу, кем бы он ни был – фашистом или террористом. И если палестинского террориста Тарика («The Kill Artist»), к примеру, Габриель и решается убить, прекращая таким образом череду смертей от его рук, то Радека («A Death in Vienna»), фашистского офицера, который на глазах у матери убил ее подруг, Габриель оставляет в живых даже вопреки приказу премьер-министра. Насильственная смерть, полагает Габриель, рождает дальнейшую агрессию, формирует мотивы новых смертей. Радека же он, благодаря своему шпионскому опыту, вывозит из Австрии, чтобы тот в Израиле дал показания о злодеяниях фашистов во время Второй мировой войны, и в частности – о геноциде евреев.

Рефлексии Габриеля, наряду с объективным оцениванием исторических процессов, позволяют ему оставаться на гуманистических позициях в глобальном мировом противостоянии. Ведя войну с палестинскими террористами, представляющими смертельную угрозу еврейскому народу, Габриель способен осознать их правоту и понять мотивы поведения. В романе «The English Assassin» дано воспоминание Габриеля о его поездке с Лией в Верхнюю Галилею, палестинскую территорию, которая

во время образования государства перешла в подчинение Израиля. Собственно, евреям отдали исконные палестинские земли, что и привело к нескончаемому этническому конфликту. «If I used to live there, in the Upper Galilee, and now I lived up there, in a camp in Lebanon, I'd come too» (Если бы я раньше жил тут, в Верхней Галилее, а теперь жил бы там, наверху, в лагере в Ливане, я бы тоже пришел сюда) [11]. Выполняя свой патриотический долг, Габриель способен видеть в противнике человека, следующего своей правде.

Нравственная система Габриеля, как уже говорилось, обусловливает органическое неприятие убийства как такового, но профессиональная деятельность шпиона не позволяет герою такой роскоши – быть реальным пацифистом. Поэтому Габриелю приходится через рефлексии выстраивать собственное отношение к насильственной смерти, соизмерно со своей совестью обосновывать службу в разведорганах. И здесь он с Шамроном опять оказывается на разных позициях. Мотивация профессиональной деятельности героя в ее шпионском варианте весьма отлична от мотивации Шамрона, шефа израильской «Office». Шамрон свою работу в разведке обосновывает служением народу Израиля, свой долг видит в обеспечении безопасности жителей страны, а в идеологическом плане исходит из постулатов Ветхого Завета, напрямую обращаясь к священному тексту – «And the enemy shall know I am Lord when I can lay down my vengeance upon them» («И враг узнает, что Я – Господь, когда смогу отомстить им)» [11], – цитируя Книгу Иезекииля. То есть, месть является для шефа разведки органическим чувством, которое и руководит его поступками.

Отношение Габриеля к ветхозаветному принципу, как и все в его образе, предстает амбивалентным. На вопрос Шамрона, верит ли он в эту идею, Габриель отвечает – «I used to believe it» (Я привык в это верить) [11]. То есть, Габриель как иудей признает ветхозаветные идеи, но его личностное отношение к мести, а, следовательно, и убийству, имеет другое наполнение. «Revenge only leads to more killing and more revenge. For every terrorist we kill, there's another boy waiting to step forward and pick up the stone or the gun.

They're like sharks' teeth: break one and another will rise in its place» («Месть ведет к новым убийствам и насилию. На каждого террориста, которого мы убиваем, приходится еще один мальчишка, готовый выйти вперед и поднять камень или пистолет. Они похожи на акульи зубы: сломай один, и на его месте встанет другой») [11]. Как видим, Габриель сам по себе акт убийства не приемлет, и уже тем более не поощряет убийства как форму мести. Хотя все основания поддержать Шамрона в его отношении к арабам у Габриеля имеются, поскольку от их рук погибли члены его семьи. Напомним, это нравственное качество останется в герое на протяжении всей романной серии. Так, к примеру, в романе «Prince of Fire», автор акцентирует мотив убийства Габриелем террориста Халеда – не из мести, а для восстановления «справедливости» и «защиты невинных людей».

Идея «избранности» Габриеля Аллона в авторской трактовке наиболее объемно представлена в романе «The Messenger», что эксплицировано уже в самом названии произведения. Если в романе «The Confessor» Габриель на личностном уровне нейтрализует противостояние иудеев и христиан, то здесь, исходя уже из этого опыта, происходит объединение позиций двух религий в борьбе с мировым терроризмом, поддерживаемым и финансируемым исламскими религиозными организациями и даже правительственными кругами арабских стран. Габриель оказывается центральной фигурой в ситуации уравновешение конфликта, в который вовлечены страны Европы, Ближнего Востока и США.

Д. Силва не раз в своих интервью акцентирует совпадение собственной точки зрения с точкой зрения героя. Понятно, что внетекстовые высказывания автора имеют весьма опосредованное отношение к самой художественной реальности. Но все же следует их учитывать при осмыслении авторских интенций, направленных к сознанию читателя. Кругозор автора по определению шире кругозора героя, даже близкого, по утверждению писателя, ему самому. Но в романной серии Д. Силва создает такого героя, который оказывается шире своей сугубо литературной роли,

выраженной в жанровой форме. По жанровой модели шпионского романа, герой-протагонист разрешает некое противоречие между двумя сторонами на государственном уровне. Он отстаивает интересы своей страны, как правило, в общественно-политической плоскости или в сфере государственной безопасности. Герой романов Д. Силвы выходит за пределы сугубо государственных интересов и переходит на уровень нравственных отношений. На первый план выходит не шпионская деятельность Габриеля Аллона, хотя она выписана по всем законам жанра, и даже не спасение героем Понтифика, Президента США, лидера палестинцев Ясира Арафата. Габриель Аллон своими отношениями с главой католической церкви открывает новую страницу в истории иудеев и христиан, делает возможным подписание мирного договора между израильтянами и палестинцами. Поскольку эта история пишется в эстетической реальности, то ее правомочнее назвать новым мифом, а художественную деятельность автора – ремифологизаций. Позиция героя в романах в полной мере транслирует читателю авторскую точку зрения на мировую историю. Читатель, вовлеченный в процесс расследования событий Второй мировой войны, изучающий новую расстановку сил на международной политической арене, нуждающийся в адекватной, как он считает, их оценке, с интересом и удовольствием принимает такой новый гуманистический миф. И государство, и церковь перестали быть институтами, определяющими идеологический вектор в обществе. Писатель предлагает новый вариант осмысления человеческих взаимоотношений – читатель в течение двадцати лет с интересом их принимает.

3.4. Система персонажей романной серии Д. Силвы как экспликация авторской позиции

Исходной позицией коммуникативного события является читательский поисковый импульс, от автора зависит выбор вопроса, на который он хочет и

может дать ответ. Поэтому, при первичности рецептивной активности, организующая роль в коммуникативном событии принадлежит авторскому сознанию. Само же художественное произведение как эстетическое событие эксплицирует авторскую точку зрения на волнующий читателя, и самого автора, бытийный аспект мироустройства.

Обнаружение и осмысление авторского кругозора в произведениях Дэниела Силвы осложняется тем, что изображающая речь повествователя постоянно перемежается точками зрения других персонажей, то есть, представлена преимущественно «двуголосым» словом. Притом, не только главного героя, что было бы понятно, но и иных персонажей, эксплицирующих противоположную ценностную систему. Поэтому выявление способов и приемов трансляции авторской позиции реципиенту в шпионском романе Д. Силвы стало целью исследования, результаты которого изложены в данном подразделе.

Причастность Д. Силвы через свою журналистскую работу к деятельности спецслужб обусловили выбор жанровой модели – шпионского романа. Изменение вектора в межгосударственных отношениях к концу XX века, наличие оставшихся неразрешенными этических вопросов конфессионального и этнического характера, оформление в мировой системе образа коллективного врага – международного терроризма – обусловили жанровые трансформации шпионского романа в творчестве автора. Наряду с этим, Д. Силва предпринимает весьма удачную, как показало время, попытку создания героя с нетрадиционной для шпионского романа биографией и набором нравственно-эмоциональных качеств. Кроме того, автор создает оригинальную форму трансляции собственной позиции относительно решения поставленных в произведении задач. Репрезентирована она в целом через систему изображающих субъектов, которая включает не только повествователя как субъекта изображающего, но и персонажей романа как субъектов изображенных и изображающих одновременно. В пересечении их точек зрения, эксплицированных речевыми потоками, обнаруживаются

различные ценностные системы, из корреляции которых и следует вычленять собственно авторскую позицию. Рассмотрим последовательно презентацию авторской позиции в конкретных произведениях Д. Силвы.

В романе «The Kill Artist» (2000) [11] система персонажей имеет традиционную для шпионского жанра двухполярность, сфокусированную вокруг протагониста и антагониста. Но Д. Силва – писатель-экспериментатор. Ему недостаточно четкой дифференциации персонажей на «положительных» и «отрицательных», практически все фигуры на этическом уровне представлены амбивалентно. В то же время разделение все-таки присутствует: в данном романе – на этническом уровне, что обусловлено эпической ситуацией исторического противостояния двух национальных культур – еврейской и арабской. Кроме того, в романе есть персонаж – двойной агент израильской разведки, Юзеф, в высказываниях которого представлена позиция противоположной ему ценностной системы, и в этом состоит определенный авторский замысел.

Фабульный уровень рассказанного события презентует столкновение двух идеологических позиций в арабо-израильском конфликте. В сюжетном событии реализуется шпионская тема – предотвращние покушения на жизнь Ясира Арафата, организованного его бывшим соратником, Тариком эль-Хоурани, возглавившим, в романном мире, Фронт освобождения Палестины. В представлении Тарика, Ясир Арафат, вступивший в переговорный процесс с израильтянами, предал интересы собственного народа. Предотвращением же его смерти занимаются израильские спецслужбы, но не из гуманистических целей, а по приказу премьер-министра, исходящего из государственных и международных политических интересов. Так, герой-еврей в романе обеспечивает безопасность араба, своего идеологического противника. Такая организация сюжетного события позволяет Д. Силве не только реализовать шпионский квест, но предоставить на суд читателя различные точки зрения на исторически сложившуюся конфликтную ситуацию на Ближнем Востоке.

В сюжет произведения на персонажном уровне включены не только две оппозиционные группы действующих лиц, но и фигуры, выполняющие, с одной стороны, эпизодическую роль, но с другой – значимые в акцентуации этической позиции авторского сознания. Согласно эпической традиции, а также в соответствии жанровой системой шпионского романа, как уже отмечалось, размежевание персонажей выстраивается на этнической почве. Один из полюсов персонажной сферы формируется вокруг героя-протагониста Габриеля Аллона. К нему непосредственно относятся: Ари Шамрон, шеф израильской разведки; сотрудники «Office» – Лев, Мордехай, Узи Навот, Рэндалл Карп; Сара Халеви – «бат левейха», вспомогательный агент спецслужбы женского пола; помощники «Office» – Джулиан Ишервуд, владелец лондонской художественной галереи, Бенджамин Стоун – финансист. Кроме того, к еврейской группе персонажей примыкают и жертвы террористических актов, совершенных Тариком – израильский посол Зев Элияху и Дэвид Моргентау, мультимиллионер, американец голландско-еврейского происхождения, оказывавший существенную благотворительную помощь промышленности Израиля, за что и был отмечен вниманием противника. Спецификой авторской стратегии представляется неоднородность еврейской группы. Бенджамин Стоун, превысивший полномочия своим неуемным стремлением к богатству и посягнувший на государственные интересы, хотя и выполнил взятые им обязательства, был ликвидирован по приказу Ари Шамрона. Все сюжетные события по обезвреживанию Тарика и предотвращению срыва переговорного процесса между израильтянами и палестинцами инициированы премьер-министром Израиля, которому автор не дает имени. К слову, первоначально израильская разведка полагала, что Тарик готовит покушение именно на него.

Другой полюс персонажной сферы образуют антагонист – палестинец Тарик эль-Хоурани, организатор и исполнитель террористических актов; Кемаль Азуори, миллионер, сотрудник фармацевтической компании в Париже, и в то же время – агент Фронта освобождения Палестины; Лейла,

соратница Тарика, помогавшая ему в организации терактов; официант Мухаммед Азис; Ахмед Натур – связной Кемаля, которого он послал на встречу с Тариком.

Одним из ведущих элементов эпического сюжета является удвоение центрального события. Дэниель Силва принцип дупликации распространяет на и персонажную сферу, и на микрособытия, происходящие с персонажами антагонистических групп. Так, ликвидация не оправдавшего доверие Бенждамина Стоуна в группе протагониста зеркально отражена в убийстве Ахмеда Натура Тариком, поскольку тот, в представлении Тарика, мог нарушить его безопасность. Кроме того, корреляция персонажной системы проявляется через женские персонажи. У протагониста и антагониста имеются помощники женского пола – Сара и Лейла, которые сыграют в шпионском сюжете весомую роль.

За пределами двухполярной системы персонажей находятся два женских образа – американка Эмили Паркер и голландка Инге ван Хофф. Обе убиты Тариком после их использования в организации терактов. Убийства женщин вводятся автором в сюжет для придания роману шпионских качеств, являются элементами саспенса и триллера, сопровождающими основную событийную линию. Кроме того, нацелены на формирование у читателя определенного негативного отношения к антагонисту. Убийство женщин всегда сопровождает деятельность Тарика, в романе это представлено как специфический почерк киллера, акцентируя признаки триллера в произведении.

Вне двухполюсной системы персонажей помещаются Джеймс Беквит – американский президент и Директор ЦРУ Адриан Картер. Последний выступает в роли сдерживающего начала в операции израильтян по ликвидации Тарика, президент США представлен как инициатор переговорного палестино-израильского процесса, необходимого для глобального урегулирования международных отношений на Ближнем Востоке.

Особый интерес представляет персонаж по имени Юсеф эль-Тауфики, национальный палестинский поэт, во времени романа обучающийся в Лондоне, агент Фронта освобождения Палестины. В сюжетном событии романа играет одну из ведущих ролей, поскольку именно через него Габриель получает доступ к Тарику. И только в финале романа становится понятно, что Юсеф является двойным агентом и выполняет план Ари Шамрона по ликвидации Тарика. То есть, Габриель полагал, что он преследует Тарика, на самом же деле Шамрон использует и Юсефа, и самого Габриеля, чтобы добраться до неуловимого международного преступника.

Данный персонаж интересен тем, что ему автор делегирует палестинскую точку зрения на межэтнический конфликт. В беседах с Сарой, внимательно прослушивающихся израильскими разведчиками, Юсеф рассказывает частную историю человека, попавшего в международную бойню. Вторая часть романа презентует видение истории арабо-израильского противостояния через позиции еврейки Сары, в шпионском сюжете Доминик Бонар, бабушка и дедушка которой погибли в концентрационном лагере Собибор, и палестинского юноши, получившего жесточайшие ранения во время нападения израильтян на лагерь палестинских беженцев в Ливане. Юсеф рассказывает Саре историю создания государства Израиль на территории Палестины, что многократно усилило противостояние арабов и евреев в территориальных притязаниях, его рассказ сфокусирован на трагедии деревни Дейр-Яссин, которую израильские военизированные отряды практически уничтожили вместе со всеми жителями, проявив высшую степень жестокости.

