

Disertační práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a vychodoevropských studií

Литературная стратегия рубежа XX – XXI веков:

вариант Б. Акунина

**The project of Boris Akunin - an example of literary strategy
at the turn of XX-XXI centuries**

Natalja Volkova

**Filologie
Slovanské literatury**

Vedoucí práce Doc. Tomáš Glanc Dr.

2007

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Natalja Volkova

«...Что «симулякр»? От симулякра слышу!

Крапива жжется. А вода течет

Как прежде – сверху вниз...»

Тимур Кибиров

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	6
I. Вступительные замечания и методология работы	8
§ 1. Литературная ситуация в современной России	8
§ 2. Краткий обзор написанного о «творчестве Б. Акунина»	11
§ 3. Массовое/серединное/элитарное	15
§ 4. Стратегия успеха Г. Чхартишвили	21
§ 5. Детективный жанр и романы Б. Акунина	27
§ 6. Проект Акунина и постмодернизм	34
§ 7. Вопросы методологии работы	41
§ 8. Автор, читатель, герой	43
II. «Писатель и самоубийство» и «Приключения Э. П. Фандорина»	50
§ 1. Г. Чхартишвили: «Писатель и самоубийство»	50
§ 2. Автор книги «Писатель и самоубийство»	57
§ 3. Самоубийство писателя	64
§ 4. «Азазель» и интертекстуальность	69
§ 5. Стереотипы массовой культуры и сыщик Э.П. Фандорин	83
§ 6. Субъектная организация и метасюжет «Азазеля»	88
§ 7. Турецкий гамбит – метаморфозы криптоистории	100
§ 8. Левиафан и классический детектив	103
§ 9. Смерть Ахиллеса – новый «Улисс»	107
§ 10. Особые поручения в ситуации постмодернизма	112
§ 11. Евангелие от Статского советника	126
§ 12. Коронация или последний из Романовых	132
§ 13. Филологический детектив и сказка воспитания	135
§ 14. Алмазная колесница – смерть детективного романа	147

III. Трилогия о Пелагии, приключения Николаса Фандорина и другие проекты	151
§ 1. Постреализм	151
§ 2. Любознательная монашка	154
§ 3. О речевой организации и «плюшках»	160
§ 4. Пелагия и историческое христианство	166
§ 5. Трилогия о Пелагии и смерть Бога	175
§ 6. Традиционные авторы и скрипторы	184
§ 7. Традиционализм и тоска по метанаррации?	186
§ 8. Николас Фандорин	190
§ 9. Из жизни насекомых	201
§ 10. Маленькие трагедии и коллекционирование	207
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	211
Literární strategie přelomu 19.-20. století: varianta B. Akunina	218
Literature strategie of the end of XX beginning of XXI century: B. Akunin's version	220
БИБЛИОГРАФИЯ	222

ВВЕДЕНИЕ

Литературоведение традиционно изучает так называемую «серьезную литературу», однако удельный вес массовой, сетевой и прочей литературы, казавшейся филологам маргинальной, в наше время велик настолько, что становится очевидным: она требует к себе все большего и большего внимания. Нельзя сказать, что оно не уделяется ей вовсе, однако многие аспекты заслуживают дальнейшего исследования. В случае избранного нами автора – Г. Чхартишвили/Б. Акунина ситуация осложняется тем, что до сих пор с точностью нельзя сказать, какие черты являются в его текстах преобладающими – те, по которым произведения можно отнести к массовой и низкопробной литературе или же те, которые приближают их к литературе высокого уровня, понятной лишь избранным. Однако явно просматривается другая выразительная черта – проектность, просчитанность этого корпуса текстов. Именно поэтому наибольший интерес вызывает литературная стратегия, которой пользуется исследуемый писатель, причем как стратегия успеха, связанная с экстралитературными приемами, коммерческая успешность его проекта, так и внутрিলитературная стратегия конструирования текстов.

В данной работе мы концентрируем внимание на текстовом пространстве стратегии, лишь в первой главе обращаясь к ее внетекстовым компонентам, которые, хотя и играют немаловажную роль в успешности акунинского проекта, выходят далеко за рамки литературоведческого анализа. Для текстовой стратегии важную роль играют жанры, стили, субъектная организация текста, типы повествований, композиция и сюжет, языковые игры и т.п. Выявить основные черты этой стратегии, успешность которой несомненно объясняется отражением в ней читательских представлений и ожиданий, литературных норм и вкуса эпохи и которая, одновременно, благодаря той же успешности, явилась образцом для подражания большого количества других авторов рубежа XX-XXI веков, является интересной и актуальной задачей.

В первой главе нашей работы кратко характеризуем ту ситуацию, сложившуюся в литературной России, в которой и появляются тексты Б. Акунина, останавливаемся на уже существующей критической литературе, посвященной избранному нами автору, определяем методологию работы и уточняем свое отношение к некоторым теориям и терминологиям, важным для нас при анализе разбираемого феномена, как то: традиционное деление на массовую и элитарную литературу, характеристику ситуации постмодернизма или категории авторства.

Во второй и третьей главах мы последовательно разбираем различные произведения Б. Акунина/Г. Чхартишвили и постараемся выявить на примерах отдельных произведений или наоборот, сочетания всех текстов, как одного глобального проекта, различные черты, характеризующие избранную автором литературную стратегию.

В завершение этого вступления я хотела бы поблагодарить коллег из Уральского Государственного университета, особенно профессора Леонида Петровича Быкова, заведующего кафедрой Современной русской литературы УрГУ всегда помогавшего своими точными и своевременными замечаниями в стадии подготовки работы и первых статей на данную тему, выносимых автором этой работы на обсуждение на научных конференциях, а так же А. И. Ильенкова, в плодотворных дискуссиях с которым родились некоторые мысли, легшие в основу данной работы. Кроме того я благодарна автору книги «Русский постмодернизм», Марку Липовецкому, по мере возможности, всегда охотно отзывавшемуся своими письмами на вопросы, касающиеся постмодернизма и современной русской литературной ситуации.

В Чехии постоянным критиком, следившим за развитием работы, замечания которого, несомненно, послужили стимулом для дальнейших редакций и исправлений был ведущий докторские семинары славянской филологии, профессор Vladimír Svatoň. Так же важную роль, и далеко не только с научной точки зрения, сыграла для меня поддержка, которую на протяжении всей моей учебы в университете и аспирантуре оказывала мне Miliše Zdražilová.

Большой помощью было для меня и участие в некоторых научных конференциях, где у меня была возможность прочитать доклады и выслушать мнение коллег по их поводу, а так же ознакомиться с результатами исследований других специалистов по смежным и подобным вопросам. Среди них хотелось бы отметить Третьи Курицынские чтения (Уральский государственный университет, 2001), посвященные теме «Массовая культура и массовая литература», Всероссийской научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» (Пермь, 2003) или «Русское слово в изменяющейся картине мира» (Познань, 2003).

Наконец, хотелось бы выразить благодарность моей семье, всегда с пониманием и терпением относившейся к созданию этой работы и оказывавшей мне всевозможную поддержку.

ГЛАВА I

§ 1. Литературная ситуация в современной России

Политические и социальные изменения последних десятилетий в России не могли не повлиять и на культурную ситуацию в стране. Литература издавна воспринималась здесь учителем жизни, во многом заменяя философию и другие гуманитарные науки. В конце XX века, в новых условиях естественно возникли споры о ней и вокруг нее. Главный предмет рефлексии – место литературы в современном общественном сознании. Подавляющим большинством высказываний, вне зависимости от оценки явления, отмечается падение авторитета словесности, расставание с литературоцентризмом отечественной культуры, и именно в этом видится специфика современной культурной ситуации. Разумеется, авторы, говорящие о конце традиционного для России бытования литературы, имеют в виду лишь самые традиционные же ее формы – такие, как литература критическая и, особенно, высокая художественная. Парадоксально здесь то, что о конце литературоцентризма русской культуры не говорит никто, кроме самих же писателей, критиков и публицистов. Поэтому ситуацию можно образно упростить: русская литература перестала нравиться себе самой. Явление это не редкое и в корнях своих естественное.