Юсеф излагает и свою семейную историю: «My own family came from the village of Lydda. Lydda, like Deir Yassin, no longer exists. It is now Lod. It's where the Zionists put their fucking airport. After a battle with the Arab defenders, the Jews entered Lydda. There was complete panic. Two hundred fifty Arab villagers were killed in the crossfire. After the town was captured, the commanders asked Ben-Gurion what should be done with the Arabs. He said, "Drive them out!"

The actual expulsion orders were signed by Yitzhak Rabin. My family was given ten minutes to pack a few belongings, as much as they could carry in a single bag, and told to get out. They started walking. The Jews laughed at them. Spat at them. That's the truth about what happened in Palestine. That's who I am. That's why I hate them» (Моя семья жила в деревне Лидда. Лидда, как и Дейр Ясин, больше не существует. Теперь это Лод. Именно там сионисты устроили свой долбаный аэропорт. После битвы с арабскими защитниками евреи вошли в Лидду. Царила полная паника. Двести пятьдесят арабских крестьян были убиты в перестрелке. После того как город был захвачен, военачальники спросили Бен-Гуриона, что делать с арабами. Он сказал: «Гоните их!». Фактические приказы о высылке были подписаны Ицхаком Рабином. Моей семье дали десять минут, чтобы собрать вещи, столько, сколько они могли унести в одной сумке, и велели убираться. Когда они шли по улице, евреи смеялись над ними и плевали им в лицо. Это правда о том, что произошло в Палестине. Вот кто я такой. Вот почему я их ненавижу) [11]. Эмоциональный рассказ палестинца передает, конечно же, точку зрения персонажа на исторические события, но автор специально вводит такую трактовку для формирования собственной оценки происходящего на Ближнем Востоке, и транслирует ее читателю, которому необходимо самому оформить свое отношение к этническому конфликту, породившему международное противостояние. Показательно, что точка зрения палестинца передана, как окажется, евреем, агентом израильской разведки, что выглядит, в нашем понимании, попыткой автора соблюсти максимум объективности в трактовке спорных вопросов.

Позиции персонажей в своей совокупности постепенно формируют читательское восприятие и высвечивают ценностную систему авторского сознания. Поскольку характеристика героя-протагониста представлена выше, остановим внимание на Шармоне – начальнике специального секретного подразделения израильской разведки, именуемого в романе «Office». Сослуживцы называли его «the Sabra superman», «Israel's avenging angel»

(суперменом из Шабры, израильским ангелом-мстителем) [11]. И в сюжете романа, и в судьбе романного героя Шамрон сыграл решающую роль. Именно поступки Шамрона (стратегия ликвидации Тарика с использованием двойных агентов, манипуляция Габриелем) обусловили шпионскую линию произведения, позволили автору держать читателя в напряжении не только после убийства антагониста, но и после выздоровления Габриеля. И Шамрон же создал Габриеля – лучшего агента своего «Office», наградив его титулом «властелин огня». Шамрон, как и сам Габриель, будет следовать сюжетными путями романной серии вплоть до своей смерти. Он в романной действительности является мозговым центром разведывательной организации, практически, им же и созданной – «He wanted to leave behind an Office that could reach out and strike at will. An Office that could make the other services of the world shake their heads in wonder» (Ему требовалась спаянная боевая организация, способная по мановению его руки наносить удары в любой части света. Он хотел, чтобы его организация могла бы заставить другие службы мира удивленно качать головами) [11]. Образ Шамрона в романе – собирательный, построенный на основе нескольких прототипов, реальных руководителей секретной израильской спецслужбы, имеющих отношение к аресту нацистского преступника Адольфа Эйхмана – Рафи Эйтан, Авраам Шалом, Цви Мальхин. За последним закрепилось прозвище – «человек, который поймал Эйхмана». Романный Ари Шамрон был живой легендой «Office», известный в первую очередь тем, что именно ему удалось обезвредить Эйхмана.

Организатор и вдохновитель «Office» представлен в романе человеком, берущим ответственность на себя в соблюдении государственных интересов, не гнушающимся любыми средствами для достижения поставленной цели. Если Габриелю присущи сомнения и муки совести, Шамрон безапелляционен во всех своих поступках. Он является олицетворением государственного механизма, соблюдающего интересы своих граждан. Идеологическое обоснование своим действиям Шамрон находит в Ветхом завете («And the

enemy shall know I am Lord when I can lay down my vengeance upon them» (И враги узнают, что Я – Бог, когда Я отомщу им), что является недословной цитатой из Книги Пророка Иезекииля) [11], к которому не единожды обращается, обосновывая свою линию поведения – «He had killed with his own hands, and he had ordered other men, younger men, to kill for him» (Он убивал собственными руками и приказывал другим, более молодым, совершать убийства) [11]. Кроме национально-патриотической, Шамрону присуща и личная мотивация его поступков. К примеру, в данном романе он страстно обосновывает свое отношение к арабам – «I remember huddling against my mother's breast while the Arabs burned and looted our settlement. The Arabs killed my father during the general strike in 'thirty-seven» (Я помню, как прижимался к груди матери, когда арабы жгли и грабили наше поселение. Арабы убили моего отца во время всеобщей забастовки в тридцать седьмом) [11].

Противоположный взгляд на арабо-израильские отношения излагается автором через точку зрения Дауда эль-Хоурани, отца Тарика. Он не является сюжетным персонажем, но его биография обусловливает идейный и этический выбор Тарика. Дауд до образования государства Израиль жил в Верхней Галилее и имел добрососедские отношения с евреями, поселявшимися в округе. Ему вместе с семьей пришлось покинуть свое место жительства, они попали в лагерь беженцев. Старший брат Махмуд вступил в террористическую организацию «Черный сентябрь» и вел отчаянную борьбу против израильтян. Махмуд был убит Габриелем во время антитеррористической операции «Гнев Божий». Так у Тарика тоже формируется этническая и личная мотивация в противостоянии израильтянам.

Уравновешивает антагонистические настроения персонажей романа позиция Габриеля. Преследование Тарика он ведет не столько из личной мести, хотя размышления о ней присутствуют в обосновании его поступков, сколько из желания «разобраться» в данной ситуации. Все же он выполняет

свой государственный и человеческий долг. Он настроен на ликвидацию Тарика как источника насилия и жестокого террора, ему необходимо поставить точку в череде убийств для восстановления если не мира, то намечаемого перемирия между двумя враждующими народами. Дэниел Силва сознательно предлагает читателю противоположные точки зрения, подробно прописывает мотивацию поступков своих персонажей. Тариком движет злость и ненависть, он беспощаден даже к своим помощникам, Габриелем – желание остановить насилие, восстановить порушенный порядок.

Роли женских персонажей типологически сходны. Обе – Сара и Лейла – помогают в операции герою и антигерою. Лейла, о национальности которой речь в романе не идет, сродни Тарику, она, видимо, влекома неразделенной патологической любовью к нему, поставляет ему женщин для прикрытия его преступных действий, и испытывает чувство удовлетворения от их гибели. Сара стала агентом израильских спецслужб сознательно, была завербована Шамроном для выполнения специфических задания. Выбор ее обусловлен еврейским происхождением. Будучи известнейшей французской моделью, она никогда не забывала о своих родных, и когда представилась возможность послужить государству Израиль, она с радостью это сделала.

Сара сыграла в романе весьма значимую роль. Именно ей пришлось убить Тарика, а не Габриелю. Этот авторский ход, с одной стороны, снимает с Габриеля личную вину за смерть Тарика, то есть, разрывает цепочку мести. И с другой, – Сара отдала долг перед семьей Габриеля, к трагедии которой она невольно причастна. Таким образом, Дэниел Силва вносит коррективы в облик героя-шпиона, в некоторой степени лишая его ореола супергероя. Но это не мешает читателю оценить нравственную высоту протагониста и вынести приговор антагонисту, признав деструктивной его модель поведения. Авторское сознание завершает эстетическое событие через героический модус – выполнение героем своей миссии и реставрацию его

личности. Далее реставратор-шпион сможет восстанавливать порядок и в порушенном мире.

В романе «The English Assassin» также выстраивается двухполюсная персонажная система. Но в данном произведении нет привычного противостояния протагониста и антагониста, скорее здесь сформированы две группы персонажей, объединенных противоположными ценностными системами, базирующимися – одна на признании, другая на отрицании общечеловеческих нравственных принципов. Более того, в системе, исповедующей аморальные принципы, происходят существенные сдвиги нравственных позиций.

Два полюса эпической ситуации в сюжетном событии представлены позицией банкира Отто Гесслера и швейцарского ученого Эмиля Якоби, автора книги «Миф», разоблачающей неприглядные моменты истории Швейцарии. Э. Якоби в своей книге освещает подробности экономических и торговых связей, существовавших между нацистской Германией и Швейцарией на протяжении Второй мировой войны. Швейцарские банки принимали награбленное золото, даже золотые зубы евреев, которые выдирали у них перед отправкой в газовые камеры. Это золото превращали в твердую валюту, на которую Гитлер покупал сырье, необходимое для того, чтобы работала его военная машина – «Switzerland and Nazi Germany were allies in everything but name, he wrote. Hitler could not have waged war without the help of Swiss bankers and arms-makers» (Швейцария и нацистская Германия были союзниками во всем, хотя таковыми не назывались. Гитлер не смог бы вести войну без помощи швейцарских банкиров и производителей оружия) [189]. Отто Гесслер, один таких банкиров, сотрудничавших с нацистами, в настоящем романном времени руководит «Советом Рютли» и продолжает такую же грязную финансовую деятельность – «I’m certain my own bank contains accounts of the so-called drug kingpins. But what is the harm? At least if the money is deposited in Switzerland it is put to good use» (Я уверен, что в моем собственном банке хранятся счета так называемых наркобаронов.

Но что в этом плохого? По крайней мере, если деньги депонируются в Швейцарии, они используются с пользой) [8]

Когда один из банкиров, Аугустус Рольфе, ближайший соратник Гесслера, позволил себе почувствовать вину за свою преступную деятельность и повиниться в своих грехах, Отто отдал приказ его ликвидировать – «Herr Rolfe's death was unfortunate but necessary. It wasn't personal, it wasbusiness» (Смерть Герра Рольфа была прискорбной, но необходимой. Это не было личным делом, это был бизнес) [8].

В команде протагониста роли распределены традиционно для шпионского романа и их поступки обусловлены общей идеей – раскрытия преступления, восстановления порядка, возвращения мира в состояние баланса противоположных сил. Главный герой – шпион-реставратор Габриель Аллон; шеф израильской разведки Ари Шамрон; владелец художественной галереи Джулиан Ишервуд; сотрудники израильской разведки. Отметим, что данные персонажи уже знакомы читателю по первому роману «The Kill Artist» и их, наряду с образом Габриеля, следует отнести к переходным персонажам. Новым женским образом предстает всемирно известная скрипачка Анна Рольфе, дочь убитого банкира, которая также в нравственном смысле тяготеет к команде протагониста, и Эмиль Якоби, швейцарский ученый, поплатившийся жизнью, став на путь разоблачения преступных действий своей страны. Если в первом романе ведущую роль в шпионском сюжете играл Габриель, поскольку отстаивал не только государственные интересы, но преследовал и личные цели, то здесь его действия более мотивированы задачами Шамрона как стража государственных интересов.

Оппозиционная система персонажей сформирована вокруг банкира Отто Гесслера. К ней относятся Герхардт Петерсон, сотрудник швейцарской контрразведки, его венецианский агент Альдо Россетти; погибший банкир Аугустус Рольфе, его партнер по бизнесу Вернер Мюллер, предавший коллегу; корсиканский мафиози Антон Орсати; киллер по кличке

Англичанин, он же – офицер британских вооруженных сил Кристофер Келлер. Нейтральную позицию среди персонажей занимает эпизодический персонаж – старая корсиканская синьядора, которой, как зачастую встречается у Д. Силвы, отведена роль ретранслятора одной из истин в авторской трактовке – «Sometimes, Christopher, ataddunaghiu can do good things. Sometimes, he can right a terrible wrong. Sometimes, he can dispense justice as well as vengeance» (Иногда, Кристофер, ataddunaghiu (убийца-профессионал у корсиканцев) может делать хорошие вещи. Иногда он может исправить ужасную ошибку. Иной раз он может совершить правосудие и одновременно отомстить) [8]. Идея оправдания убийства в целях восстановления прекращения преступной деятельности – одна из актуальных во всей романной серии. Практически, протагонист всегда реализует ее, разоблачая и ликвидируя врага. Но в данном романе эта идея воплощена представителем команды антагониста – Кристофером Келлером.

Как правило, план восстановления исторической и нравственной справедливости в романах Д. Силвы осуществляет команда протагониста. Габриель при руководстве Шамрона, при поддержке коллег, израильских спецагентов в разных странах, при помощи Анны Рольфе успешно расследует убийство Аугуста Рольфе, выходит на организатора и вдохновителя преступной деятельности неправительственной швейцарской организации «Совет Рютли» – Отто Гесслера. Но автор выстраивает сюжетное событие таким образом, что Габриель физически не может ни остановить деятельность этой организации, ни разоблачить ее в глазах общественности, ни, тем более убить Гесслера. Несмотря на то, что часть картин из коллекции Рольфе израильтяне смогли вернуть владельцам, остальные поместили в музеи, Габриель не в состоянии изменить ход мировой истории, он не может повлиять на законодательную систему Швейцарии, на поведении правительства страны, не желающего отдавать награбленные во время Второй мировой войны произведения искусства. Отто Гесслер, собиравшийся убить Габриеля, перед смертью решил показать ему

свои сокровища, картинную галерею, которые он таил в подземельях не только от человеческих глаз, но и сам не мог их видеть. Габриель был потрясен масштабами преступной деятельности швейцарских банкиров, но он не смог изменить ситуацию в глобальном масштабе.

И все же авторское сознание в романе решает проблему восстановления порядка доступными на данный момент художественного времени (см. временной маркер в названии первой части – «Настоящее время») средствами. Достигается это следующими поворотами сюжетных событий и действий персонажей внутри группы антагониста. Аугустус Рольфе, во время войны сотрудничавший с Герингом, Шелленбергом и Гитлером, перекупавший картины из музеев и частных коллекций оккупированной Европы, многократно умножил свое богатство. Но лично ему оно не принесло счастья. Покончила с собой его жена Маргерете, узнав истинное лицо своего мужа; погиб сын Максимилиан; с дочерью Анной после смерти матери отношения разладились. Осознание личного неблагополучия и мысли о своих поступках привели Рольфе к религии иудаизма, которая помогла осознать вину и искать способы ее искупления – «My greed during the war was as boundless as my guilt is now» (Моя алчность во время войны была так же безгранична, как и моя вина сейчас) [8]. Рольфе решил обратиться в посольство Израиля и передать евреям картины, которые он приобрел формально законно, но с точки зрения нравственности – совершенно нечестно. Будучи членом «Совета Рютли», Рольфе нарушил внутренние правила организации, полагавшей, что все произведения искусства, приобретенные каким бы то ни было способом, должны оставаться в стране. Таким образом, внутри самой организации наметился раскол. Так формируется авторская позиция относительно действия мировых законов. Нарушение баланса в сторону безнравственности неизбежно потребует восстановления гармонии. Происходит оно в авторской интерпретации совершенно органично, система сама себя изживает и

происходит обновление, которое в мировых масштабах требует большего времени, чем сюжетное время романа, но изменения неизбежны.

Еще одним значимым аспектом в трансформации деятельности группы, оппозиционной протагонисту, представляются поступки персонажа, которого, на первый взгляд, и можно считать собственно антагонистом. Речь идет об убийце Англичанине, которого Гесслер нанимает для ликвидации всех персонажей, которым были известны планы Рольфе, а впоследствии – для убийства Габриеля и Анны. На уровне шпионского сюжета противостояние, действительно, представлено через поступки Англичанина и Габриеля, как двух героев, презентующих различные этические системы. Но при более пристальном взгляде Англичанин предстает, как, впрочем, и Габриель, амбивалентной личностью. За фигурой Англичанина скрывается Кристофер Келлер – англичанин по происхождению, историк по образованию, солдат британской армии, выполнявший шпионские задания в Северной Ирландии, воевавший в Персидском заливе, официально погибший под Багдадом в результате ошибки британских воздушных сил, бросивших бомбу на свою парашютную бригаду. Через несколько месяцев в Европе появился один из наиболее известных в мире и неуловимых наемных убийц, на счету которого около двадцати нераскрытых преступлений, по кличке Англичанин. В романном времени – живет на Корсике и выполняет задания, которые получает от мафиози Антона Орсати. В шпионском сюжете романа Англичанин профессионально устраняет Вернера Мюллера и Эмиля Якоби, которые могли привести Габриеля к заказчику убийства Рольфе. Но если первое убийство, совершенное Англичанином, представлено в чисто шпионском варианте – со спецэффектами и элементами саспенса без каких бы то ни было рефлексий со стороны киллера, то убийство профессора Якоби перевернуло сознание Англичанина. Он задумался о личности убитого, узнал о его деятельности, направленной на разоблачения военных преступлений Швейцарии. В сознании профессионального убийцы произошел переворот,

он задумался о своем собственном ремесле и почувствовал угрызения совести.

Напомним, Габриель не смог остановить преступную деятельность организации «Совет Рютли», то есть, он лишь частично решает задачу восстановления порядка, что положено ему по статусу протагониста в эпическом сюжете. Но целью завершения эпического сюжета является именно восстановления баланса мировых сил. Поэтому авторское сознание формирует завершение эстетического события через поступок персонажа, которого в шпионском ракурсе можно рассматривать как антагониста. Англичанин, или Кристофер Келлер, под воздействием собственных духовных трансформаций, отказывается от выполнения задания по ликвидации Анны и Габриеля. Автор мотивирует его поступки тем, что с Габриелем их связывает давнее знакомство, а Анна своей игрой на скрипке пробудила его связь с собственным духовным сознанием, вернула в его внутренний мир гармонию. В интерпретации Англичанина, осознавшего свою киллерскую деятельность, это привело к намерению ликвидировать источник деструкции – к убийству Отто Гесслера, который являлся заказчиком преступных действий, осуществленных им в данной романной действительности. Делегируя завершающее сюжетное событие – убийство Гесслера – киллеру, нанятому для устранения протагониста, авторское сознание решает сразу несколько задач. С одной стороны, восстанавливается баланс мировых сил, с другой – протагонист избавлен от необходимости проливать кровь, то есть, в нравственном смысле не преступает границ. Кроме того, локальный шпионский сюжет (расследование убийства Рольфе) выходит на уровень гармонизации мировой эпической ситуации – противостояния сил Хаоса и Порядка. Она не разрешается окончательно в глобальном смысле, но конкретный представитель оппозиционной Порядку силы – Отто Гесслер – убит Англичанином. Становится понятно, кто именно в эпическом сюжете играет роль антагониста – это не Келлер, а Гесслер. Обратим внимание на созвучие фамилий персонажей, в чем так же проявлена

авторская стратегия. И еще очень важный штрих в презентации авторской позиции – деструкция в сфере оппозиционной системы приводит ее к разрушению. В команде протагониста все действуют слаженно, работают на одну цель. В команде антагониста происходит раскол, что неминуемо, по авторскому имплицитному утверждению, приведет ее к разложению и окончательной гибели уже за пределами романной действительности, поскольку организация, потерявшая своего предводителя, неминуемо будет трансформироваться. В авторских надеждах она видится в нравственном русле.

Поскольку персонажи команды протагониста являются переходными в романной серии, следует обратить внимание на их отдельные характеристики, дополняющие уже созданный в предыдущем романе художественный образ. Остановимся на образах Ишервуда и Шамрона.

Из предыдущего романа Джулиан Ишервуд знаком как агент израильской разведки, обеспечивающий реставрационной работой Габриеля в тех местах Европы, где ему необходимо выполнить задание Шамрона. В данном романе становится известной биография Ишервуда, обусловливающая его деятельность – в романе он владеет художественной галереей, и больше любит приобретать произведения живописи, нежели их продавать. Джулиан Ишервуд принадлежит к военному поколению, его отец – еврей по происхождению, жил до войны во Франции, ему принадлежала художественная галерея «Изящных искусств Исаковича». Семья жила в квартире над демонстрационными залами, Джулиан знал Пикассо и называл его «дядя Пабло». Художник позволял мальчику смотреть, как он пишет картины, так у него формировалась любовь к живописи. Когда фашисты оккупировали Францию и начались гонения на евреев, отец нанял басков, которые перевели Джулиана через Пиренеи в Испанию, где тот и нашел убежище. В 1943 году отца и мать арестовали, они погибли в лагере Собибор. После войны уже взрослый Джулиан сам создал художественную галерею и стал одним из ведущих экспертов в вопросах расследования судьбы

произведений искусства, попавших в руки фашистов, написал ряд статей и книгу на эту тему. В романной действительности «The English Assassin» в коллекции Рольфе оказались несколько полотен, принадлежавших галерее отца Ишервуда. В результате раскрытия преступления в романе Ишервуд смог вернуть себе эти произведения французских мастеров живописи.

Что касается образа Шамрона, то в данном романе также проясняются некоторые факты биографии персонажа, повлиявшие на становление его характера. Ари Шамрон был польским евреем по происхождению, но обладал бедуинским чувством времени – «He was Polish by birth but had a Bedouin's elastic sense of time» [8]. Основное качество, актуализированное в романе – лживость, но она в поведенческой модели Шамрона оказывается амбивалентной, объясняет поведение Шамрона в отношениях с Габриелем. Ари понимал, что после трагических событий с семьей Габриель не станет выполнять его задания. Шамрон обманывает и его, и Ишервуда, предлагая Габриелю реставрацию картины Рафаэля в Цюрихе. Локальная ложь необходима Шамрону, чтобы решать глобальные проблемы, он не гнушается любыми средствами для достижения цели государственной важности – «I'm afraid the truth and I are somewhat estranged. <…> I've spent my entire life telling lies. To me, lies are more comfortable than the truth» (Боюсь, что мы с истиной несколько отдалились друг от друга. <…> Я провел всю свою жизнь, говоря неправду. Для меня ложь более удобна, чем правда) [8]. Подчиняясь лишь государственным интересам, Шамрон все же представлен в романе с человеческими слабостями. Он очень сокрушается разладом в отношениях с дочерью, будучи глубоко верующим иудеем, больше всего боится, что она не приедет на его похороны и не прочитает над ним разрешительную молитву. Создавая образ Шамрона, автор как бы балансирует на принятии/непринятии его жесткой позиции. С одной стороны, ему необходим персонаж, который неуклонно отстаивает государственные приоритеты, с другой – он в гуманистическом плане осуждает силы, которые готовы принести в жертву человека для их соблюдения. Через образ

Шамрона авторское сознание транслирует иудейскую идею Бога жестокого, но справедливого, выражающуюся в девизе «око за око», Бога, наказывающего всех, кто действует против его воли. Автор транслирует свое амбивалентное отношение к Шамрону через точку зрения Лавона, одного из сотрудников разведки, который презентует функцию Шамрона в романном мире – «There is no God," Lavon had said. "There is only Shamron. Shamron decides who shall live and who shall die. And he sends boys like you to wreak his terrible vengeance» (Бога нет, – сказал тогда Лавон. – Есть только Шамрон. Шамрон решает, кому жить, а кому умереть. И он посылает таких парней, как ты, чтобы свершить свою ужасную месть) [8].

В романе Д. Силвы «The Confessor» биполярность персонажной системы прослеживается с некоторой натяжкой. Персонажи, в большинстве своем, презентуют ценностные системы, амбивалентные по своей сути. И в результате аксиология романа получает оригинальную авторскую формулировку. Но отдельно на сюжетном и фабульном уровне можно выделить группы персонажей с общими этическими нормами и со сходными картинами мира.

Центральной фигурой фабульного события является Пьетро Лукчези, который, приняв титул Папы римского, взял имя Павла VII. В круг его единомышленников входят отец Луиджи Донати, личный секретарь; погибшие профессор Бенждамин Штерн и сестра Регина; Алессио Росси, полицейский, расследовавший убийство Штерна в Мюнхене; Карл Брюннер, командир швейцарских гвардейцев, отвечающий за личную охрану Папы. Противостоит этой группе персонажей кардинал Марко Бриндизи, премьер-министр Ватикана, и в то же время – руководитель неофициальной радикальной организации «Crux Vera», а также его сторонники: финансист Роберто Пуччи; генерал Карло Касагранде, руководитель службы безопасности Ватикана, Ахилл Бартолетти, начальник Службы разведки и безопасности Италии; Аксель Вайс, римский детектив; сестра Винченца, настоятельница монастыря Святого Сердца.

Обратим внимание, протагонистом в романе выступает Аллон, но активизируется его сюжетная функция Шамроном. Как окажется, Габриель знал об убийстве Штерна, но это не сподвигло его на выяснение обстоятельств смерти, тем более, на поиски убийцы. Но и Шамрон не отдает приказ о выполнении задания, исходящего от государственной спецслужбы. Зато Старик, как называет его Габриель, неким образом мотивирует героя на поездку в Мюнхен для выяснения причин смерти профессора. Так, если статус и действия героя не совсем типичны для шпионского романа, то сокрытие мотивов подключения к расследованию – вполне в духе шпионской интриги.

С появлением протагониста постепенно формируется и команда помощников. Следует отметить, что ведущая и руководящая роль в ней принадлежит не самому герою, а Шамрону. Кроме того, в нее входят, по мере проникновения героя в расследование, фрау Ратцингер, в доме которой в Мюнхене проживал Бенджамин; раввин Цолли, священник синагоги в Венеции; его дочь Кьяра, с которой у героя завяжутся теплые отношения; Эли Лавон, также бывший сотрудник израильской разведки; Шимон Пацнер, израильский резидент в Риме. В группу антагониста – Эрика Ланге – входят Рашид Хусейни, шеф европейского отдела разведслужбы Организации освобождения Палестины и Катрин Буссар, одна из лучших киллеров, обученная Эриком, с которой он находится в близких отношениях.

Несколько персонажей выполняют эпизодические роли, но их единичные действия или рассуждения оказываются весьма значимыми в событиях романа. К примеру, Франческо Тьеполло, руководитель проекта реставрации церкви Святого Захарии, как эпизодический персонаж, связывает фабульную и сюжетную линии в изображенном событии романа.

Экзистенциальная направленность и политический плюрализм актуализированных в романе проблем потребовали от автора поиска средств и способов презентации собственного видения их решения. Шпионский роман оказался вполне адекватной формой, в которую автор облекает свои

размышления для передачи читателю. С одной стороны, он позволил Д. Силве привлечь интерес к собственной этической позиции огромной читательской аудитории, которая среагировала на традиционный сюжет о тайном агенте, запутанном расследовании убийства и счастливой развязке. Автор признавался, что создает нечто «entertaining» (развлекательное), что «I want them to be entertained. That's the first and primary goal of my storytelling.» (Я хочу, чтобы они развлекались. Это первая и главная цель моего повествования) [29]. Но темы, которые он поднимает, слишком серьезны, чтобы решать только проблему развлекательности. Поэтому авторские внетекстовые высказывания вызывают некоторое к ним недоверие, в то время как художественная реальность раскрывает такие глубинные пласты, за которыми и кроется истинная причина авторской вовлеченности в эстетическую деятельность.

Притом Д. Силва на протяжении всего романа не навязывает читателю собственную точку зрения. Такая ситуация наблюдается как на сюжетном, так и на фабульном уровне. В сюжетном событии, презентующем шпионский дискурс, аксиология автора транслируется преимущественно через точку зрения Габриеля, что вполне оправдано. Но у Д. Силвы даже антагонист становится носителем авторской позиции. К примеру, в характеристику Эрика Ланге автор включает его воспоминания о периоде обучения в семинарии, об отношении к религии, о том пути, который он прошел от религиозного миропонимания до экзистенциального одиночества. Высказывание персонажа в воспоминании трансформируется в речь повествователя. Молодой человек, избравший целью своей жизни религиозное служение, приходит к тягостному состоянию сомнения, к острому и невыносимому чувству одиночества. Вводится это размышление Эрика о религии в общий контекст романных внутрицерковных интриг. Воспоминания о семинарском прошлом приходят к Эрику в момент его подготовки к убийству Папы, для совершения которого он переодевается в одежду церковного служителя. Таким образом дискредитируется основная

религиозная идея – единство человека с Богом в лоне церкви, что в полной мере исключает «одиночество». Прямая авторская оценка отсутствует, реализуется она за счет состояния персонажа, находящегося в тягостном духовном и душевном смятении.

На фабульном уровне подобную ситуацию наблюдаем, к примеру, в разговоре Пьетро Лукчези, Папы Павла VII, и кардинала Марко Бриндизи. На встрече во время обеда решался судьбоносный для католической церкви вопрос – отношение с иудеями. Оппоненты находятся каждый на своей позиции, излагают собственные резоны спокойно и взвешенно, в итоге – останутся при своем мнении, каждый продолжит собственную линию поведения. Папа поедет в синагогу, чтобы попросить прощения у евреев за невмешательство церкви в геноцид, а кардинал отдаст приказ об убийстве Папы. Авторская позиция в данном композиционном компоненте представлена достаточно прозрачно – и в высказываниях повествователя (о кардинале: «He stood upright and stared directly into the Pope's eyes with a confidence bordering on insolence». (Он выпрямился и посмотрел прямо в глаза папе с уверенностью, граничащей с дерзостью» [2]; о Папе: «It was an example of the very culture of secrecy and deceit Lucchesi so despised about the Vatican, but in the opening days of his papacy he had been unwilling to waste valuable political capital». (Это был пример той самой культуры секретности и обмана, которую Луккези так презирал в Ватикане, но в первые дни своего папства он не хотел тратить впустую ценный политический капитал) [2], и в речи самих персонажей. К примеру, папа обращается к кардиналу с сообщением о своем решении открыть секретные архивы Ватикана, Бриндизи высказывает недовольство и занимает при этом жесткую позицию. Беседа двух высочайших чинов в католической церкви, один из которых избран самим Святым Духом, что акцентируется в речи Папы, превращается в политический спор, совершенно далекий от сферы духовных интересов.