Проблема, пожалуй, в другом. Мы не можем не согласиться с мнением В.А. Гудова, который, ведя речь о современной литературной ситуации, констатирует, что никогда прежде в России не была так высоко развита техника литературного письма с одной стороны, и одновременно так низок престиж литературы – с другой (Гудов 1997, 9). Впрочем, по поводу «одной стороны» - техники письма – высказался со ссылкой на З. Фрейда Хэролд Блум в своей работе «Карта перечитывания»: *«отличить свидетельства взросления от признаков обучения сложно»* (Блум 1998, 179). Другими словами, образование становится посредником литературной традиции, все больше

людей сейчас могут «делать» литературу, благодаря тому, что они просто хорошо обучены.

В. Курицын (кажется, не без некоторого удовольствия) констатирует: *«В допостмодернистскую эпоху интеллектуально-художественная деятельность была у нас харизматической и элитарной: и та, что удостоивалась официального признания, и та, что происходила в подполье. Постмодернизм стал утверждать, что это вполне обыденная деятельность (...) Художник потерял харизму: он такой же субъект рынка, как и все остальные. В России это признать особенно трудно, ибо формулу «поэт больше чем поэт» выдумал не конкретный Евтушенко, она имеет очень мощную укорененность в традиции. Тем не менее, в социально активных группах общества никому не придет в голову считать творческих людей особой элитой. Это нормальная, в общем, ситуация, позволяющая работать»* (Курицын, 1998, 124). Едва ли ситуация связана исключительно с усилиями практиков постмодернизма – можно найти массу других тому причин, от социально-экономических факторов до микропроцессорной технологии, но, действительно, книга в наши дни в основном предлагает себя лишь в своей главной функции: как вещь, которую читают.

Отсюда естественно возникает апелляция к читателю, к его потребностям и возможностям: рубеж тысячелетий оказался временем кризиса не столько самой литературы, сколько ее бытования. Правомерен и следующий комментарий по поводу сетований о «смерти литературы»: *«Лучше говорить о трансформации литературы, абсолютизирующей сегодня творческий прием, который в той или иной степени был ей присущ всегда и который состоит в том, что литература черпает из самой литературы в ее предельно широком смысле..»* (Гудков, Дубин, Страда, 1998, 69). Так, в пространном интервью, опубликованном американским журналом «Обзорение новейшей литературы», М. Павич говорит, что сегодня наступил кризис не литературы, а чтения как такового: обычный роман перестал работать, так как он не оставляет читателю свободы, вынуждая читать себя от начала до конца (см. Генис 1999б).

Однако именно здесь, в области метаморфоз бытования литературы, можно усмотреть тенденцию и прямо противоположную. Даже если сознание нашего современника полностью находится в зависимости от mass media (а это, разумеется, преувеличение), не следует забывать, что газеты и журналы – это литература; в основе всякой радио или телепрограммы лежит сценарий, то есть литературный жанр, Телевизионное ток-шоу или, что то же самое, интернет-форум, любой рекламный материал, - все это строится по определенным литературным клише, за исключением

разве что чистого видео репортажа. Хотя и они, и даже «reality show» тоже не чужды сценариям и «олитературенному» подходу. Н. Загурская, в своей статье о путях развития постмодернизма, отмечает: *«Телевизионная война в значительной степени является игрой, имеющей только отдаленное отношение к реальности со всей ее проблематичностью. Очевидно, что любимые средним классом криминальные хроники или хроники службы спасения отличаются от репортажей с театра военных действий только масштабом. Кроме того, специалисты в области современной идеологической мифологии и манипуляций сознанием с помощью медиа, такие, как, например, Г. Шиллер, подчеркивают, что незамедлительность подачи информации вырывает событие из реальности, разрушая его пространственно-временной контекст»*¹. Вырвать событие из реальности – значит превратить его в фикцию, fiction. Можно сказать, как ни парадоксально это звучит, что роль литературы в формировании и бытовании современного сознания велика, как никогда прежде. Впрочем, эти соображения высказаны скорее для полноты картины.

Можно привести еще одно, на наш взгляд, важнейшее наблюдение о литературной ситуации в России, которое никак не вяжется с мыслями о конце литературоцентризма и кризисе чтения. Вспомним, что СССР объявлялся коммунистическими идеологами самой читающей в мире страной, в ответ на что антикоммунистические идеологи выдвигали тезис о том, что чтение в СССР является «эрзацем развлечений». Тезис в известном смысле правдоподобен, потому что в условиях 1970-х – начала 1980-х существовал безошибочный критерий спроса советского человека – дефицитность. Вспомним, книги каких именно авторов были дефицитом, какие книги продавались в обмен на сданную макулатуру и т.п.: А. Дюма-отец, Ж. Сименон, А. и С. Голон, М. Дрюон, А. Кристи, В. Пикуль – литература детективная и приключенческая, вне зависимости от своего художественного уровня, то есть именно развлекательная.

Плюс, естественно, вызывала интерес малотиражная или самиздатовская «идеологически невыдержанная» литература – в силу именно этого обстоятельства и, опять же, независимо от художественных достоинств. Вспомним в связи с этим перестроечный читательский бум, когда невообразимой популярностью стала пользоваться литература, еще недавно бывшая запрещенной. Иными словами, острый интерес к чтению и литературе в этом случае определялся экстралитературными факторами.

¹ Загурская Н. - Постмодерн-фундаментализм как постпостмодернизм // ИНаче, альтернативный журнал (<http://www.inache.net/filosof/postpost.html>)

Теперь сравним все это с ситуацией середины 1990-х, когда массовыми тиражами стали расходиться романы В. Пелевина и В. Сорокина. Задумаемся над этим фактом: названные произведения не относились к разряду традиционных масскультовских жанров; не носили притягательного ореола запретности или полузапретности; не были растиражированы кино и телевидением. Скандальную репутацию они тоже приобрели позже, чем получили достаточно широкую читательскую аудиторию. Можно возразить: эти авторы стали предметом литературной/читательской моды – отсюда и такая популярность. Но возникает вопрос: почему они стали предметами моды, не обладая ни одним из вышеперечисленных признаков? Не есть ли это признак моды на литературу – явления вполне традиционного для России – для России XIX столетия и Серебряного века, 1960-х годов? Между тем, об этих периодах принято говорить как о периодах бурного интереса к литературе, а о нашем времени – нечто противоположное. Однако успехи Пелевина и Сорокина бледнеют по сравнению с феноменальным успехом, выпавшим на рубеже XX – XXI веков на долю Бориса Акунина, первый роман которого вышел в 1998 году.

§ 2. Краткий обзор критической литературы о «творчестве Б. Акунина»

Впрочем, в случае этого автора одна из составляющих прогнозируемого успеха все-таки имелась: криминальный сюжет. При этом следует иметь в виду, что, в отличие от популярных в советскую эпоху милицейско-нравоучительных детективов, к моменту появления «Азазеля», которым дебютировал Б. Акунин, российский книжный рынок был уже насыщен криминальным чтивом самого различного толка. Детектив гангстерский, благо для его произрастания российская почва 1990-х оказалась куда как плодородной; детектив иронический (сплошь женский),² криминальный боевик и так далее. Но и на этом фоне никому на тот момент не известный автор поразил воображение многих: красивый, умный, стильный детектив, в манере Достоевского, в духе Конан-Дойла, Эжена Сю, Булгакова – список имен и традиций можно продолжать почти до бесконечности, и в данный момент не в нем суть. Суть – в результате этой сложносочиненной стилизации: мощный поток, начисто смывший грань между высокой литературой и развлекательным чтивом.

² Гендерный анализ явления см.: Славникова 2001 и Смирнова 2001.

Литературный проект Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина» был задуман и осуществлялся с размахом. После первых романов «Азазель» и «Турецкий гамбит» в течение трех лет вышли «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Особые поручения», «Статский советник», «Коронация», «Любовник Смерти» и «Любовница смерти» (несколько особняком в этой серии стоит «Алмазная колесница» вышедшая в 2003 году и совсем недавние «Нефритовые четки» (2007) – сборник рассказов и повестей о приключениях Эраста Фандорина в XIX веке). Эта серия романов, время действия которых перенесено в конец XIX века, не только открыла «литературный проект Б. Акунина», но и принесла ему настоящую известность, обеспечила гарантированную популярность и покупаемость всем остальным книгам того же автора. Анонсировался проект как «все жанры классического криминального романа в одной серии».

Рекламные выдержки, привычно для современного читателя украшающие обложки книг, на сей раз сообщали о вещах, показавшихся в тот момент не самыми обычными. *«Такие разные романы, но от всех вкусно пахнет великой русской литературой. Все развивается динамично, по лучшим западным стандартам. Все на одном высшем уровне владения материалом, как историческим, так и литературным»* Ex Libris НГ; *«Единственный детектив, сочетающий парадоксальность сюжета с блестящей стилизаторской манерой. Известия; Глянцевые романы Б. Акунина могут примирить с коммерческим письмом любителей изящества и словесности. Время МН; Глянцевая словесность очень высокого уровня, ювелирный сюжет, тончайшая стилизация, богатый культурный слой, сильные эмоции. Неприкосновенный запас»*. Кроме этого, имелось и авторское посвящение, тоже достаточно оригинальное в современном контексте: *«Памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом»*³.

Следует, с одной стороны, отметить беспрецедентную для элитарного писателя массовую популярность, множество кино- и театральные версии его книг⁴, существование сайта www.fandorin.ru, на форуме которого ни на день не утихает

³ См. первые страницы и заднюю обложку романов серии «Приключения Эраста Фандорина» с «Азазель» по «Статский советник». Далее, приводя цитаты из произведений Б. Акунина мы будем пользоваться изданиями, указанными в первом разделе списка литературы к данной работе (с. 222), приводя в скобках условное сокращение названия романа и страницу.

⁴ На данный момент в России вышли телесериал «Азазель», фильмы «Турецкий гамбит» и «Статский советник», за границами России право на экранизацию романа «Азазель» давно куплено Полом Верхуеном, однако реализации проекта пока не произошло, что же касается театральных постановок, то кроме инсценировок романов это (даже в большей степени) относится к произведениям Акунина, которые писались как пьесы: «Чайка», «Трагедия». Более того, две версии пьесы «Инь и Ян» изначально были созданы для Российского академического Молодежного театра (перед этим удачно поставившего спектакль по «Азазелю») и только позже вышли отдельной книгой.

дискуссия о книгах Б. Акунина; с другой стороны – столь же беспрецедентное для автора массовой литературы внимание самых серьезных критиков и журналов, обсуждение явления на научных конференциях по русской литературе и т.д. Впрочем, несмотря на то, что обсуждение этого проекта интенсивно проходило на страницах литературных журналов, вторгалось в дискуссии литаретуроведов и нередко избиралось студентами в качестве темы для того или иного типа учебных работ, насколько нам известно, пока не существует серьезного исследования, не только осветившего проблему в ее реальной полноте, но хотя бы постаравшегося к этому приблизиться.

В целом, все написанное о книгах Акунина и писателе как проекте можно разделить на три основных направления. Существует большое количество хвалебных рецензий и анонсов, как на русском, так и на многих других языках, на которые переводились книги Акунина. Они существуют, по сути, на правах рекламы и для нас не представляют существенного интереса.

Достаточно быстро после первых восторгов широко распространилась негативная критика романов либо связанная с фактическими (языковыми или историческими неточностями, допущенными в них, либо с точки зрения идеологической, когда автору приписывается то антисемитизм, то либерализм и неуважение к династии Романовых и православной церкви, то излишний консерватизм и пропаганда любви к жандармам и силовым структурам.⁵ Разумеется, с теоретико-литературной точки зрения такие мнения не только не выдерживают критики, но вряд ли ее и заслуживают. Однако некоторые из этих замечаний могут пригодиться, поскольку внимания заслуживает их широкий разброс и подчас полная противоположность предъявляемых претензий. Сам этот факт может указывать на определенные существенные черты проекта Б. Акунина.

Что же касается мнения большинства серьезных критиков, оно было достаточно единодушным. В качестве одного из репрезентативных примеров можно привести статью Льва Данилкина «Убит по собственному желанию». Это один из наиболее интересных разборов Акунинских текстов и впоследствии мы к нему еще вернемся. Кроме прочего, здесь говорится, во-первых, о высочайшем качестве собственно

⁵ См., напр., Чудинова Е., 2000 «Смерть статуи Ахиллеса» - где разбираются как исторические промахи и некорректное название букв, так и симпатия к террористам; Арбитман Р., 1999 Б. Акунин. Азавель. Турецкий гамбит; Левиафан. Смерть Ахиллеса – в статье утверждается, что перед нами идеологический роман, в котором *«под пером Акунина сам факт принадлежности к жандармскому ведомству не только не бросает тень на героя, но и довольно скоро начинает выглядеть главной человеческой добродетелью»*; Басинский П., 2001 Штиль в стакане воды; Ульянова Г., 2000 Пародия на правду – Как обфандоривают историю России – одновременно указывает на исторические неточности и обвиняет автора в намеренном ее искажении, исходящем из экстремально либерального подхода и др.

жанрового письма Акунина: *«Конан-Дойль, Агата Кристи, Жорж Сименон и даже Эдгар По в гробу переворачиваются от зависти», - как писали про Акунина в газетах. Грубо, но правда*». Во-вторых, как свидетельство виртуозности Акунина-стилиста и стилизатора отмечается интересный русский язык автора (*«такой большой и своеобразный словарный запас»*). В-третьих (и в-главных), подчеркивается: *«Акунин – не просто наши «второстепенные поэты», не мастеровитый жанровый сочинитель, книги которого лет через пять будут стоять в каждом приличном доме рядом с Дюма и Стивенсоном. Не только. В соседях наверняка окажется и «Имя розы» Эко, и Павич, и Борхес, и много еще кто. Акунин – автор многоуровневый»*. Тут же этот тезис раскрывается: *«Фандорин существует не только в связи с Москвой, но и внутри, бесспорно, наиболее стабильного и освоенного пространства из всех существующих в России – литературе. Романы о Фандорине представляют собой фактически сплошной центон из мотивов, сцен, реплик, характеров классической русской (и не только) литературы»* (Данилкин 2000, 317, 314). Заметим, что критик дважды использует семантику не поляризации, а именно конвергенции элементов массовой и элитарной литературы, «реальности» и «виртуальности» в романах Акунина: они рядом с Дюма, но и с Эко; в связи с Москвой, но и в литературе. В сущности, такой взгляд на Акунина, как на соединившего несоединимое, стал господствующим в российской литературной критике.

Борис Тух в своем эссе «Алгоритм преступления» (Тух 2002) во многом собирает и подытоживает все, что к тому моменту было сказано о книгах Акунина, наиболее же ярким из его собственных наблюдений, пожалуй, является мысль о создании «Акунина» как писательской маски, которая позволяет создателю не нести ответственности за написанное и, как следствие, воспринимать весь проект как легкое развлекательное чтение.⁶

В одной из хронологически последних серьезных статей, посвященной разбору романов Акунина, А. Ранчин пишет: *«Постмодернистские тексты, к числу коих относятся и романы Бориса Акунина, цитатно-коллажны... «Двойное кодирование», расчет и на читателя, который поймет «всё», и на того, кто поймет «кое-что», — прием, опробованный в постмодернистской словесности многократно. В «Лолите», которая для одних скандальный «порнороман», а для других текст, исполненный*

⁶ Упоминают имя Акунина и такие литературоведы как В. Курицын или М. Липовецкий, впрочем, специальных статей этих авторов, посвященных фандоринскому проекту или феномену Б. Акунина пока не было. Интересна небольшая статья М. Трофименкова «Дело Акунина», и к ней мы обязательно обратимся в последствие.

глубокого символического смысла, в «Имени розы» Умберто Эко, где под завесой «исторического детектива» сокрыта современность». А потом, немного переиначивая эту, ставшую уже азбучной, истину, добавляет следующее: «Это массовое искусство для читателя достопочтенной словесности. У него сюжет и система аллюзий — отдельно, как котлеты и мухи в хорошей ресторации, у Донона или Бореля. Любитель авантюрного чтения вполне удовлетворится приключениями, филологически озабоченный читатель, кроме того, попробует расплести паутину интертекста. Но каждый останется при своем, ибо авантюренность и цитатность («литературность») у Бориса Акунина — сосуды несообщающиеся, уровни, друг от друга изолированные. Криминальное чтение и интеллектуальное чтение в разных флаконах, но в одной упаковке» (Ранчин 2004).