Чтобы показать внутреннюю жизнь церкви, которая претендует на высшую духовную власть в мире, автору понадобился этот тандем двух

противоположных и в идеологическом, и в нравственном смысле персонажей. Через их противостояние в важнейших событиях романа и выражается авторский ответ на запрос читателя. Притом, читатель может поддержать любую сторону в зависимости от собственной ценностной системы, поскольку и Папа, и кардинал представлены как фигуры амбивалентные. Пьетро Лукчези при всем своем достоинстве, стремлении развязать исторический конфликт между христианами и иудеями, не только не в силах оставаться в состоянии нейтральности (к примеру, во время ланча с Бриндизи), но, хоть и невольно, все же причастен к смерти еврейского ученого. Кардинал, при своей искренней религиозности, стремлении сохранить церковную доктрину в ортодоксальной чистоте, не испытывает должного уважения и преклонения перед Папой – избранником божьим, более того отдает приказ о его убийстве. И только из сочетания этих двух полярных трактовок выстраивается отношение автора к католической церкви как к политическому институту, а не как к средоточию духовных ценностей. Ватикан позволяет себе не только манипуляции общественным мнением, но и прямое убийство, чем обесценивает свою сакральную роль в обществе. Оформление фабульного события, которое в финале романа вплетается в шпионский сюжет, напоминает больше политический роман, тем более что сам автор называет себя «писателем международной интриги» [2].

В романе «A Death in Vienna» (2004) [1] персонажная система разделена по этническому и политическому принципам, противостояние евреев и фашистов, в котором время оказывается постоянной величиной. Современный мир закрывает глаза и замалчивает геноцид евреев во время Второй мировой, тогда как националистические идеи возрождаются в политических и идеологических системах. Авторское сознание работает на ретрансляцию идеи исторической правды. Габриель Аллон и его команда, притом, неизменная во всей серии, занимает гуманистическую позицию, несмотря на то, что представляет народ, большая половина которого была уничтожена во время войны. Кроме того, общенародная трагедия коснулась и

лично Габриеля – отец и мать были узниками концлагерей, а их родители были умерщвлены в газовых камерах. Эрих Радек, руководитель печально известной операции «Акция 1005» по уничтожению трупов в концлагерях, для которого жизнь человека не имела ценности, перед лицом собственной смерти впадает в истерику и также обретает человеческие черты. Два события – встреча Айрин, матери Габриеля, с Радеком на «Марше смерти» и разговор Габриеля с Радеком после войны, но приблизительно в том же месте, – в полной мере эксплицируют авторскую позицию относительно ценности человеческой жизни. Габриель не прощает Радека, но и не убивает. Он приглушает эмоции для того, чтобы люди узнали правду о преступлениях нацистов из их собственных уст, чтобы трагедия XX века не повторилась в XXI, когда история забывается или переписывается, а к управлению государствами приходят прямые наследники фашистов.

В романе «Prince of Fire» (2005) [5] авторская позиция выстраивается на сближении двух полярных точек зрения на арабо-израильский конфликт. Д. Силва пытается сохранять историческую объективность, излагает политические предпосылки разделения палестинских территорий, представляет позиции евреев и арабов, своей жизнью и судьбой заплативших за идеологические решения своих лидеров. И если Халед, антагонист в романе, сам выбирает свою судьбу мстителя, девушка по имени Фелах, привлеченная им к сотрудничеству, вовлечена в круговорот истории не по своей воле. Примечательно, как в романе формируются пары персонажей с весьма похожими судьбами. Прямую корреляцию находим в паре протагониста/антагониста. И Габриель, и Халед потеряли в этническом конфликте свои семьи. Но Габриель отказывается от мести, следуя принципу справедливости, Халед же видит в мести свою миссию – «His mission would soon be over. The murders of his father and grandfather would be avenged, his birthright fulfilled» (Его миссия вскоре будет окончена. Убийства его отца и деда будут отомщены, и его жизнь оправдана) [5]. Так же зеркалят женские персонажи из противоположных команд – еврейка Дина Сарид и палестинка

Фелах. Сестры и мать Дины погибли в результате теракта в Иерусалиме, на ее глазах араб-смертник взорвал автобус, в который сели ее родные. Феллах потеряла семью во время военных действий в Палестине, жителей ее деревни изгнали с родной земли, и они вынуждены скитаться по лагерям беженцев в соседних странах. Но если Дина стала ближайшим помощником Габриеля и он ценит ее работу, то Халед, что традиционно в обрисовке группы антагониста, убивает свою напарницу.

Привлекает внимание образ антагониста своей неординарностью. Ни он, ни его отец Сабри, никогда не были в Палестине, хотя всю свою жизнь отдали делу возврата народа на его исконные территории. Представители трех поколений семьи тесно связаны своей деятельностью с Ясиром Арафатом. Деда – Асада аль-Халифа – убил Шамрон, отца – Сабри – Габриель, что в соответствии с принципом «око за око» вполне оправдывает желание Халеда уничтожить конкретно Габриеля. Но его стремление гораздо шире – он нацелен на уничтожение евреев во всем мире, что направляет романные события в новое русло – противостояния международному терроризму. Габриель же отказывается от мести, но стремится восстановить справедливость и сберечь жизнь невинных людей, поскольку разрывы бомб долетают не только до евреев. Но Габриель очень сложно оформляет свою идейную позицию. Он понимает состояние палестинцев, вынужденных уступить свои территории другому народу. Для уравновешения идеологической дилеммы автором вводится точка зрения палестинцев, не одобряющих тактику и стратегию своих лидеров. К примеру, житель деревни Сумайрийе – Аль-Самара. Он был очевидцем военных действий на территории деревни, израильтяне действительно разорили деревню, а жителям дали возможность покинуть территорию, поскольку там были базы террористов, другим способом евреи не могли решить вопрос собственной безопасности. Палестинские беженцы рассредоточились по сопредельным арабским странам, но надеялись вернуться на свои земли. Лидер палестинцев Ясир Арафат и его соратники вели политику, которая привела к затяжному

политическому конфликту, периодически перерастающему в открытые военные действия, а в дальнейшем – в международный терроризм. Простые палестинцы далеко не все поддерживают линию своего политического лидера. Точку зрения именно таких жителей палестинских территорий приводит Д. Силва в романе, делегируя ее Аль Самаре, к которому пришел Габриель в поисках Халеда – «I'm far better off than those who went into exile. It could have been like this for all of us if there'd never been a war. I don't blame you for my loss. I blame the Arab leaders. If Haj Amin and the others had accepted the partition, the Western Galilee would have been part of Palestine. But they chose war, and when they lost the war, they cried that the Arabs had been victims. Arafat did the same thing at Camp David, yes? He walked away from another opportunity at partition. He started another war, and when the Jews fought back, he cried that he was the victim. When will we learn?» (Я не виню тебя в моих потерях. Я виню арабских руководителей. Если бы Хадж-Амин и другие согласились на раздел, Западная Галилея была бы частью Палестины. Но они выбрали войну, а когда ее проиграли, стали кричать, что арабы – жертвы. Точно так же поступил и Арафат в Кэмп-Дэвиде, да? Он отвернулся от новой возможности раздела. Он начал новую войну, а когда евреи ответили ударом, закричал, что он – жертва. И когда только мы чему-нибудь научимся?) [5].

Как видим, в данном романе, чтобы уравновесить противоположные позиции евреев и арабов, каждая из которых строится на разных ценностных системах, вводится эпизодический персонаж, который существенно расширяет и нейтрализует точку зрения Габриеля, преимущественно транслирующую авторскую позицию во всем произведении. И еще одна важная идея также вложена в уста этого же персонажа. Когда пришедшие к нему евреи, Габриель и Иаков, назвали места, откуда они прибыли в Израиль, Аль Самара произнес – «Were it not for Germans and Russians, I'd still be living in Sumayriyya, instead of here in al-Makr» (Если бы не немцы и русские, я бы все еще жил в Сумайрийе, а не здесь, в аль-Макре) [5]. То есть, Д. Силва

фокусирует читательское сознание на глобальных мировых процессах, которые лежат в основе территориально-этнического конфликта.

Не углубляясь в пределах романа в более древнюю историю, не принимая во внимание христианскую религиозную мифологию, одну из причин арабо-израильского противостояния авторское сознание видит в политике мусульман, проживавших на территории Палестины. Великий муфтий Хадж-Амин аль-Хуссейни на протяжении всей своей жизни и религиозной деятельности вел борьбу с евреями, участвовал и организовывал еврейские погромы. Накануне Второй мировой войны поддержал фашистскую идеологию, во время войны принял сторону Гитлера, который обещал освободить Палестину от евреев. Эту информацию автор вкладывает в уста Дины, сотрудника «Office», но за ее изложением стоит повествователь, использован прием несобственно-прямой речи.

Как видим, в данном романе и эпизодические персонажи, и второстепенные, не говоря уже протагонисте и Шамроне, формируют авторскую позицию. При всем понимании трагических событий на Ближнем Востоке, Д. Силва видит решение конфликта между палестинцами и израильтянами в компромиссе, в мирном переговорном и договорном процессе. Он откровенно осуждает насилие и терроризм, тем более, что в «Prince of Fire» впервые теракты совершены арабами не локально, они вышли за пределы страны, за пределы личной мести. В попытке уничтожить евреев по всему миру они не щадят жизни и других людей. Таким образом, шпионский сюжет выводит романное событие на эпическое пространство, в котором сходятся интересы не конкретных отдельных людей или государств, а Мира и Войны, Порядка и Хаоса.

Заявленная в предыдущем романе «Prince of Fire» тема мирового противостояния в полной мере реализована в романе «The Messenger» (2006) [12]. В нем представлена авторская рецепция событий 11 сентября 2001 года, их причин и последствий для мирового сообщества. Одним из уровней, на котором стала возможной такая реализация, стала система персонажей,

презентующая авторскую позицию. Автор уходит от амбивалентности протагониста и антагониста, выпрямляет их образы, четко дифференцируя стороны добра и зла. В то же время, протагонисту приходится лавировать между соблюдением государственных интересов стран, вовлеченных в международный конфликт. Амбивалентность здесь проявляется на политическом уровне, поскольку все участники конфликта, преследуя собственные интересы, зачастую переступают этические нормы по отношению друг к другу. Это касается и европейских стран, пользующихся финансовой помощью ближневосточных государств, и США, напрямую сотрудничающих с арабами в финансовом поле, и Израиля, получающего поддержку и помощь США, и Ватикана, утрачивающего доверие своих прихожан. Габриель в данной ситуации выглядит, действительно, «посланником» высших сил, стараясь нейтрализовать противостоящие стороны и восстановить справедливость в мировом масштабе.

Противостояние на уровне персонажной система выстраивается на основе ценностной системы романных личностей. Показательно, что в романе впервые ведущая роль в команде протагониста принадлежит ему самому – Габриелю Аллону, так как шеф израильской разведки Ари Шамрон тяжело ранен и находится в больнице. То есть, руководит операцией Габриель, он сам вынужден принимать решения и их реализовывать, хотя исходное задание он получает непосредственно от премьер-министра Израиля. У него проверенные помощники, известные из других произведений – Иаков, Иосиф, Римона, Дина Сарид, Узи Навот, Эли Лавон. Но израильская группа в данном романе работает в содружестве с американской, которой руководит Адриан Картер, выполняя распоряжения Президента США. Кроме того, сам Президент, отметим, не приказывает, но просит Габриеля ликвидировать не только террориста Шафика, но и финансиста Зизи. Таким образом, операция по ликвидации преступной организации исламистов выполняется руками израильских спецслужб, американцы же остаются в стороне, так как сами пользуются деньгами и

самого Зизи, и таких, как он. Показательно, что после окончания операции автор отправляет Габриеля в США и дает ему возможность выступить в Сенате, рассказать о преступной деятельности арабских финансистов, поощряемой их правительствами, по финансированию террористических организаций.

Новая расстановка сил наблюдается и в команде антагониста. Здесь не обнаруживается несогласованность между партнерами, напротив, и исполнители терактов, и их финансисты действуют слаженно, объединенные одной идеей – уничтожение неверных. Это первый роман в серии о Габриеле Аллоне, где команда антагониста лишена внутренних противоречий. Кроме того, в этническом смысле, как и в команде протагониста, здесь обнаруживаются персонажи различных национальностей, что свидетельствует о переходе противостояния этнического на идеологический уровень.

Интересным представляется оформление финального события – ликвидации Зизи аль-Бакари. Главным действующим лицом оказывается не Габриель Аллон, а его коллега Узи Навот, который впервые самостоятельно руководит операций. То есть, Габриель постепенно занимает в романной действительности место Ари Шамрона, а впоследствии станет шефом израильской разведки. Ему принадлежит разработка плана, а осуществлять его будут сослуживцы. Рассказ о финальном событии авторское сознание делегирует повествователю, который расставляет акценты в интерпретации изображенного события. Блистательно проведенная операция израильской спецслужбы не поставила окончательную точку в борьбе с исламскими террористами. Узи Навот, наблюдавший за происходящим на площади в Каннах, увидел дочь Зизи Надю аль-Бакари, «kneeling over the dead body of her father, screaming for revenge» (стоявшую на коленях над мертвым телом своего отца и вопившую о мести) [12]. Таким образом, через точку зрения персонажей команды протагониста автор излагает свою трактовку событий в мире, раздираемом идейно-политическим противостоянием.

Выводы к 3 главе

Изучение события, о котором рассказывается, в произведениях Дэниела Силвы позволяет выявить его особенности, в значительной степени обусловившие жанрово-родовую специфику. Наличие неразрешимой событийной ситуации говорит о принадлежности произведения к эпическому литературному роду. Описанная эпическая ситуация – противостояния Порядка и Хаоса – обнаруживает эпопейные черты произведения. Сосредоточенность на действительности, которая определяет деятельность персонажей, говорит в пользу романного начала. Тайная деятельность главного героя, его связь с государственными спецслужбами, а также апелляция к историческим фактам и реальным событиям, касающихся различных стран, культур и религий, свидетельствует о принадлежности произведения к шпионскому жанру. Приемы нагнетания напряжения, ускоренности событий, ведущие к яркой и стремительной коллизии, введение внесюжетных элементов, а также пропуски некоторых составляющих в событии и прием ретардации уравновешивают друг друга и обеспечивают увлекательность сюжета, присущего жанровой модификации шпионского романа-экшен и романа-саспенс. Дифференциация фабульной и сюжетной линий обеспечивает роману сохранение интриги до самого финала произведения, что во многом объясняет читательский интерес к произведениям Дэниела Силвы.

Анализ «события рассказывания» в романах Дэниела Силвы выявил специфические авторские стратегии в жанровом плане. В нарративной организации произведения актуализирован комплекс элементов, находящихся в зоне ответственности авторского сознания – заглавие, эпиграф, посвящение, членение на части и главы самого текста, послесловие. Каждый из повествовательных элементов в то же время наполняется семантическим смыслом и коррелирует с «событием, о котором рассказывается» в произведении, транслируя непосредственно читателю

авторскую позицию относительно заданной темы – отношений между католической церковью и еврейством, палестино-израильского конфликта, холокоста. В повествовательном плане структура текста произведения представлена речевыми потоками изображающего и изображенных субъектов, транслирующих определенную точку зрения. Изображающим субъектом в романе является повествователь. Эпический признак – «взаимоосвещенность авторской и геройной речи» – представлен в романах двумя историческими типами передачи чужой речи. «Линейный стиль» выявляет эпопейные жанровые черты в произведении, а «живописный стиль» обнаруживает романное начало. В целом же авторские стратегии направлены на жанровый синтез. Синтетичность проявляется и в организации речевых потоков. В изобразительную речь нейтрального посредника-повествователя постоянно вводится авторским сознанием точка зрения персонажей, что вынуждает читателя более пристально следить за расстановкой идеологических и политических акцентов. Еще один уровень синтеза в романе – повествовательные формы. Сообщение, описание и характеристика перемежаются друг с другом, усиливая в романе динамику и напряжение, актуализируя черты жанровых модификаций шпионского романа-экшен и романа-саспенс.