Примеры можно было бы множить. Забавно это или прискорбно, получается, что подавляющее большинство писавших о Б. Акунине в своем постижении этого литературного явления не вышло за рамки программы, выдвинутой самим создателем проекта, Г.Ш. Чхартишвили: «Скажем, есть слой исторических шуток и загадок. Есть слой намеренных литературных цитат — так веселее мне и интереснее взыскательному читателю» (Вербиева 1999)- т.е. того, что Б. Акунин – это первый в русской литературе писатель, соединивший увлекательность, занимательный сюжет с высококачественным и коллажным письмом. Однако в восприятии современных читателей и критиков все обстоит именно так, хотя невооруженным глазом заметно, что пусть такой подход и заслуживает внимания, это скорее определенное позиционирование, принесшее бренду ту популярность, которую он имеет сегодня, нежели серьезный критический разбор.

§3. Массовое/серединное/элитарное

Серия «Новый детектив», объединенная фигурой главного героя – сыщика Эраста Фандорина, и издававшийся с 2000 года «Провинциальный детектив» - трилогия о монахине Пелагии, позволяли долгое время говорить о проекте Акунина как о проекте детективном и, соответственно, рассматривать его в парадигме представлений о массовой культуре. Вместе с тем, поскольку налицо стилевые, сюжетные и

концептуальные элементы, для массовой литературы⁷ нехарактерные, естественно возникает мысль о некоем особенном положении этого проекта в таком контексте.

О массовой литературе говорится, что она традиционна и консервативна, иными словами *«устойчивее сохраняет формы прошлого /.../ Самые различные идейно-художественные системы прошедших эпох функционируют в массовой литературе как живые»* (Лотман 1993, 386). В ней преобладает простая техника письма, она ориентирована на среднюю языковую норму, на простую прагматику, поскольку обращена к огромной читательской аудитории. Необходимым свойством такой литературы должна быть занимательность, чтобы она имела коммерческий успех, чтобы ее покупали, и деньги, затраченные на нее, давали прибыль. Но занимательность задается жесткими структурными условиями текста. Сюжетная и стилистическая фактура продуктов массовой литературы может быть примитивной с точки зрения элитарной культуры, но она не должна быть плохо сделанной. Наоборот, в своей элементарности она должна быть совершенной – только в этом случае ей обеспечен читательский (а значит, и коммерческий) успех. Отсюда и отчетливое деление на жанры.⁸ Романы Б. Акунина в первом приближении отвечают практически всем этим условиям.

Широкий интерес к массовой культуре и массовой литературе в литературоведческих кругах России появился вновь относительно недавно. Точнее следовало бы сказать, не к самому явлению, а к его месту в русской культуре. В советское время сочетание «массовая культура» или «литература» не употреблялись применительно к культурной ситуации в социалистических странах, а находились в лексиконе идеологической риторики, направленной на критику западной буржуазной культуры. Так, в своей монографии «Массовая культура» болгарский автор Богомил Райнов отождествляет термины «массовая» и «популярная» культура и пишет, что

⁷ Ю.М. Лотман в своих рассуждениях о массовой литературе отмечает, что им термин «массовая литература» применяется *«...к вполне конкретным историческим явлениям и его не следует смешивать с распространенным в социологии понятием «массовой культуры» как некоторого специфического явления XX века»*, однако в начале той же статьи говорит именно о проблематике изучения «массовой культуры» современной социологией, а характеризуя «массовую литературу» говорит, что она *«должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При распределении признаков «распространенная-нераспространенная», «читаемая-нечитаемая», «известная-неизвестная» массовая литература получит маркированные характеристики»*, одновременно, с другой стороны *«она будет оцениваться как «плохая», «грубая», «устаревшая» или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная...»* (Лотман 1993, 382). В начале этого параграфа мы используем термины и «массовая литература» и «массовая культура» именно в этом значении, с тем, чтобы несколько уточнить их в последствии.

⁸ Ср., например, статью Массовая культура // Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты (Руднев 1997), статью Сергея Чуппринина «Звоном щита», в которой собраны словарные статьи «массовая литература», «качественная литература (Чупринин 2004) и т.д.

«предназначенная для широкой публики продукция – это самый дешевый и низкокачественный продукт на культурном рынке» (Райнов 1979). Впрочем, и постсоветская литературная критика ушла не далеко от таких определений,⁹ тем более что литературное пространство начала 90-х годов в России действительно захлестнула волна самой низкопробной переводной, а чуть позже – русскоязычной литературы.

В настоящее время проблематика массовой литературы активно обсуждается в литературной критике, хотя само существование низовой культуры параллельно высокой появилось не сегодня и даже не вчера. Как отмечает, в частности, Лео Лоуэнталь в своей книге «Literature and Mass Culture», элементы высокой и низкой культуры можно найти на протяжении всей человеческой истории, например, философствующую аристократию рядом с толпой, посещающей цирк в Римской Империи (а обращаясь к феномену критики и защиты популярной культуры, Лоуэнталь заостряет внимание на своеобразном философском диалоге Монтеня и Паскаля: последний осуждает в культуре все, ведущее только к развлечению, поскольку это гарантирует саморазрушение и закрывает путь к спасению. В свою очередь, Монтень видит в развлекательных элементах культуры позитивную возможность уйти от давления повседневной жизни (Lowenthal, 1984)). Впрочем, в наше время акцентируется функционирование этих разных «ступеней» культуры в изменившейся ситуации современного постиндустриального информационного общества.

Пожалуй, еще более интересной и живой в последнее время стала дискуссия именно о взаимодействии «массового» с «элитарным» во всех областях культуры. О разделении на высокую, низкую и среднюю литературы, например, уже для России второй половины XIX века свидетельствует Абрам Рейтблат, когда в своих очерках по истории чтения в России того времени фактически выделяет три основных вида литературы и ее читателей: литература, представляемая «толстыми журналами» и их аудитория, литература иллюстрированных еженедельников, или «тонких журналов» с их подписчиками и, наконец, круг чтения и читателей, представляемых низовой газетой и лубочной книгой (Рейтблат 1991). Однако сосуществование этих уровней выглядит в ту пору вполне мирным, в связи с достаточно устойчивым социальным расслоением читающей публики.

Резкое разделение и противостояние популярной и элитарной культуры наметилось только в новейшее время и связано оно с новым характером, который приобрели обе

⁹ См., например, отрицательные высказывания Г. Сапгира или А. Левинского в статье Великие люди о феномене массовой культуры (Великие люди 1993) и многое другое.

эти разновидности культуры, особенно культура массовая. В шестидесятых годах прошлого века итоги дискуссий на эту тему подвел труд знаменитого итальянского семиотика Умберто Эко «*Arcalittici e integrati*», где с большой полнотой запечатлен «судебный процесс» над массовой культурой в современном обществе, с основными пунктами обвинения и защиты, с именами и теориями ее главных прокуроров и адвокатов (Есо 1995). Но несмотря на столь солидный труд, тема по-прежнему оставалась открытой.

Благодаря тому, что массовая литература черпает и многие приемы, сложившиеся первоначально в литературе высокой, но уже стершиеся и приобретшие четкие формы, элитарная литература начинает взаимодействовать с массовой по принципу отталкивания. В конце XIX – начале XX веков максимальная потребность отделиться и провести четкую границу порождает литературу, понятную только группе избранных. Чтение текстов элитарной литературы требует все более высокой культурной подготовки. От самой себя такая литература требует непрестанной новизны, что проявляется в многочисленных экспериментах модернизма.

Следует отметить, что властная и финансовая элиты, все меньше совпадают в полном объеме с элитой интеллектуальной и индивидуумы, отдающие предпочтение массовой литературе, наличествуют во всех слоях современного общества. Интересно скорее то, что если ранее каждый слой создавал соответствующий уровень литературы для себя же, этого нельзя сказать о современной массовой литературе.

Сложившаяся во второй половине XX века ситуация, тем не менее, порождает многочисленные варианты симбиоза и взаимодействия массовой и элитарной культур. Образцы высокой культуры при тиражировании становятся принадлежностью массовой. В мобильном телефоне играет упрощенная музыка Моцарта, а классические произведения издаются в форме дайджестов. И даже в своей «не упрощенной» форме романы Л. Н. Толстого могут восприниматься некоторыми читателями, традиционно относимыми к слою интеллигенции, как истории любовных связей (сошлемся на искренние признания некоторых читателей, что в «Войне и мире» они пропускают «войну» или же «философию»). При таком подходе произведения русского классика снижаются на уровень популярных мексиканских телесериалов. В «высокой» же литературе, кроме уже упоминавшегося выше стремления полностью отделиться, появляются яркие тенденции заимствования многих приемов массовой литературы, игра с ней. Разумеется, это тоже не новое явление ни для русской, ни для мировой литературы (вспомним, например, Пушкина или Достоевского), однако в литературе

последнего времени это происходит не просто на сознательном, но на прокламируемом уровне.

Одновременно возникают и такие многослойные романы, в которых черты массовой и элитарной литератур перемешаны так, что не всегда легко определить, что же это: массовая литература, позаимствовавшая уже привычные достижения элитарной, или же «высокая», широко использующая приемы массовой. Или же нечто третье.

Начиная подходить к серьезным определениям понятий массовой и элитарной литературы, мы видим, что это понятия скорее социологического характера. Социологические исследования массовости, понимающие массовую литературу как корпус произведений, читаемых большим количеством людей, где показателями являются тираж изданий и число читателей, дополненные, разумеется, и эстетическим литературным критерием, выделяют три ветви литературы, пользующейся массовой популярностью:

- классика мировой литературы, получившая широкое признание, издающаяся во всем мире (кроме дайджестов и комиксов и в своей полной, неадаптированной форме)
- 2) модная высокая литература – образцы современной литературы, имеющие все атрибуты литературы высокой, однако ставшие популярными в гораздо более широкой среде благодаря СМИ, рекламе, премиям, литературным скандалам и т.п.
- 3) наконец, собственно массовая литература, обладающая скорее развлекательными и терапевтическими, нежели эстетическими качествами, издаваемая большими тиражами. Такая литература, чтобы отграничить ее от массовой в широком смысле слова (т.е. включающей в себя все три ветви), в трудах некоторых ученых получила название «массовой беллетристики» (ср. Массовая культура 2004).

Очевидно, что в отношении Б. Акунина вопрос стоит об отнесении его ко второй либо третьей ветви, а наиболее распространенный вариант решения этого вопроса, как видим из массы написанного об этом литературном проекте, состоит в том, что две эти ветви в творчестве Б. Акунина сливаются в одну. Причем, оно относится к срединной литературе не с точки зрения «вертикальной иерархии», а характеризуясь тем, что, не претендуя на уровень крайних экспериментов и не обладая статусом «классического» произведения, может при этом потребляться на различных уровнях.

Японский славист Мицуси Нумано, сравнивая подобные процессы, протекающие в современной русской и японской литературе, называет в качестве примеров авторов, заполняющих «лакуну» между «серьезной» и «массовой» литературой, Х. Мураками,

В. Пелевина и Б. Акунина. *«Легкий для восприятия стиль, занимательный сюжет и, главное, огромный тираж изданий указывают на близость этих произведений к массовой литературе»*, а с другой стороны эти *«произведения гораздо более интеллектуальны»* (Нумано 2000)¹⁰. По его мнению, граница между массовой и элитарной литературой стирается как раз тем, что вместо черты водораздела появляется целый пласт авторов и произведений, заполняющих пространство «между». Если вспомнить широко известную заглавную метафору Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы!», то Нумано развертывает эту метафору весьма живописно: рвы засыпаются целыми «пластами авторов». Но при таком подходе оказывается, что основная «особенность» проекта «Акунин», подчеркиваемая большинством русских авторов, становится лишь общей чертой для огромного ряда произведений.

В Японии для типологизации таких попыток был изобретен термин «тюкан сёсэцу», что означает «промежуточная литература». Термин этот уже считается устаревшим, но Нумано отстаивает тезис, что, может быть, именно сейчас пришло время признать, что раз литература подобного рода существует, то ее нельзя игнорировать и считать, что размывание границ между двумя литературами еще не позволяет говорить о возникновении чего-то нового. Более того – если ставить вопрос совсем уже остро – не является ли это взаимодействие единственно возможным выходом из кризиса, в который, как кажется, вошли и привычная массовая литература и литература чисто элитарная? Фактически этот вопрос стоит на повестке дня с момента начала осознания происходящего как ситуации постмодернизма.¹¹

В российской терминологии последнего времени приживается термин миддл-литература, который ввел (точнее – перевел) Сергей Чупринин (Чупринин 2004). Смысл его тот же, что и термина «промежуточная литература»: *«тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по*

¹⁰ Ср. высказывание о «промежуточной литературе» Б. Дубина: *«синтетические по их семантическому составу, представляемым конфликтам и проблематизируемым идеям, по функциональной структуре текста и его читательской адресации.(...) Подобные произведения практически не бывают отмечены ни идейным радикализмом, ни экспрессивными крайностями художественного бунтарства и новаторства. Но несвойственны им и отчетливые характеристики предельной массовости»* (Дубин 2001, 315).

¹¹ Не следует забывать и о том, что ни один текст не является однозначным представителем высокой или низкой, массовой или элитарной литературы. Кроме таких форм, как современное заимствование приемов популярной литературы, авторами, пишущими тексты "высокого" образца и тиражированием массовой литературой уже стертых приемов истинно художественных произведений, испокон веков существует и неровность письма одних и тех же авторов, меняющихся как от книги к книге, так и внутри одного произведения или же их сознательное желание работать на разных «нивах».

сути снимающий извечную оппозицию между ними...». Кстати, в этой же статье именно Б. Акунин фигурирует как один из авторов, на примере творчества которого можно проиллюстрировать данный феномен. Однако сам феномен в этой статье демонстрируется как неоднородный, многоступенчатый. В «миддл-литературу» входят и «серьезность light», и «качественная массовая литература», и, соответственно, очень разные писатели.

Куда же в такой ситуации действительно отнести творчество интересующего нас автора? Первое, о чем следует задуматься: в рассматриваемом случае речь вовсе не идет о некоем писателе, который вдруг стихийно стал писать именно такую «промежуточную» прозу. И, прежде всего, следует помнить, что такого писателя не существовало до этой прозы. Перефразируя слова Достоевского о том, что города бывают умышленные и неумышленные, можно сказать, что Б. Акунин в первую очередь – один из самых «умышленных» российских писателей.

§4. Стратегия успеха Г. Чхартишвили

Предположение о том, что под маской-псевдонимом Акунина скрывается литературовед или культуролог, было принято читающими кругами априори, поскольку восхваления точности реконструкции старомосковского быта и тонкого знания японской культуры были общим местом хвалебных рецензий (хотя впоследствии именно эта точность неоднократно ставилась под сомнение). Кроме того, эту гипотезу подтверждали и многочисленные литературные аллюзии, рассыпанные по текстам романов. Кто именно скрывается под псевдонимом, стало известно только после издания примерно половины серии детективных романов о Фандорине. Для большинства читателей псевдоним естественно ассоциировался с именем Михаила Андреевича Бакунина – русского революционера и теоретика анархизма. Определенная логика в таком сопоставлении, безусловно, есть. Б. Акунин ведет себя в литературно-историческом пространстве настолько вольно, что это граничит с анархизмом (здесь напомним, как все те же исторические несовпадения, анахронизмы и передергивание фактов в его произведениях, «экспроприацию» чужих текстов, так и явные отступления автора от «классической» поэтики заявленных им жанров – впрочем, на этом остановимся подробнее ниже).