Исследование фигуры главного героя в романах Д. Силвы позволяет сделать выводы о реализации определенных авторских стратегий относительно завершения эстетического события. Романный герой Габриель Аллон создан автором по модели мифического героя, что позволило перевести ситуацию этнического, национального и конфессионального противостояния в эпическую парадигму, выявить ее непреходящий характер. Шпионский роман оказался достаточно репрезентативным жанром для реализации героического модуса художественности. Главный герой романа имеет четко прописанную мифологическую природу на уровне происхождения, имени, биографии. Герой не выбирает свою судьбу, а выполняет миссию, которая возложена на него свыше. На протяжении

романных событий реализуются все традиционные для мифологического героя качества – избранность, необыкновенная сила, таланты, исполнение долга, сочетание личного и общего в мотивах действий с преобладанием последнего. Как и в мифе, герой выполняет поставленную задачу, восстанавливает порушенную гармонию. В данном случае – создает безопасные условия для формирования диалога между католической церковью и еврейским миром, между израильтянами и палестинцами. Такой мифологизированный герой наилучшим образом подходит на роль протагониста в шпионском романе, сосредоточенном на изображении столкновения межгосударственных интересов. Д. Силва традиционную шпионскую тему, с одной стороны, глобализирует, охватывая в романе интересы многих стран, а с другой – гуманизирует, утверждая веру в способность человека сохранять свою природу. В жанровом отношении наличие мифологизированного героя свидетельствует об актуализации в шпионском романе эпопейных признаков.

Изучение геройной сферы романов позволяет прийти к выводу, что авторская позиция в произведениях презентуется через систему персонажей в ее целостности и сложных взаимопереплетениях. Основным репрезентантом авторской точки зрения является герой-протагонист Габриель Аллон, объединяющий своей фигурой фабульное и сюжетное события. В то же время, все остальные персонажи в силу своей групповой полярности и индивидуальной амбивалентности представляют различные варианты авторского ответа на читательский запрос в общественно-политической и духовно-нравственной сфере интересов. Даже личность антагониста стала у Д. Силвы способом трансляции собственного взгляда на религиозный мир, а эпизодические персонажи у писателя выполняют сюжетообразующую функцию. В романах отсутствует строгая биполярность в системе персонажей, аксиологическое противостояние обнаруживается при дифференциации фабульного и сюжетного событий.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование произведений Дэниела Силвы, объединенных фигурой главного героя – шпиона-реставратора Габриеля Аллона, позволило выявить авторские интенции в выборе жанровых черт для эстетического завершения своего высказывания о человеке и мире в форме художественного произведения. Основная деятельность главного героя – служба в политической разведке Израиля, как официальная, так и в период вынужденной отставки, а также множественные атрибуции, как авторские, так и литературно-критические, сориентировали исследовательский поиск в русло изучения специфики шпионского романа. Осмысление его места, роли и функции в литературном процессе, изучение поэтологических особенностей шпионского романа, аналитическая работа с текстами произведений Д. Силвы дали возможность обнаружить совпадения и несоответствия художественных приемов автора с декларируемыми в литературной критике оценками относительно жанровой природы произведений Д. Силвы.

Изучение шпионского дискурса в историко-литературном процессе привело к выявлению его специфических аспектов. Шпионский роман ведет свою родословную от античной литературы («Одиссея» Гомера), зарождается в период романтизма («Шпион» Ф.Купера), прорастает через детективный жанр в XIX веке (Э. По), обретает собственное черты в начале XX века («Ким» Р. Киплинга, «Секретный агент» Дж. Конрада) и уверенно занимает собственную нишу в литературном процессе XX века. Романтическое происхождение наделило зарождающуюся жанровую форму своим принципом «двоемирия», который станет ведущим на всех поэтологических уровнях будущих произведений, в особенности же – на геройном уровне, обусловливая «двойственность» фигуры героя, которая на разных этапах развития жанра проявится по-разному, а в облике Габриеля Аллона оформится как основная отличительная черта.

Еще одним ведущим принципом в формировании жанра шпионского романа, с самого начала его функционирования, стала тематическая сфера – изображенное в произведениях событие всегда разворачивается в политическом пространстве, где сходятся интересы двух или нескольких государств, формируя неизбывную эпическую ситуацию противостояния разных общественно-политических систем. Герой же своими действиями призван снять коллизию в эпическом событии и при этом соблюсти приоритеты собственной страны, зачастую, в ущерб здоровью и личным интересам.

Политическое противостояние в XX веке обернулось Первой и Второй мировыми войнами, так называемой «холодной войной» во второй половине прошлого столетия, но к концу века ситуация противостояния несколько стабилизировалась. Не последнюю роль в этом сыграли службы безопасности различных стран, своими секретными действиями влиявшие на ход политических процессов. Исторические события сформировали в обществе состояние идеологической и нравственной напряженности, которая потребовала разрешения через формирование виртуальной реальности, где автор создает супер-героя, способного влиять на деятельность государств и судьбы людей. Таким героем стал шпион, статус которого возвышается на протяжении столетия, поскольку он в одиночку может нейтрализовать проблему, неразрешимую в открытом противостоянии.

Шпионский роман в XX веке занимает лидирующие позиции в массовой литературе, о чем свидетельствует многочисленные тиражи произведений Я. Флеминга, Дж. Ле Карре, Г. Грина, Л. Дейтона и мн.др. Ориентация шпионского романа на массового читателя вызвана тем, что тема жизни и смерти вышла за пределы эксистенциальной проблематики, чем расширила читательскую аудиторию популярной литературы. В то же время, традиционная для беллетристики развлекательная функция вовлекает в шпионский дискурс разнородную читательскую публику, сознание которой

эволюционирует, что позволяет ей подключаться к осмыслению историко-политических процессов.

Интерес к шпионскому роману утихает к концу XX века, о чем твердили критики, что обусловлено временным и весьма обманчивым успокоением в противоборстве Востока и Запада. Перезагрузка в политических отношениях на мировой арене, появление новой силы, противостоящей всем существующим идейно-нравственным системам, – международного терроризма, открыто заявившего о себе событиями 11 сентября 2001 года, на новом уровне актуализировали шпионскую тему, что обусловило новый читательский запрос и новые формы авторского высказывания. В начале XXI века шпионский роман вновь занимает лидирующие позиции, о чем свидетельствуют современные романы широко известных авторов шпионских историй Дж. Ле Карре, Ф. Форсайта, Р. Литтелла, Ч. Маккэрри, появление новых имен в шпионском дискурсе – Б. Тора, Т. Белла, А. Беренсона, Б. Батлса, О. Стейнхауэра, К. Миллса, Д. Паттерсона, Д. Фелана, С. Ларссона и мн.др. На этом фоне имя американского писателя Дэниела Силвы становится весьма заметным в силу широкой популярности у читателя, высокой плодовитости – серия произведений о Г. Аллоне на сегодняшний день насчитывает двадцать романов, его мастерство критики сравнивают с мэтром шпионского романа Дж. Ле Карре.

Литературно-критическая рецепция шпионского романа формировалась параллельно с его функционированием в литературном процессе. Первыми критиками шпионских романов стали сами их создатели – С. Моэм, П. Буало, Т. Нарсежак, Г. Грин, Я. Флеминг и мн.др. Постепенно в шпионском дискурсе оформляется еще одна важная особенность – авторы шпионских романов имеют непосредственное или косвенное отношение к спецслужбам, что обеспечивает правдоподобие художественных произведений. Прямая связь авторов с работой разведорганов, введение в художественный мир историко-политических реалий – станет отличительной

чертой шпионских романов. Сами же авторы шпионских романов (П. Буало, Т. Нарсежак, Г. Грин) предприняли первые попытки осмысления жанровой природы своих произведений и возвели ее к детективному жанру.

Собственно литературоведческая рецепция шпионского романа стала складываться в середине второй половины XX века. Показательно, что шпионский роман, несмотря на его принадлежность к массовой литературе, привлек внимание У. Эко. Ученый впервые ввел его в сугубо научный дискурс через актуализацию коммуникативного аспекта, в свете которого выстроил парадигму главного героя-шпиона, Джеймса Бонда, и продемонстрировал ее функционирование в рецептивном сознании.

Важной вехой в литературоведческом осмыслении шпионского романа в контексте массовой литературы стала работа Дж. Кавелти «Изучение литературных формул», где ученый обосновал его ценность в общем культурологическом пространстве общества, нуждающегося в откровенных ответах мастеров слова на неразрешимые вопросы современности.

Впервые о шпионском романе как самостоятельном жанре высказалась А.П. Саруханян, введя его дефиницию в «Энциклопедический словарь английской литературы XX века» (2005) и описав его основные признаки. Жанровую модель шпионского романа выстроил и обосновал М.В. Норец в диссертационном исследовании «Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции» (2014). Ученый исследовал путь образования жанра шпионского романа из жанра детектива, выстроил его поэтологическую парадигму, показал возможности жанровых трансформаций.

Интенсивная рефлексия шпионской темы в XXI веке обусловила и активное ее вовлечение не только в литературоведческий, но широкий культурологический дискурс, шпионский роман привлекает внимание философов, политологов, социологов, искусствоведов, о чем свидетельствуют исследования Ф. Келлеган, Д. Сида, Т. Прайса, А.Р. Нельсон, С. Гудмена, К.А. Льюиса, М.А. Беллами, А. Бартона и мн.др., в

которых дано осмысление процесса функционирования нового жанра в литературном процессе. Внимание научного сообщества не обошло и творчество Д. Силвы. В 2018 году оно стало предметом изучения в американском (Т. Россер) и отечественном (В.С. Любеев) литературоведении.

Изучение литературоведческой рецепции произведений Д. Силвы позволило выявить некоторые направления на пути их жанровой идентификации в пределах данного исследования. В.С. Любеев, остановившись на анализе одного произведения Д. Силвы «The Messenger» (2006), определил его как роман-экшен, который является, с точки зрения исследователя, жанровой модификацией шпионского романа.

Т. Россер в своем исследовании сосредоточился на идеологических трансформациях иудейской мифологемы «голем», которые обусловили характер героя в произведениях Д. Силвы, а также констатировал связь произведений автора с жанрами детектива, саспенса, триллера, политического романа, но на текстовом уровне доказательства не привел. В силу того, что приведенные дефиниции в сугубо литературоведческом смысле не являются адекватными для номинации древнейшей категории жанра, отнести произведения Д. Силвы к какому-либо из них не представляется возможным.

Что касается политического романа, активно развивающегося в XX веке, то наличие в произведении историко-политических событий еще не является основанием для жанровой идентификации произведений Д. Силвы в данном поле, тем более, что в них отсутствует четко выраженная точка зрения самого автора, то есть, отсутствует публицистическое начало. Хотя, безусловно, элементы политического романа Д. Силва активно использует, сосредоточиваясь на изображении «международных интриг».

Связь произведений автора с детективным жанром очевидна в силу того, что герой-шпион имеет детективную родословную, что доказательно представлено в жанровой матрице шпионского романа, выстроенной

М.В. Норцем. Относительно саспенса, который дефинируется как художественный эффект, предполагающий возникновение у читателя продолжительного тревожного состояния, и триллера, который с натяжкой можно отнести к жанровому подвиду, не имеющему сформированной модели, их элементы обнаруживаются у Д. Силвы, но в чистом виде его произведения такими понятиями не покрываются.

Для осмысления жанровых признаков произведений Д. Силвы в данном исследовании использована методология, исходящая из событийной природы эстетической реальности, предложенная в трудах М.М. Бахтина и разработанная Н.Д. Тамарченко и В.И. Тюпой. Поскольку в современном литературном процессе наблюдается взаимопроникновение тенденций миметической литературы, отличающейся аналитичностью характеров и причинно-следственной мотивировкой действий, и формульной, для которой характерны интенсивность переживаний и спонтанность событий, что обеспечивается элементами насилия и секса, опасности и напряженности, стимулирующими читательскую вовлеченность в сюжетное действие, шпионский роман перестает быть только развлекательной пищей для ищущей удовольствий серой читательской массы и занимает свое законное место в обще-культурном пространстве. Следовательно, для него адекватны методы исследования, приложимые к осмыслению эстетического явления, чем и являются, на наш взгляд, произведения Д. Силвы.

В современном художественном произведении его дискурсивная природа проявляется через актуализацию коммуникативных отношениий, в которые вовлечены креативный, референтный и рецептивный субъекты. Авторское сознание в ответ на читательский запрос продуцирует из себя виртуальную действительность, оформляет и оцельняет фигуру героя, референтного субъекта, и завершает эстетическое событие, учитывая собственные и читательские интересы. Д. Силва в своих произведениях осмысляет события современной ему истории, в соответствии с собственной

системой ценностей дает ответ читателю, для которого эти вопросы также перешли в разряд экзистенциальных.

Со-бытие авторского и читательского сознаний в произведении дифференцируется на «событие, о котором рассказано», и «событие самого рассказывания». Анализ произведений Д. Силвы на этих структурных уровнях позволил выявить их жанровые черты.

Изображенное событие выстраивается из эпической ситуации противостояния Порядка и Хаоса, которая в разных произведениях представлена через палестино-израильский конфликт, теологическое разногласие иудаизма и христианства, противоречивую позицию католической церкви в отношении холокоста, исламистскую террористическую деятельность, направленную против мирового сообщества. Такая структура эпической ситуации свидетельствует о синтезе эпопейных и романных черт в произведениях Д. Силвы.

Оформление художественного мира через актуализацию пространственных параметров (точные топонимические маркеры событий) и лишь спорадическое внимание к временному измерению (счет в сюжетных микрособытиях идет на секунды), свидетельствует о стремлении автора его мифологизировать.

Обострение ситуации ведет к коллизии, понуждает персонажа к действиям, переходу через пространственно-временные границы. В формировании коллизии автор интенсивно использует элементы саспенса и триллера, что способствует удержанию читательского внимания и интереса.

Стремительная смена событий, вызванных общей ситуаций противостояния динамизирует сюжет, что позволяет говорить об экшенности произведений Д. Силвы. В то же время, для уравновешивания всего художественного мира автор достаточно часто дает возможность персонажу презентовать собственные рефлексии, совершить переход хронотопных границ осознанно и целенаправленно, а не спонтанно, в чем проявляются романные признаки действующих лиц.

События, продвигающие сюжет, чередуются у Д. Силвы с «внесюжетными», или происшествиями, что дает возможность замедления, или ретардации, чаще для введения исторического контекста в художественную реальность, или для презентации разных точек зрения на одну и ту же ситуацию. Так достигается правдоподобие виртуальной действительности, а читателю транслируется объективный взгляд на происходящее в ней.