Сам автор возводит происхождение своего псевдонима к японскому языку, в котором акунин значит «злой человек», «негодяй». Вот что по этому поводу пишет в

«Алмазной колеснице» в главе «Настоящий акунин» сам Б. Акунин: *«У акунина // Хриплый смех, нож в зубах // Шальные глаза»* (АК, 533). Кстати, такой якобы японский подход, на деле вызывает ассоциацию с псевдонимом другого известного русского писателя. А. Синявский писал об Абраме Терце: *«Я его как сейчас вижу, налетчика, картежника, сукиного сына, руки в брюки, в усиках ниточкой, в приплюснутой, до бровей, кепке, проносящего легкой, немного виляющей походкой, с нежными междометиями непристойного свойства на пересохших устах, кое тощее отточенное в многолетних полемиках и стилистических разноречия тело. Подобранный, непререкаемый. Чуть что – зарежет. Украдет. Сдохнет, но не выдаст. Деловой человек. Способный писать пером (по бумаге) – пером, на блатном языке изобличающим нож, милые дети»* (Терц, 1992, 345). В этих двух определениях чувствуются определенные переключки, ну а кто такой Абрам Терц, как не литературный бандит и анархист (alter ego литературоведа и литературного критика Андрея Синявского), например, в «Прогулках с Пушкиным», создающий свое из чужого, ломающий стереотипы массового сознания, использующего некий двуязычный язык. Видимо и японизированный «акунин» ставит себе в своем проекте близкие цели.¹²

Кроме того, прозвучало мнение, что по-японски «бакунин» (или «макунин») значит «человек, прячущийся за ширмой» (Тух 2002). Все варианты кажутся достаточно убедительными, и, по всей видимости, псевдоним следует рассматривать как сочетание множества различных заложенных в него значений.

Григорий Чхартишвили (род. 1956) – духовный «отец» Бориса Акунина (недаром все желающие обратиться к новоиспеченному автору по имени-отчеству используют форму «Борис Григорьевич»), по профессии – японист, литературовед, переводчик. Закончил историко-филологическое отделение Института стран Азии и Африки. Работал заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература» и занимался переводами с японского и английского. Особенно известны его переводы знаменитого японского писателя Юкио Мисимы: такие романы, как «Золотой храм» или «Исповедь маски». Произведения других авторов (Такэси Кайко, Кэндзи Маруями, Ёко Тавада. Тэцуо Симидзу и Сюсаку Эндо) переводились Г. Чхартишвили непосредственно для «Иностранной литературы». Все эти «профессиональные»

¹² Ср. слова Марка Липовецкого (Липовецкий 2002), о том, что романы Акунина ломают стереотипы сознания.

биографические черты Чхартишвили так или иначе получили отражение в творчестве Б. Акунина.

Очевидно, для Чхартишвили важен проект как некое целое. О творческой фантазии, превращающей мистификацию в легенду, жизнь писателя в артефакт он ведет речь в своей монографии «Писатель и самоубийство», приводя в качестве примеров Ежи Косинского и своего излюбленного «Главного Японского Писателя» Юкио Мисиму. Восхищение *«самым совершенным произведением в жанре автобиографического искусства»* (ПиС, 430) позволяет и в самом восхищающемся усмотреть лицо, тяготеющее к стройным и продуманным сценариям, в которых нет ни одной случайной детали. Неоднократно в различных интервью Чхартишвили утверждал, что многочисленные детективы, написанные им под псевдонимом Б. Акунин – всего лишь отдушина от написания «Писателя и самоубийства», подписанного именем Чхартишвили: *«Когда читаешь каждый день о писателях, добровольно ушедших из жизни – из-за болезни, политики, несчастной любви, пьянства и так далее, - очень тяжело и грустно. Хочется устроить отдых, заняться чем-нибудь веселым, легкомысленным и приятным – игрой»* (Вербиева 1999а, 1). «Отдых» оказался тесно связан с «работой». Слово «самоубийство» возникает на страницах книг Б. Акунина неоднократно. Много позже выходит книга, на обложке которой стоят два имени: Акунин и Чхартишвили. Произведения Б. Акунина и Г. Чхартишвили (включая даже интервью, данные последним, хотя надо отметить, что все чаще и чаще говорится о интервью взятых у Б. Акунина, и Г. Чхартишвили ничего не имеет против того, чтобы дать своему детищу взаймы и свое изображение¹³) следует в связи с этим воспринимать и анализировать в большей степени как единое целое, нежели как отдельные тексты.

Под своей собственной фамилией Г. Чхартишвили издал книгу «Писатель и самоубийство», воспринятую множеством читателей чуть ли не как фундаментальный научный труд. Почему? Вероятно, с одной стороны, - по контрасту non-fiction с откровенно развлекательными «Приключениями Эраста Фандорина», с другой – по автоматической отнесенности предложенной тематики (метапроза) к парадигме литературы элитарной (свою роль здесь сыграло даже издательство – НЛЮ, имеющее вполне определенную и солидную репутацию). Секрет псевдонима был раскрыт приблизительно в то же время, когда «Писатель и самоубийство» выходил к широкой

¹³ Если раньше Борхесу приходилось писать «Борхес и я», то Чхартишвили бы, вероятно, мог написать «Акунин и Чхартишвили».

публике. Так и был создан специфический образ писателя-интеллектуала, обращающегося к массовому жанру.

Ситуация эта в принципе не нова – вспомним еще опыты Ю. Тынянова и В. Шкловского. В особенности она стала привычной во второй половине XX века, в связи с ситуацией постмодернизма. Достаточно назвать такие имена, как Ж. Батай или У. Эко с его знаменитым медиевистским детективом (Чхартишвили неоднократно наделяли комплексом «русского Умберто Эко») или Б. Виан, который издавал боевики под псевдонимом чернокожего писателя Вермона Сэлливана. Есть и современные русские авторы, выбравшие сходную стратегию: уместно назвать В. Курицына с его серией «массовых» романов о Матадоре (изданных под собственным именем).¹⁴ Так что, собственно, никакой принципиальной новизны в проекте Акунина на первый взгляд нет. Присутствует она именно в сознательном, умышленном подчеркивании этого факта, когда сначала вокруг псевдонима был создан всероссийский ажиотаж, потом – широчайшее читательское признание и только потом дополнительное подчеркивание первоначальной причастности автора к высокой культуре. Если бы романы сразу вышли под именем Г. Чхартишвили, вряд ли товароведы сломали бы себе на нем язык, чем сам Григорий Шалвович «мотивировал» избрание псевдонима. Романы рано или поздно нашли бы своего читателя, но, пожалуй, только узкий круг московской журнально-литературной братии акцентировал бы внимание на том, что литературовед и переводчик «снизошел» до жанра детективного романа.

Есть и еще одно существенное отличие этого «не нового» проекта от других подобных. Ни один из них не снискал такой же популярности в широких читательских кругах. Ни В. Пелевин, остающийся все же чтением для относительно узкого круга гуманитарной интеллигенции, ни В. Сорокин, скандальная известность которого явно превышает читательскую любовь к нему. В. Курицын остался скорее теоретиком постмодернизма и публицистом, нежели широко читаемым писателем. В этом смысле можно сказать, что рассматриваемый литературный проект стал не просто самым удачным, но первым, снискавшим действительно массовый успех. Причины этого явления могут быть разными: собственно литературными, социологическими, психологическими – какими угодно, но очевидно, что само это явление должно стать объектом самого внимательного исследования.

¹⁴ Можно назвать таких «авторов», как Андрей Тургенев (В. Курицын и К. Богомолов); Хольм ван Зайчик (Вяч. Иванов и А. Алимов); Макс Фрай (С. Мартынич и И. Степин), Катя Ткаченко (А. Матвеев); Вера Коркина (Н. Смирнова) и других.

Вернемся к помещенному на обложке любого из романов фандоринского цикла тексту – *«Памяти XIX столетия, когда...»* Это не просто посвящение – это, по сути, готовый литературный манифест целой серии романов. Точнее, даже двух серий, ибо «Провинциальный детектив» тоже отвечает всем заявленным параметрам. Манифестируется, таким образом, вполне продуманная и четко направленная литературная программа, апеллирующая к весьма определенному читателю. Это читатель, испытывающий ностальгию по запечатленным «великой русской литературой» быту и нравам XIX столетия, а равно и по самой этой литературе, то есть как минимум на ней воспитанный. К этому же читателю задолго до Акунина апеллировал В. Сорокин в своем «Романе», где весьма последовательно (скажем, даже слишком навязчиво) имитируется тематика, проблематика и стилистика классического русского романа – до известного момента, когда они, как и положено у Сорокина, сменяются кроваво-фекальной вакханалией. И Б. Акунин, словно боясь быть заподозренным в каком бы то ни было родстве с постмодернистскими псевдостилизаторами, успокаивает: *«вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом»*. То есть стилизация обещалась честная, никакого абсурда, чистый рационалистический жанр в его классическом изводе.