В произведениях Д. Силвы чаще всего дифференцируется фабульный и сюжетный уровни в оформлении изображенного события. Фабула структурирует события, которые напрямую соотнесены с реальными историческими фактами (террористический акт на Мюнхенской олимпиаде 1972 года; Ванзейская конференция 1942 года, первое в истории папства посещение Иоанном Павлом II в 1986 году римской синагоги; израильско-палестинские переговоры под патронатом Президента США и др.), к которым прямо или косвенно оказывается причастен главный герой. Сюжет оформляет реализацию собственно шпионской темы, где протагонист включается в расследование преступления, тем или иным образом касающегося безопасности государства Израиль или его граждан, а в дальнейшем – и мирового сообщества в целом, что так же актуализирует и романные, но и эпопейные черты художественного мира.

Событие самого рассказывания реализуется на текстовом уровне произведения и презентовано речевыми потоками субъектов высказывания – повествователем, рассказчиком, персонажами. У Д. Силвы отсутствует инстанция рассказчика, но актуализирована функция повествователя, находящегося на границах виртуальной реальности и действительности автора и читателя, а также персонажи интенсивно выполняют изобразительную функцию. Особенность авторского стиля Д. Силвы выявлена на уровне активизации повествовательного элемента – точки зрения. Каждое высказывание субъекта обусловливается его позицией в пространстве-времени, идеологической, психологической, фразеологической.

У Д. Силвы наблюдается наличие двух точек зрения в речевом потоке одного говорящего субъекта. Таким образом формируется несобственно-прямая речь, которая стала отличительной особенность повествовательного дискурса писателя. Еще одна важная его черта – роль повествователя в произведении. Если в более ранних произведения наблюдается дифференциация речевых потоков повествователя и персонажей, то в более поздних происходит их сближение, изобразительная функция переходит к персонажам, а присутствие объективного повествователя лишь изредка обнаруживается через его точку зрения, что способствует формированию новых стратегий для экспликации авторской позиции в эстетической реальности.

Использование повествовательных форм – сообщения, описания, характеристики – у Д. Силвы никогда четко не разделяется, в каждом фрагменте текста наблюдается их синтетическое единство, что акцентирует эпопейное начало произведений.

Повествовательные стратегии автора проявляются на композиционном уровне. Здесь обнаруживается присутствие собственно авторского сознания – через номинации заглавий произведений, их частей и глав, привлечение внетекстовых элементов – посвящений, эпиграфов, предисловий и послесловий автора. Все названия имеют символическое значение, эпиграфы зачастую взяты из Священных Писаний, но интерпретированы автором. Примечательно, что практически все произведения Д. Силвы имеют пятичастнрую структуру, что так же указывает на мифологизацию автором художественной реальности.

Особую значимость в произведениях Д. Силвы имеет фигура героя. Его имя и фамилия – Габриель Аллон – сформированы на семантике сакральных текстов и иудейской истории. Его деятельность связана с двумя профессиями – шпиона и реставратора живописи. Притом, профессия реставратора не является социальной «маской» для функционирующего шпиона. Оба вида деятельности, в авторской интерпретации, связаны на глубинном семантическом уровне. Реставратор восстанавливает произведения искусства

как высшей духовной проявленности человечества, а шпион – порушенный мировой порядок через утверждение принципа «справедливости», опять же, в авторской интерпретации.

Образ Габриеля Аллона в авторском выражении органично сочетает эпопейные и романные черты с преобладанием первых. Это готовый образ, лишенный личностной эволюции, не отягощен проблемой выбора, поскольку «равен своей судьбе», «избран» высшими силами (и сакральными, и государственными) на выполнение своей миссии во имя мира и человечества. Он изначально физически выносливый, психологически уравновешенный, нейтрален в нравственном смысле, что позволяет ему как совершать убийства для достижения поставленной перед ним цели, так и не принимать сам факт необходимости насильственных действий. Габриель Аллон – избранный защитник своего народа и страж мирового порядка. Он выполняет задания, поставленные перед ним руководством, хотя иногда их реализация совпадает с личными интересами.

В то же время, главный герой наделен автором способностью к глубинным рефлексиям, что обусловливает двойственность протагониста. Как известно, это качество – одно из ведущих в шпионском дискурсе изначально. Но у Габриеля Аллона оно проявляется не только через его функционирование в разных социальных сферах – шпионаж и реставрация, а через особенности характера, приобретающего драматические черты. Нагляднее всего драматизм героя проявляется в семейных отношениях, через трагическую гибель сына и увечья жены, что наложило отпечаток на отношение с женщинами и обусловило поведение героя в некоторых ситуациях, где выполнение государственного долга сопряжено с личными чувствами.

Д. Силва, создавая образ шпиона, действия которого неизбежно ведут к устранению антагониста, зачастую оберегает его от необходимости убивать, что совершенно нетрадиционно для шпионского дискурса. Тем не менее, во многих романах эту грязную работу автор делегирует либо женскому

персонажу, что обусловлено ходом сюжетного события, любо членам его команды, или даже представителям команды антагониста. Но когда герою все же приходится совершить убийство во имя прекращения череды смертей, остановки насилия, он делает это хладнокровно и профессионально, без всяческих сценических эффектов.

Габриель Аллон, по свидетельству Д. Силвы, как правило, является транслятором его собственной точки зрения на изображенные события. Но кругозор автора гораздо шире кругозора созданного им художественного образа. Поэтому экспликацию авторской позиции обнаруживаем в системе персонажей всех его произведений. Традиционно в шпионском романе персонажная система «биполярна». Этот жанровый признак не всегда выдерживается автором. Преимущественно, конечно, персонажная система разделена на команды протагониста и антагониста, в ранних произведениях по конфессионально-этническому признаку, в более поздних – по идеологическому. Но в них же наблюдается и наличие персонажей, которые находятся за пределами противостоящих сил, они играют, как правило, эпизодические роли, но выполняют важную функцию в экспликации авторской позиции.

Дело в том, что точка зрения Габриеля, которая так близка автору, не единственная в произведении. Автор через антагониста или его команду вводит противоположную точку зрения, предлагая читателю самому вынести суждение относительно изображаемого события. Если же автор полагает, что читатель нуждается в дополнительных ориентирах, вводится точка зрения эпизодического персонажа, которая уравновешивает две разнонаправленные идеологические позиции протагониста и антагониста.

Показательны отношения в противостоящих командах. Протагонист и его помощники всегда едины в своих мыслях и поступках, в сфере антагониста, как правило, происходит идеологическая, политическая или нравственная переакцентуация, что ведет к ее распаду и поражению. Так

автор подчеркивает порочность антагониста и его обреченность на устранение во имя сохранения баланса в мире.

Обратим внимание на еще одну важную особенность творчества Д. Силвы, обеспечивающую его популярность и востребованность у читателя. Если в первых произведениях противостояние касалось двух субъектов (израильтяне и палестинцы, иудеи и христиане, евреи и нацисты), то в романе «The Messenger» коллизия формируется из противостояния сил Порядка, презентованных израильской и американской разведками, и международного терроризма, осуществляемого силами исламского радикализма. События реальной действительности, типологически сходные с эстетической, ставят читателя в неуютное положения ожидания мировой трагедии, художественные произведения позволяют выявить закономерности развития мировых процессов и подготовиться к их возможным последствиям.

Серия произведений Д. Силвы объединена общей темой шпионажа, фигурой протагониста, системой переходных персонажей, включением в художественную реальность событий, разворачивающихся в настоящем времени внеэстетической реальности. Читатель получает не просто увлекательное чтиво, снабженное необходимой долей секретности, таинственности и интриги, но узнает о вещах, которые в официальных источниках замалчиваются или интерпретируются тенденциозно. Позиция автора так же тенденциозна, но она открыто предлагает читателю новый вариант интерпретации событий, как исторической давности, так и современности.

Выполненное исследование позволяет прийти к выводу, что произведения Д. Сылвы в родовом отношении принадлежат эпическому роду на основании наличия в них взаимоосвещенности авторской и геройной речи, событий «рассказанного» и «рассказывания», дистанцированных во времени, и принципа фрагментарности, проявленного на текстовом уровне делением произведений на части и главы, на уровне всего творчества – объединением отдельных произведений в общую серию. Эти признаки являются общими и

для романа, и для эпопеи, черты которых органично сочетаются в произведениях Д. Силвы, что позволяет применять к ним уже устоявшуюся дефиницию «романная серия о Габриеле Аллоне». На уровне хронотопа исторические события, введенные в художественный мир, формируют реальность, типологически сходную с мифическим сказанием. На повествовательном уровне преобладает «стилистическая трехмерность», герой предстает «готовым» образом с мифологической родословной, обеспечивающей гармонию мировых сил в современной действительности.

Образ главного героя-шпиона, наличие команды протагониста и антагониста, событие преступления, требующее расследования и восстановления баланса мировых сил, интригующий динамичный сюжет, таинственность деятельности спецслужб разрешают отнести произведения Д. Силвы к жанру шпионского романа. Использование элементов саспенса, триллера и политического романа позволяют автору расширить возможности утвердившейся жанровой формы шпионского романа. Таким образом, романную серию Д. Силвы о Габриеле Аллоне в жанровом плане можно считать синтетическим художественным образованием, органично сочетающим элементы эпопеи и романа; детектива, саспенса, триллера, экшен и политического романа, использованные автором для усовершенствования жанровой модели шпионского романа.

Перспективы дальнейшего исследования темы видятся в изучении эволюции авторского сознания, презентованного романной серией о шпионе-реставраторе Габриеле Аллоне, насчитывающей на сегодняшний день двадцать произведений, в которых отчетливо прослеживаются трансформации геройного плана.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

Тексты Д.Силвы

1. Silva Daniel. A Death in Vienna/ D. Silva. – Berkley, 2005. – 448 p. ISBN: 9780451213181 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/A_Death_in_Vienna.html (дата обращения 28.08.2020)
2. Silva Daniel. Confessor / D. Silva. – Penguin, 2004. – 416 p. ISBN: 9780141015873 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_Confessor.html (дата обращения 28.08.2020)
3. Silva Daniel. Moscow Rules/ D.Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/Moscow_Rules.html (дата обращения 28.08.2020)
4. Silva Daniel. Portrait of a Spy / D.Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/Portrait_of_a_Spy.html (дата обращения 28.08.2020)
5. Silva Daniel. Prince of Fire/ D. Silva. – Penguin, 2006. – 416 p. ISBN: 978-0-14-102415-8 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/Prince_of_Fire.html (дата обращения 28.08.2020)
6. Silva Daniel. The Black Widow/ D. Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/the_black_widow.html (дата обращения 28.08.2020)
7. Silva Daniel. The defector/ D. Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_defector.html (дата обращения 28.08.2020)
8. Silva Daniel. The English Assassin/ D. Silva. – Berkley, 2003. – 464 p. ISBN: 9780451208187 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_English_Assassin.html (дата обращения 28.08.2020)
9. Silva Daniel. The English Girl/ D. Silva. HarperCollins Publishers, 2013. – 496 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://kuchaknig.ru/avtor/daniel-silva/kniga-the-new-girl-2418646/read/ (дата обращения 28.08.2020)
10. Silva Daniel. The Fallen Angel / D. Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_Fallen_Angel.html (дата обращения 28.08.2020)
11. Silva Daniel. The Kill Artist/ D. Silva. – Berkley, 2004. – 512 p. ISBN: 9780451209337 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_Kill_Artist.html (дата обращения 28.08.2020)
12. Silva Daniel. The Messenger / D. Silva. – Berkley, 2007. – 512 p. ISBN: 9780451221728 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_Messenger.html (дата обращения 28.08.2020)
13. Silva Daniel. The Rembrandt Affair/ D. Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_Rembrandt_Affair.html (дата обращения 28.08.2020)
14. Silva Daniel. The Secret Servant / D. Silva [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/Silva_Daniel/The_Secret_Servant.html (дата обращения 28.08.2020)
15. Silva D. The Messenger / D. Silva. – Harper, 2005. – 338 p.
16. Силва Д. Англичанка: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. Н.Н.Абдуллин]. – Москва: АСТ, 2014. – 416 с. ISBN 978-5-17-085039-6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/silva_deniel/anglichanka.html (дата обращения 28.08.2020)
17. Силва Д. Властитель огня: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. Т.А.Кудрявцева]. – Москва: АСТ, 2008. – 320 с. ISBN: 978-5-17-041523-6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/silva_deniel/vlastitel_ognya.html (дата обращения 28.08.2020) (дата обращения 28.08.2020)
18. Силва Д. Исповедник: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. С.Н.Самойлов]. – Москва: АСТ, 2006. – 352 с. ISBN: 5-17-036652-3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/silva_deniel/ispovednik.html (дата обращения 28.08.2020)
19. Силва Д. Мастер убийств: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. А.П.Кашин]. – Москва: АСТ, 2006. – 416 с. ISBN: 5-17-037061-X [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/silva_deniel/master_ubiystv.html (дата обращения 28.08.2020)
20. Силва Д. Посланник: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. Т.А.Кудрявцева]. – Москва: АСТ, 2009. – 384 с. ISBN: 978-5-17-058568-7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/silva_deniel/poslannik.html (дата обращения 28.08.2020)
21. Силва Д. Убийство в Вене: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. Т.А.Кудрявцева]. – Москва: АСТ, 2007. – 320 с. ISBN: 978-5-17-039128-8 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/silva_deniel/ubiystvo_v_vene.html (дата обращения 28.08.2020)
22. Силва Д. Убийца по прозвищу Англичанин: роман/ Дэниел Силва; [пер. с англ. Т.А.Кудрявцева]. – Москва: АСТ, 2006. – 320 с. ISBN: 5-17-039375-X [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://royallib.com/book/silva_deniel/ubiytsa_po_prozvishchu_anglichanin.html (дата обращения 28.08.2020)

Интервью Д. Силвы

23. Hewitt H. Daniel Silva on the Arab Spring and His Latest Novel, Portrait Of A Spy. 20.07.2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://hughhewitt.com/daniel-silva-on-the-arab-spring-and-his-latest-novel-portrait-of-a-spy/ (дата обращения 28.08.2020)
24. Hewitt H. Daniel Silva previews his brand new Gabriel Allon novel, The Rembrandt Affair. 17.07.2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://hughhewitt.com/daniel-silva-previews-his-brand-new-gabriel-allon-novel-the-rembrandt-affair/ (дата обращения 28.08.2020)
25. Hewitt H. Moscow Rules spy novelist Daniel Silva. Transcript. Tue, jul 29, 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.hughhewitt.com/moscow-rules-spy-novelist-daniel-silva/ (дата обращения 28.08.2020)
26. MacDonald J. Daniel Silva. The delicate art of espionage. 03.2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bookpage.com/interviews/8290-daniel-silva#.X9n9M4Muc2y (дата обращения 28.08.2020)
27. Rubinstein M. «House of Spies», A Conversation with Daniel Silva. 07.11.2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.huffpost.com/entry/house-of-spies-a-conversation-with-daniel-silva_b_5964aa93e4b09be68c00552d (дата обращения 28.08.2020)
28. Silva Daniel. Daniel Silva On «Double-Edged Sword» Of Writing An Israeli Spy Protagonist. Author Interviews. June 27, 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.npr.org/2015/06/27/416823110/daniel-silva-on-double-edged-sword-of-writing-an-israeli-spy-protagonist (дата обращения 28.08.2020)
29. Silva Daniel. The Confessor. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://danielsilvabooks.com/the-books/interviews/the-confessor (дата обращения 28.08.2020)
30. Silva Daniel. The Rembrandt Affair. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://danielsilvabooks.com/the-books/interviews/the-rembrandt-affair/ (дата обращения 28.08.2020)

Художественные тексты

31. Buchan, John. Adventure Stories. John O'London's Weekly, 1924 – 276 p.
32. Buchan, John. The Thirty-Nine Steps / John Buchan. –Wordsworth Editions Limited, 1996. – 330 p.
33. Conan Doyle, Arthur. Sherlock Holmes: The Complete Illustrated Short Stories. London: Chancellor Press, 1985. – 728 p.
34. Innes M. The Secret Vanguard / M. Innes. – Kessinger Publishing, 1940 - 200 p.