Нетрудно заметить, что такая характеристика распространяется на читателя достаточно образованного, способного оценить качественную стилизацию, и достаточно консервативного, чтобы этим удовлетвориться. Иными словами – тип читателя интеллигентного в самом широком и поверхностном смысле, то есть, в сущности, тип российского читателя вообще, читателя по преимуществу. И это очень важно – ориентация не на читателя, скажем, детективов, а на читателя, так сказать, по призванию.

Впрочем, и ориентированность на детективный жанр здесь играет подобную функцию. Интересны данные, которые приводятся в «Анатомии детектива» Тибором Кестхейи: *«...среди различных жанров развлекательной литературы наибольший спрос наблюдался на детективные, шпионские, приключенческие истории: они составили 17 процентов проданных книг (62 процента их читателей больше всего жаловали детективы) в противоположность научно-фантастическим (10 процентов) и военным (10 процентов) романам. 60 процентов мужчин и 64 процента женщин регулярно читают уголовную литературу, а среди окончивших университеты и высшие учебные заведения – 74 процента»* (Кестхейи 1989, 17). То есть детектив

является жанром массовой беллетристики, признать свою приверженность которому решаются и представители образованного слоя (хотя именно этот слой чаще всего выдвигает и критиков массовой культуры).

Этому, вероятно, способствуют два фактора. Во-первых, генеалогия детектива, который в отличие от многих других жанров массовой беллетристики ведет свои истоки от произведений, которые во всеобщем мнении принято «официально» считать его корнями и прообразами. Эти произведения отнюдь не относятся к «низкой» литературе, а имена их авторов принадлежат к классике мировой литературы – Эдгар По, Достоевский, Диккенс и др.

Второй чертой, оправдывающей чтение детективных романов в глазах интеллектуального читателя, является наличие в них загадки, тайны, которую следует раскрыть, как считается, с помощью логических построений. То есть детектив в таком случае воспринимается не только как чтение для отдыха, но и как тренировка аналитических способностей (исходя из этого, идеальным является такой детектив, раскрыть тайну преступления в котором читатель способен самостоятельно, исходя из необходимой и достаточной для этого информации, предоставленной автором).

Так, сегмент книжного рынка, к которому обращается проект Акунина, представляется очень удачно высчитанным. В самом деле: ориентироваться на читателя совсем уж нетребовательного рискованно, ибо последний всегда может предпочесть роману (криминальному или, предположим, любовному) произведение соответствующей тематики на страницах бульварной прессы или на телеэкране. С другой стороны, обращение к адресату более требовательному неизбежно сужает круг потенциальных читателей. Причем это касается даже тех случаев, когда автор сознательно обращается к массовому жанру, «пересекая границы». Примеров тому более чем достаточно. Сколько бы ни говорили об «Имени Розы» как о классическом образце конвергенции массового и элитарного, в России (да и не только в ней) она, как и другие романы Умберто Эко, была и остается скорее достоянием интеллектуалов (а известность ее связана с гораздо более широким кругом зрителей экранизации романа). Читатель упомянутых выше «массовых» романов Курицына о Матадоре – это тот же самый читатель, который прежде читал «серьезные» (если вообще такое прилагательное в данном случае уместно) статьи и обзоры Курицына, и вряд ли более широкий. Романы же Б. Акунина заинтересовали действительно самые широкие читательские слои; его стратегия, основанная на описанном выше верном культурологическом расчете, оказалась безошибочной.

§ 5. Детективный жанр и опыты Б. Акунина

Следующее, о чем имеет смысл задуматься, при характеристике «феномена Б. Акунина», - это о проблеме жанровой идентификации его романов. Как уже отмечалось, дебют писателя вызвал весьма противоречивые оценки; после первых восторгов, проявилось и резкое неприятие его сочинений. Многие претензии относились именно к жанровой специфике. Начать следует с того, что произведения Акунина можно назвать детективными не без некоторой натяжки (симптоматично, что не мало любителей детективного жанра как такового, отнеслись к романам Акунина достаточно прохладно – «честная» игра в классический детектив оказалась не такой честной, как было заявлено автором и издателем).

Вот что пишет Павел Руднев в статье «Инь и Ян», посвященной, правда, театральному проекту Акунина, но на ту же тему: *«Только очень плохому стилисту придет в голову сочетать детектив и сказочные мотивы (...) у Акунина возникновение волшебного веера в детективной истории сродни появлению элементов хентай в жизнеописании святых – полнейшая стилистическая сумятица»* (Руднев 2005).¹⁵

Впрочем, о сочетании сказочного и детективного в произведениях Акунина писалось и до появления пьесы «Инь и Ян», когда один из рецензентов в статье «“Азазель” как волшебная сказка»,¹⁶ очень ловко и весьма убедительно разобрал первую книгу Акунина по рецептам В.Я. Проппа (СИРИН). Надо отметить, что «Азазель» на такой разбор прямо напрашивается. Да и в целом несложно заметить, что детективный роман в своей морфологии весьма близок волшебной сказке.¹⁷ Единственное их сущностное отличие – непроходимая граница между рационально-реалистическим с одной стороны и волшебным-чудесным – с другой. Именно поэтому с точки зрения традиционной массовой литературы П. Руднев, разумеется, прав.

Массовая беллетристика за время своего существования создала достаточно четкие формы бытования относящихся к ней произведений. В особенности эти правила устойчивы для детективной продукции. Однако, у многих наиболее популярных авторов современных детективов исследователь напрасно будет искать

¹⁵ Автор статьи, правда, как бы забывает, что пьеса существует в двух версиях, в одной из которых, вполне соответствующей канонам реалистического детектива, сыщик сам выставляет в свете разума смешной даже возможность мысли, что веер может быть действительно волшебным. Тем не менее, вторая версия пьесы, та, в которой происходят чудеса, тоже существует.

¹⁶ Сирина, «Азазель» как волшебная сказка, www.fandorin.ru/akunistics/thoughts/fairytale.html

¹⁷ В частности см. КЕСТХЕЙИ 1989, глава «Городская сказка», с. 141-146

прокламируемой для массовой беллетристики чистоты жанра. Напротив, интерес к тому или иному автору в данный момент характеризуется, пожалуй, не степенью присутствия или отсутствия всего спектра черт чистого детектива, о которых мы упоминали выше, а сочетанием некоторых из них со свойствами иных жанров, и именно эти «добавки» часто становятся преобладающими в каждом конкретном произведении. Определение «детектив» становится лишь своеобразной ширмой, прикрывающей разброс интересов авторов и их читателей, сохраняя лишь упрощенную сюжетную схему: преступление – расследование – раскрытие тайны, которая может служить решению художественных задач, совершенно не присущих классическому детективу. В принципе, рецепт «смешанного детектива», содержащего элементы как собственно детективного расследования, так любовного (женского) романа, фантастики или романа производственного, присущ многим современным детективам. Например, Ольга Славникова отмечает, что самой существенной чертой дамского детектива сегодня является гибрид детектива с любовным романом, *«причем детективный ген явно рецессивен»*, в таких произведениях *«в финале каждой книги преступление более или менее раскрывается, но любовно-семейные отношения главных героев все более запутываются»* (Славникова 2001, 106,108).

Если существовал период, когда популярная литература стремилась сузить и ужесточить жанровые рамки, и основными жанрами в ней становились «беспримесные», дабы легче найти конкретного читателя, то, видимо, в век массовых технологий и соревнований в тиражах, вновь возникла потребность в создании произведений, обращющихся по возможности к самым широким слоям читателей.