35. Kingsley Amis. The Anti-Death League. Harmondsworth: Penguin, 1966. – 117 p.
36. Maugham, W. Somerset. Ashenden; Or, The British Agent (1928; London: Heinemann, 1948). – 101 p.
37. Аллингхем М. Преступление в Блэк Дадли / М. Аллингхем. – М.: Эксмо, 2011. – 460 с.
38. Бакен Д. 39 ступеней / Д. Бакен. – М.: ИК "Столица" (Geleos), АрхивКонсалт, 2012. – 276 с.
39. Ван Дайн С. Злой гений Нью-Йорка / С. Ван Дайн. – М.: ЛитРес, 2013. – 556 с.
40. Грин Г. Ведомство страха / Г. Грин. – С-Пб.: Лениздат, 1993. – 256 с.
41. Грин Г. Наш человек в Гаване / Г. Грин. – С-Пб.: Амфора, 1999. – 204 с.
42. Дейтон Л. / Len Deighton –Собрание сочинений [1988-2008, fb2,rtf] [электронный ресурс] –Режим доступа: http://torrent-poisk.org/torrents/543073 (дата обращения 28.08.2020)
43. Киплинг Р. Ким / Р. Киплинг. – М.: Вита Нова, 2009. – 205 с.
44. Купер Ф. Шпион, или Повесть о нейтральной территории / Ф. Купер. – М.: Альфа-книга, 2011. – 491 с.
45. Куприн А.И. Избранные сочинения / И.А. Куприн. –М.: Художественная литература, 1985. – 560 с.
46. Ле Карре Д. Война в Зазеркалье. Романы / Д. Ле Карре. – М.: Центрполиграф, 1994. – 357 с.
47. Моэм У. Эшенден, или Британский агент / У. Моэм. – М.: Астрель, 2010. – 315 с.
48. По Э. Избранное / Э. По. – М.: Худож. Лит-ра, 1958. – 342 с.
49. Райнов Б. Черный Роман / Б. Райнов. – М.: Прогресс, 1975. – 250 с.
50. Чайлдерс Э. Загадка песков / Э. Чайлдерс. – М.: Вече, 2013. – 416 с.

Научная и критическая литература

51. Абрамов С.А. Вопреки правилам: заметки о современной детективной литературе / С.А. Абрамов // Лит. Россия. – 1986. – № 23. – С. 16.
52. Адамов А.Г. Мой любимый жанр детектив: записки писателя / А.Г. Адамов. – М.: Советский писатель, 1980. – 312 с.
53. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104–116.
54. Амирян Т.Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): автореф. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы) / Т.Н. Амирян. – М., 2012. – 23 с.
55. Анализ художественного текста (Эпическая проза) Хрестоматия / сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004 (II). – 442 с.

56. Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система / О.Ю. Анцыферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. – 1994. – С. 21–36.
57. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Художественная литература, 1957. – 445 с.
58. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – 1112 с.
59. Бакен Джон: детективный метод // http://detectivemethod.ru/english/buchan-john/ (дата обращения 28.08.2020)
60. Баранова К.М. Основные идейные и сюжетно-образные мотивы в литературе Новой Англии XVII-XVIII веков. Становление традиций в литературе США // диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / ГОУВПО "Московский государственный областной университет". Москва, 2011. – 490 с.
61. Баранова К.М., Чупрына О.Г. Диахронический взгляд на константы в американской языковой картине мира // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2015. – № 6. – С. 8-15.
62. Барт Р. Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
63. Бахтин М. М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 332, [1] с. – (Academia).
64. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр соч. : В 7 т. : Т. 1 / М. М. Бахтин. – М. : Изд-во «Русские словари» ; Языки славянской культуры, 2003. – С. 69-262.
65. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исслед. раз. лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 500, [4] с., [1] л. портр.
66. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — 1975. — С. 234-407.
67. Бахтин М.М. Эпос и роман Текст.: [сборник] / М.М. Бахтин СПб.: Азбука, 2000. – 193 с.
68. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества Текст.: [сб. избр. тр.] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
69. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В.Г. Белинский. – М.-Л.: Художественная литература, 1954. – 220 с.
70. Бернадська Н.І. Жанрологія // Енциклопедія сучасної України / Н.І. Бернадська [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20331 (дата обращения 28.08.2020).
71. Бернадська Н.І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис. … д-ра філол. наук: 10.01.06 / Н.І. Бернадська. – К., 2005. – 36 с.

72. Благин А.А. Английские шпионские романы как оружие идеологического противоборства (1950 – начало 1970-х гг.): автореф. на соиск. научн. степени канд. ист. наук: спец. 07.00.03 «Всеобщая история» (новая и новейшая история) / А.А. Благин. – Ярославль, 2012. – 23 с.
73. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія / Т. В. Бовунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
74. Большакова А. Ю. Теории автора в современном литературоведении / А. Ю. Большакова // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 15-24.
75. Большакова А. Ю. Теория автора у М. М. Бахтина и В. В. Виноградова (на материале русской «деревенской прозы») [Электронный ресурс] / А. Ю. Большакова // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1999. – № 2. – С. 4-22.
76. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С.Н. Бройтман. – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.
77. Буало П., Нарсежак Т. Детективный роман. Классический детектив: поэтика жанра / Буало-Насержак. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://dereksiz.org/bualo-narsejak-detektivnij-roman-predistoriya-janra-gaborio.html?page=3 (дата обращения 28.08.2020)
78. Ван Дайн С.С. Двадцать правил для написания детективных романов / С.С. Ван Дайн. – М.: Радуга, 1990. – 132 с.
79. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учебное пособие/ Сост. П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец/ Под ред П.Н. Николаева.-3-е изд. Испр. и доп.-М.: Высшая школа, 1997.-350с
80. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
81. Гаспаров М. Л. Избранные труды : Т. 2. О стихах / М. Л. Гаспаров. – М. : «Языки русской культуры», 1997. – 501 с., [1] л. портр.
82. Гачев Г. Ю. Национальные образы мира : Курс лекций / Г. Ю. Гачев. – М. : Academia, 1998. – 429 [1] с.
83. Гегель Г. В. Ф. Эстетика [Текст] : В 4 т. : [Перевод] / Г. В. Ф. Гегель. ; [Под ред. с предисл. М. Лифшица, с. I-XVI]. – М. : Искусство, 1968-1973. – Т. 3 : Энциклопедия философских наук / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – 621 с.
84. Георгинова Н.Ю. Детективный жанр: причины популярности / Н.Ю. Георгинова // Научный диалог: – 2013. – №5 (17) : Филология. – С. 173–186.
85. Гиршман М.М. Жанр, метод, стиль как необходимые характеристики целостности художественного произведения / М.М. Гиршман // Проблемы литературных жанров. – Томск. – 1979. – С. 56–75.
86. Голицына Н. Знак 007: Джеймс Бонд в книгах и на экране. / Н. Голицына, А. Шарый. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М.: НЛО, 2010. – 360 с.

87. Грифцов Б.А. Теория романа / Б.А. Грифцов. – М.: Совпадение, 2012. – 224 с.
88. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / Арон Гуревич ; [Пер. с рус. В. Некрашене]. – Вильнюс : Минтис, 1989. – 289, [1] с. – (Вехи цивилизации).
89. Давыдов Ю. Н. «Картины мира» и типы рациональности (Новые подходы к изучению социологического наследия Макса Вебера) / Ю. Н. Давыдов // Вопросы философии. – 1989. – № 8. – С. 150-163.
90. Дмитренко С. Беллетристика породила классику: к проблеме интерпретации художественных произведений / С. Дмитренко // Вопросы литературы. – 2002. – № 5. – С. 75–102.
91. Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени / В.Д. Днепров. – Л. : 1980. – 600 с.
92. Дронова Т.И. Категория жанра в современном литературоведении (к проблеме идентификации историософского романа) [Электронный ресурс] / Т.И. Дронова // Известия Саратовского университета. – 2012. – Т.12. Сер. Филология. Журналистика, вып. 2. – С. 49–57. – Режим доступа: kategoriya-zhanra-v-sovremennom-literaturovedeniik-probleme-identifikatsii-istoriosofskogo-romana.pdf (дата обращения 28.08.2020).
93. Женетт, Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.— 944 с.
94. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.): монография / Г.А. Жиличева. – Новосибирск: НГПУ, 2013. – 317 с.
95. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : Курс лекций / В. М. Жирмунский ; Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской ; [Предисл. З. И. Плавскина] ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. – 438, [2] с.
96. Историческая поэтика : Лит. эпохи и типы худож. сознания : [Сб. ст.] / Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; [Отв. ред. П. А. Гринцер]. – М. : Наследие, 1994. – С. 39-104.
97. Кабанова Н.Е. Соина А.С. Жанрово-стилевые особенности романа Пьера Нора «Двойное преступление на линии Мажино» // Гуманитарные чтения «Свободная стихия» Материалы научно-практической конференции. ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет» ; под ред. Е.А. Барминой, О.А. Москаленко. 2016. – С. 50–55.
98. Кабанова Н.Е. Фантастика как составляющая фантастического шпионского романа / Н.Е. Кабанова // Материалы научно-практической конференции: Гуманитарные чтения "Севастопольская гавань", 2020. – С. 179-186.
99. Кабанова Н.Е., Селиверстова М.О. К вопросу о жанровых особенностях фантастической литературы / Н.Е. Кабанова, М.О. Селиверстова // Гуманитарный научный вестник. – 2020. – № 5. – С. 251-258.

100. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. Пер. с англ. Е.В. Лазаревой. Новое литературное обозрение, 1996. – № 22 – с. 33-64.
101. Касаткина Т.А. Структуры категории жанра / Т.А. Касаткина // Контекст. Литературно-теоретические исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 62–97.
102. Киреева Н.В. Приключения детектива: массовый жанр в зеркале западного литературоведения 2-й половины XX в // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. – №4-1. – С. 200–204.
103. Кириленко Н. Н., Федунина О. В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров. Генезис и типология. - М.: РГГУ, 2013.
104. Киттредж У. Великий американский детектив Текст.: детективный и криминальный жанр в мировой литературе / У. Киттредж, С.М. Краузер // Иностранная литература. – 1992. – №11, 12. – С. 282-292.
105. Клугер Д. Потерянный рай шпионского романа / Д. Клугер // Реальность фантастики. – 2006. – № 8 (36). – С. 168–175.
106. Кожинов В.В. Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк / В.В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.
107. Комовская Е.В. Жанр социологического романа в творчестве А.А. Зиновьева. – Дисс…к.филол.н. – ФГБОУ ВПО «Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского», 2013. – 198 с.
108. Комовская Е.В. Жанровая специфика современного романа // Атуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 12(2). – С. 138–146.
109. Копистянська Н.Ф. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
110. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман ; [Предисл. и составл. В. И. Чулкова]. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
111. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.
112. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Страницы истории русской литературы. – М. : Наука, 1971. – С. 199-207.
113. Корман Б. О. О целостности литературного произведения. / Б. О. Корман // Известия АН : Серия литературы и языка. – Том 36. – № 6. – 1977. – С. 513.
114. Кормилов С.И. О соотношении «литературных рядов» / С.И. Кормилов // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т.60. – №4. – С. 3–11.

115. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г.К. Косиков // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. – С. 45–88.
116. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Словесник, 2010. – 904 с.
117. Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945 годов: (Эволюция жанра): Учебное пособие по спецкурсу.-Пермь, 1975.-198 с.
118. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 33-51.
119. Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства / Д. С. Лихачев // Избранные работы : В 3 т. : Т.1. / Дмитрий Сергеевич Лихачев.– Л. : Художественная литература, 1987. – 656 с.
120. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1984. – 220 с.
121. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю.М. Лотман// О русской литературе. Статьи и исследования (1958 1993) : История русской прозы. Теория литературы. – СПб.,1997. – 845 с.
122. Лотман Ю.М. Структура художественного текста Текст. / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 538 с.
123. Лукач Г. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19-78.
124. Луков В.А. Жанры и жанровые генерализации / В.А. Луков // Проблемы филологии и культурологии. – 2006. – № 1. – С. 141-148.
125. Луков В.А. Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации [Электронный ресурс] – режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Lukov_Vl/2/ (дата обращения 28.08.2020).
126. Любеев В.С. Шпионский роман-экшен в американской литературе середины XX – начала XXI веков. – Дисс. …к.филол.н. – ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2018. – 207 с.
127. Любеев В.С., Норец М.В. Историко-литературная рецепция американского шпионского романа периода первой и второй мировых войн / В.С. Любеев, М.В. Норец // I научно-практической конференции "Переводческий дискурс: междисциплинарный подход" 27 – 29 апреля 2017 года, г. Симферополь. – С. 254-261.
128. Маккензи Комптон / Детективный метод. История детектива в кино и литературе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://detectivemethod.ru/english/mackenzie-compton/ (дата обращения 28.08.2020)

129. Маркович В.М. К вопросу о различении понятий «классика» и «белетристика» // Классика и современность. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1991. – С. 53–67.
130. Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении. — М.,1993. — С. 155.
131. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : Учеб. пособие по курсу «Теория мифа и ист. поэтика повествоват. жанров» / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 2000. – 167, [2] с. : ил., портр.
132. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский ; [Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. – 2-е изд., репринт. – М. : Изд. фирма «Вост. лит.» : Шк. «Языки рус. Культуры», 1995. – 406, [1] с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока. Редкол. : Е. М. Мелетинский (пред.) и др.).
133. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е. М. Мелетинский. – М., 1983. – 145 с.
134. Мелетинский Е.М. Мифология / М Мелетинский. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
135. Мелетинский Е.М. Происходение героического эпоса: Ранные формы и архаиеские памятники / Е.М. Мелетинский. – М.: Изд. Восточной Литературы, 1963. – 230 с.
136. Мельников Н.Г. Массовая литература / Н.Г. Мельников // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина.– М., 2001. – С.514–517.
137. Мирошниченко Ю.А. «Двойное кодирование» в романе Д. Митчелла «Литературный призрак» // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. – 2014. – №3-4. – С.190–193. [Электронный ресурс] – режим доступа:http://cyberleninka.ru/article/n/dvoynoe-kodirovanie-v-romane-d-mitchella-literaturnyy-prizrak (дата обращения 28.08.2020).
138. Мифы народов мира : В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М. : Рос. энцикл., 1994. – ____. [Т.] 1 : А-К. – М. : Рос. энцикл. – 671 с. : ил.
139. Москаленко О.А., Соина А.С. Шпионский роман как типичный жанр массовой литературы XXI века. // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. – 2017. – №08. – С. 152-156.
140. Новикова М. А., Шама И. Н. Символика в художественном тексте : Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов) : Учеб. пособие / М. А. Новикова, И. Н. Шама. – Запорожье : СП «Верже», 1996. – 172 с.
141. Норец М.В. Детективный и шпионский роман: «клеточная» модель жанроформирования / М.В. Норец // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова. – Москва-Магнитогорск-Новосибирск. – 2015. – № 3 (49). – С. 430–441.

142. Норец М.В. «Клеточная» модель жанроформирования в современной теории литературы / М.В. Норец // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 11–3 (43). – С. 37–42.
143. Норец М.В. Шпионский роман в английской литературе XX столетия: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции. – Дисс. …д.филол.н. Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского, 2014. – 356 с.
144. Норец М.В. Шпионский роман как вариант детективного жанра в современном литературоведении / М.В. Норец // Культура народов Причерноморья. – 2013. – № 259. – С. 138–149.
145. Норец М.В., Любеев В.С., Любеева С.В. The English spy novels of the “cold war” period and the concept “we” vs “they” as their basis / М.В. Норец, В.С. Любеев, С.В. Любеева // материалы IX Международной конференции «Современные проблемы лингвистики и дидактики: Междисциплинарный подход в гуманитарных и социальных науках», г. Волгоград, 23-27 апреля 2019 г.
146. Оппенхайм Эдвард Филлипс / Детективный метод. История детектива в кино и литературе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://detectivemethod.ru/english/e-phillips-oppenheim/ (дата обращения 28.08.2020)
147. Остин Фримен Р. Искусство детектива Текст. / Р. Остин Фримен // Как сделать детектив: [сборник]. – М.: Радуга, 1990. – С. 28-38.
148. Погорелова И.Ю. Категория жанра в литературоведческой парадигме / И.Ю. Погорелова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.pglu.ru/upload/iblock/111/kategoriya-zhanra-v-lit.paradigme.pdf (дата обращения 28.08.2020)
149. Подшивалова Е.А. Категория жанра в понимании Н.Л. Лейдермана. / Е.А. Пошивалова [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://journals.uspu.ru/attachments/article/871/1.pdf (дата обращения 28.08.2020).
150. Пономарева Ю.В. Жанровое своеобразие произведений Б. Акунина. – Дис. ... к.филол.н: 10.01.03 – ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», 2018. – 157 с.
151. Поспелов Г.Н. Теория литературы : учеб. для филол. спец. ун-ов / Г.Н. Поспелов. – М.: Высш. школа, 1978. – 351 с.
152. Потебня А.А. Теоретическая поэтика : учеб. пособие для студентов [2-е изд.] / А.А. Потебня. – М.: Академия. – 373 с.
153. Поэтика зарубежного классического детектива / Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2019. – 304 с.
154. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
155. Причины возникновения массовой культуры, её чущность и характер. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://studbooks.net/665482/kulturologiya/prichiny_vozniknoveniya_massovoy_kultury_suschnost_harakter (дата обращения 28.08.2020).
156. Руднев В.П. Культура и детектив / В.П. Руднев // Даугава (Рига). – 1988. – No.12. – С. 114–118.
157. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / Вадим Петрович Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 381 с.
158. Руднев В.П. Читатель-убийца / В.П. Руднев // Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М., 2000. – С. 374–393.
159. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа / Т.Н. Рымарь. – Воронеж.: Знание, 1989. – 320 с.
160. Сейерс Д. Английский детективный роман / Д. Сейерс // Британский союзник; М-во информации Великобритании. Куйбышев. – 1944. – Еженед. – № 38, 39. – С. 5-7.
161. Скобелев В.П. Поэтика русского романа 1920-1930-х годов: Очерки истории и теории жанра. – Самара: Издательство «Самарского университета», 2001.-152с.
162. Скокова Т.А. Интертекстуальность как способ создания образа главной героини в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети». Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2009. – Т. 11. Выпуск 4-5. – С. 1315-1319.
163. Скокова Т.А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2009. – № 2. – С. 95–100.
164. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.
165. Соина А.С. Английский шпионский роман XXI века: особенности и перспективы развития жанра / А.С. Соина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – № 1. – С. 110-116.
166. Соина А.С. Роман Грэма Грина Our Man In Havana» как роман-пародия // Актуальные проблемы современной гуманитарной науки: отечественные традиции и международная практика: материалы Всероссийской научной практической конференции Ялта, Симферополь, 4-5 мая 2017 г. / гл. ред А.Д. Петренко. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2017.–С. 409–414.
167. Соина А.С. Формирование жанровой доминанты английского шпионского романа посредством "экстралитературных" факторов / А.С. Соина // Вестник Марийского государственного университета. – 2020. – Т. 14. – № 1 (37). – С. 91-9
168. Сокол А.А. Образ России и русских в современном шпионском романе (на материале романа Яна Флеминга "Казино рояль") / А.А. Сокол // Материалы III международной научно-практической конференции: «Переводческий дискурс: междисциплинарный подход». – Симферополь, 2019. – С. 366-371.

169. Сокол А.А. Образы "своих" и "чужих" в первом американском шпионском романе периода холодной войны "Атомск" Кармайкла Смита / А.А. Сокол // Материалы IV международной научно-практической конференции: «Переводческий дискурс: междисциплинарный подход». – Симферополь, 2020. – С. 342-346
170. Тамарченко Н.Д. Теория литературных жанров: учебн. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа [под ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.
171. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 467 с.
172. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [М. Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа]; под ред. Н. Д. Тамарченко. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 256 с. – (Сер. Бакалавриат).
173. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб, заведений : В 2 т. : Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
174. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. —144 с.
175. Тодоров Ц. Семиотика / Ц. Тодоров. – М.: Наука, 1983. – 354 с.
176. Тодоров Ц. Типология детективной литературы / Ц. Тодоров. – Cornell University Press, 1977. – 352 с.
177. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исслед. в обл. мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс : Культура, Б. г. (1994). – 621, [2] с.
178. Топоров В. Н. О мифопоэтическом пространстве / В. Н. Топоров. – Pisa : Ecig, 1994. – 316 с.
179. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – 302 с. – С. 227-284.
180. Тюпа В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – М., 2009. – 276 с.
181. Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – 336 с.
182. Тюпа В. И. Художественный дискурс : (Введ. в теорию лит.) / В. И. Тюпа. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002 (Твер. гос. ун-т. Филол. фак.). – 80 с. – (Серия «Лекции в Твери» / М-во образования Рос. Федерации. Рос. гос. гуманит. ун-т, Твер. гос. ун-т) (Литературный текст : проблемы и методы исследования. Приложение).

183. Уилсон А. Бонд и другие. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bondandothers.ru/creators/alexander-wilson/ (дата обращения 28.08.2020)
184. Успенский Б. А. Поэтика композиции / / Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 221.
185. Фарыно Е. Введение в литературоведение : учеб. пособие для студентов вузов / Ежи Фарино ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004 (ООО Береста). – 639 с.
186. Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина [Электронный ресурс] / А. А. Фаустов //Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). Межвуз. сб. научн. тр. – Воронеж, 1986. – С. 3-10.
187. Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров / О.В. Федунина // Новый филологический вестник. – 2010. – № 3 (14). – С. 17–32.
188. Федунина О.В., Кузнецова А.В. Советский шпионский роман периода «оттепели»: к проблеме жанрового инварианта / О.В. Федунина, А.В. Кузнецова // Новый филологический вестник.– 2008. – № 2. – Т. 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-shpionskiy-roman-perioda-ottepeli-k-probleme-zhanrovogo-invarianta (дата обращения 28.08.2020).
189. Филюшкина С.Н. Детектив и проблема культурной памяти: атаки новаций и упрямствожанра / С.Н. Филюшкина. – Воронеж: НаукаЮнипресс, 2012. – 82 с.
190. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
191. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Художественная литература, 1997. – 220 с.
192. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.:Высш шк., 2002. – 437 с.
193. Хоста М., Верховский А., Лапчинский О. «Шпионский роман» (Попытка краткого обзора). Шпиономания / М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский [Электронный ресурс]. – URL: https://modernlib.net/books/hosta_marina/shpionskiy_roman_popitka_kratkogo_obzora/read_1 (дата обращения 28.08.2020)
194. Челидзе Е.И. Массовая культура в эпоху постмодернизма // Армавирская государственная педагогическая академия. Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – №3. – С. 101–111.
195. Челидзе Е.И. Социодинамика массовой культуры: ценностный аспект: монография / Е.И. Челидзе ; М-во образования и науки РФ, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования, Армавирская гос. пед. акад. – Армавир : АГПА, 2011. – 147 с.

196. Чернец Л.В. Литературные жанры: (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.:высшая школа, 1982. – 120 с.
197. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: автореф. дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / М.А. Черняк. – СПб, 2005. – 50 с.
198. Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1988. – 224 с.
199. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).
200. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
201. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде. – М. : Акад. проект, 2000. – 224 с.
202. Эмблер Э. Эпитафия шпиону. Причина для тревоги / Э. Эмблер. – [Переводчик: Анастасьев Н., Гольдберг Ю.]. – М.: Астрель, 2013. – 544 с.
203. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / [отв. ред. А.П. Саруханян]. – М.: Наука, 2005. – 541 с.
204. Эсалнек А.Я. Споры о романе продолжаются / А.Я. Эсалнек // Филол. науки. – 1966. – № 1. – С. 85-98.
205. Эсалнек А.Я. Типология романа: Теоретический и историко-литературный аспекты / А.Я. Эсалнек. – М.: Высшая школа, 1991. – 320 с.
206. Эпштейн М. Законы свободного жанра / М. Эпштейн // Вопросы литературы. –1987. –№ 7.– С. 120–152.
207. Ягьяева С.Р., Норец М.В. Идеологическая основа политического шпионского романа периода холодной войны / С.Р. Ягьяева, М.В. Норец // Сборник научных трудов научно-практической конференции для студентов и молодых ученых Молодая наука. г. Симферополь. – 2017. – С. 431-432.
208. Bredberi M. Атлас литературы. 500 лет литературы: от Данте до Солженицына / M.Bredberi. – М.: Olma Media Group, 2005.
209. 100 masters of mystery and detective fiction / edited by Fiona Kelleghan. 2001, by Salem Press, Inc.
210. Andrew, Christopher. Secret Service: The Making of the British Intelligence Community, London: Heinemann. – 1987.
211. Atkins J. The British Spy Novel: Styles in Treachery. – L.; N. Y., 1984.
212. Bellamy, Matthew A. Spy Culture and the Making of the Modern Intelligence Agency: From Richard Hannay to James Bond to Drone Warfare. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (English Language and Literature) in the University of Michigan, 2018.

213. Bloom, Clive. Spy Thrillers: From Buchan to le Carre, London: Macmillan, 1990, p. 2.
214. Booth, A.R. 'The Development of the Espionage Film' Spy Film, Spy Fiction and Real Intelligence. Wark, W. (Ed.). UK: Routledge, 1991. – 136-160.
215. Burton, Alan. Looking-Glass. Wars Spies on British Screens since 1960. – University of Leicester, 2018.
216. Cawelti John G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / John G. Cawelti. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976. – 335 p.
217. Cawelti John G. The Western: A Look at the Evolution of a Formula / John G. Cawelti. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971. –259 p.
218. Cawelti John G., Rosenberg Bruce A. The Spy Story / John G. Cawelti, Bruce A. Rosenberg. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. – 267 p.
219. Cumming C. A spy by nature / C. Cumming. – Collins UK, 2012. – 400 p.
220. Curtis, Anthony and Whitehead, John. W. Somerset Maugham: The Critical Heritage. – London: Routledge & Kegan Paul, 1987. – p. 177.
221. David Seed «Spy fiction» / Priestman M. The Cambridge Companion to crime fiction. Cambridge University Press 2003. – c. 115-131.
222. Denning, M. Cover Stories: Narrative and Ideology in the British Spy Thriller UK: Routledge & Kegan Paul, 1987.
223. Goodman, Sam, 1980-British spy fiction and the end of empire / By Sam Goodman pages cm.—(Routledge studies in twentieth-century literature; 36)
224. Harper P. World of Thriller / P. Harper. – Press of Case Western Reserve, 1969. – 139 p.
225. Lacquer, Walter, 'Le Carré's Fantasies', Commentary, 1983. – pp. 62-67.
226. Le Carre, John. 'Foreword' to Bruce Page, David Leitch and Phillip Knightley, ′ Philby: The Spy Who Betrayed a Generation. London: Sphere, 1977, – p. 33.
227. Lewis, Kelly Allyn. The golden spy-masters & The devolution of the west in British espionage fiction. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in English Montana state university Bozeman, Montana, 2017.
228. Lodge David, with Nigel Wood. Modern Criticism and Theory: A Reader. London: Longman, 1988. Second edition published 2000. 627 c.
229. Lukacs G. Die Theorie des Romans. – Nuewied. Berlin, 1963. – 128 s.
230. Lynch, Paul S. The Development of the British Conspiracy Thriller 1980-1990. This thesis is submitted to the University of Hertfordshire in partial fulfilment of. the requirements of the degree of Doctor of Philosophy. – 2017.

231. Marcus L. The Cambridge history of twentiethcentury English literature / L. Marcus, P. Nicholls. Cambridge University Press, 2004.
232. McCormick D. Who's who in spy fiction / D. McCormick. – Elm Tree Books, 1977. – 216 p.
233. Merry B. Anatomy of the Spy Thriller: 1890-1930 / B. Merry. – MQUP, 1977. – 253 p.
234. Nelson, Anna Rikki. Shaken, Not Stirred: Espionage, Fantasy, and British Masculinity During the Cold War. University of Southern Mississippi, 2016.
235. Palmer J. Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre / J. Palmer. –St. Martin's Press, 1979. – 232 p.185.
236. Price Th. Popular perceptions of an ally: the special relationship in the British spy novel / Th. Price //Journal of popular culture, 1994. – №(28)2. – P. 49-66.
237. Price, Thomas J. Spy Stories, Espionage and the Public in the Twentieth Century. Popular Culture, 2004. – 30 (3). – p. 81-89.
238. Priestman M. The Cambridge campanion to crime fiction. / M. Priestman. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
239. Rosser T. Reimagining the Golem. The creation and development of Daniel Silva's spiritually-motivated protagonist, Gabriel Allon. – A thesis submitted to the University of Gloucestershire in accordance with the requirements of the degree of MA by Research in the School of Liberal and Performing Arts – December 2018.
240. Smyth, D. 'Our Man in Havana, Their Man in Madrid: Literary Invention in Literary Fact and Fiction' Spy Film, Spy Fiction and Real Intelligence Wark, W. (ed.). UK: Routledge, 1991. – p. 115-136.
241. Snyder Robert L. The Art of Indirection in British Espionage Fiction (North Carolina, McFarland & Co 2011). – p.5.
242. Spy Thrillers: From Buchan to le Carre / Ed. C Bloom. – L., 1990.
243. Symons, Julian. Julian Symons in Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History, 2nd edn (Harmondsworth: Penguin, 1985).
244. Weir, Alison Marie. The spy in early America: the emergence of a genre by alison marie weir A.B., Cornell University, 1986
245. Woods, Brett F. Neutral Ground: A Political History of Espionage Fiction. New York, Algora Publishing 2007. – p.2. – 225 p.