Но Б. Акунин расширяет диапазон таких «добавок». Фандоринский цикл, напомним, анонсировался как «все жанры классического криминального романа в литературном проекте Б. Акунина». Среди этих «жанров» сам писатель выделяет такие, как шпионский детектив, конспирологический детектив, герметичный детектив, политический детектив, декадентский детектив, великосветский детектив, этнографический детектив и даже такой, как «диккенсианский детектив». Нетрудно заметить, что о некоторых жанрах (или, точнее, поджанрах), которые выделяет автор, никто и никогда в истории детективной литературы не слышал. Зато мы слышали о великосветском, этнографическом или диккенсианском романах XIX века, вовсе не обязательно имевшими хоть какие-нибудь общие черты с романом детективным, но являвшимися одними из основных форм бытования литературы того времени. Вообще,

классификации романов девятнадцатого века существуют разные,¹⁸ и вполне можно себе представить, что прозаику Б. Акунину, начавшему свой проект детективными романами (самым классическим примером является «Левиафан» - третий детектив серии), филолог Г. Чхартишвили «подсунул» совсем другие «жанры».

Ведь существуют законы детектива и жанровые стандарты. Вспомним хотя бы «кодекс» Реймонда Чандлера, «Двадцать правил С. С. Ван Дайна для написания детективного романа» и факт исключения Агаты Кристи из клуба детективных писателей за ее, возможно, лучший роман – «Убийство Роджера Экройда», в котором она нарушила одно из главных правил: убийцей оказался сам рассказчик, доктор Шепард. Дело, однако, не в том, что, Акуниным нарушаются эти «писанные» законы: их нередко нарушали сами классики жанра. Правда, в случае Акунина это делается с завидной частотой и последовательностью. Здесь также совершенно не соблюдаются и неписанные, так сказать, «межвидовые» правила, подразумевающие чистоту беллетристических жанров: ранее жестко отграниченные элементы детективного, любовного, криминального, авантюрного и фантастического начинают перемешиваться в самых невообразимых прежде пропорциях.

В принципе, сама идея произведения, где читатель найдет разнообразные элементы, хотя бы один из которых должен увлечь его более других и поддерживать интерес к книге вне зависимости от присутствия элементов не столь притягательных, опять же не нова. Например, она прослеживается во всей линии романа-эпопеи, ведущей свою родословную от «Войны и мира» и до советских псевдоэпопей типа «Вечного зова» А. Иванова. Показательна в этом плане мысль о том, что роман-эпопея стал жанром, популярным как у массового читателя, так и одобряемым правящими кругами, и, вследствие такого «социального заказа», часто востребованным писателями как раз потому, что в произведении подобного формата каждый читатель найдет что-либо лично для себя. Война или мир, любовь или смерть, философские размышления или пейзажные зарисовки – хотя бы что-то одно окажется интересным для любого типа читателя (Литовская 2001).

¹⁸ См. напр., книгу Недзвецкого «Русский социально-универсальный роман XIX века» где, в частности, выделяются следующие варианты романа в русской литературе XIX в.: нравописательно-дидактический (Нарежный, Булгарин); исторический (Загоскин, Булгарин, Лажечников, Полевой, а так же Пушкин и Гоголь); романтический роман (Бестужев-Марлинский, Полевой, Одоевский и др.); этнографический роман (Григорович, Данилевский, Решетников, Мельников-Печерский); роман сандовского типа – идея женской эмансипации (Дружинин, Евгения Тур, Чернышевский и Герцен); семейный роман (Аксаков, Л. Толстой, Лесков); роман «новых людей» (Помяловский, Чернышевский и мн.др.); великосветский роман (Валуев, Мещерский) и т.д.

Современные «детективщики», как мы уже упоминали, тоже не чуждаются смешения жанров. Кроме вышеупомянутого смешения детективного сюжета с любовным, можно привести и пример из другой области: в детективе А. Марининой «Не мешайте палачу», преступления совершает группа гипнотизеров, владеющая этим искусством в таком объеме и совершенстве, что это приближает детективный роман к фантастическому. Но это ведь детектив современный, а Б. Акунин позиционирует фандоринскую серию как детектив именно «классический». Придется еще раз констатировать, что эпитет «классический» здесь, может быть, относится к слову «роман», но уж никак не детективу.

Для сравнения приведем хотя бы один, но весьма симптоматичный пример для жанровой идентификации этого «классического детективного проекта». В повести «Пиковый валет» (книга «Особые поручения») есть эпизод, где Фандорин раскрывает мошенническую сущность некоей «Небывалой лотереи недвижимости». Вот какой дедуктивный метод использует наш сыщик: он покупает лотерейный билет и, убедившись, что ничего не выиграл, громогласно обращается к публике: *«Дамы и господа, я – Эраст Петрович Фандорин, чиновник особых поручений при его сиятельстве генерал-губернаторе. Эта лотерея объявляется арестованной по подозрению в мошенничестве. Городовой, немедленно очистить помещение и более никого сюда не впускать!»* (ОП, 52).

Оговоримся сразу – в этом пассаже нет никакой иронии (по меньшей мере в основном, фабульном пласте повествования). Человеку постороннему впору было бы обвинить в мошенничестве героя или автора. Но, разумеется, читателям «нового детектива» известно, что Эраст Петрович обладает феноменальным даром всегда выигрывать в любой азартной игре. Поскольку, купив билет лотереи, он не выиграл никакой недвижимости, значит, все без исключения билеты были проигрышными. Умозаключение с точки зрения формальной логики вполне правильное, однако с точки зрения рационального мышления несостоятельна его основная посылка. Фандорин не просто феноменально везуч – в этом случае речь шла бы все же о большей или меньшей, но вероятности выигрыша – он всегда выигрывает, по определению, а это уже из области сверхъестественного. С таким же успехом он мог бы безошибочно определять преступника сверхъестественным шестым чувством, уметь летать (кстати, благодаря изучению практики японского клана Крадущихся, он почти и умеет¹⁹). Он

¹⁹ См. соответствующий эпизод в «Статском советнике» с.214-216

мог бы уметь превращаться в другого человека – а он почти и умеет, ибо поклонникам Фандорина известна не только его страсть к переодеванию в интересах следствия (этим умением обладают многие выдающиеся литературные сыщики), но и другая его черта: когда Фандорин изображает другого человека, он перестает заикаться. Метаморфоза с точки зрения человеческой физиологии сомнительная, но ведь у Эраста Петровича физиология не человеческая, а собственная, фандоринская (и это не шутка. Забегая вперед можно сказать, что в «Детской книге» Б. Акунина выясняется, что *«настоящие Дорны – во всяком случае многие из них – отличаются наследственной удачливостью»*, как правило они умны, смелы и т.д. и т.п. (ДК, 59-60).

Произведение с такой причинно-следственной связью событий может быть сколь угодно занимательным, но оно не является детективным. И когда поклонники ставят романы Акунина в один ряд с произведениями о Шерлоке Холмсе, мисс Марпл или Пуаро, не следует забывать о другом ряде произведений, например, о Супермене и Бэтмене, в каковой ряд романы фандоринского цикла могут быть поставлены с не меньшим основанием. Добавим сюда такую черту Фандорина, как неотразимость его мужских чар для всех женщин без исключения – от хитровских проституток («Декоратор») до Великой княжны («Коронация») и сразу вспомним о Джеймсе Бонде.²⁰ Недаром сравнению Фандорина с последним был посвящен один из подразделов в фандоринском форуме, поскольку это тоже симбиоз детективного и приключенческого жанра с элементами близкими фантастике. Можно сделать вывод, что перед нами герой, которого можно было бы назвать сказочно-фантастическим, одновременно существует и более современное определение, тоже подходящее для описания этого персонажа – бульварно-комиксовый.

Кажется, необходимость соблюдать, пусть даже внешне, законы детективного жанра несколько тяготила автора. В «Приключениях Эраста Фандорина» Б. Акунин еще пытается рационально обосновать некоторый фантастасмагоризм происходящего. Объяснить его то японской экзотикой, то редкими, но все же возможными, свойствами человеческой личности, судьбы и организма. Но уже во втором своем проекте, «Провинциальный детективе», он решительно разрывает с традицией жизнеподобия. Первые два романа этой трилогии в духе Просвещения опять же стараются объяснить

²⁰ Героев Флеминга и Акунина роднит очень многое. При детальном разборе романов серии «Новый детектив» (который мы и постараемся осуществить во второй части данной работы) становится понятно, что разница, которую подсознательно чувствуют читатели, заключается не столько в героях, которые действительно близки друг другу, сколько в различных авторских подходах и текстовых стратегиях.

явления, кажущиеся на первый взгляд чудесными, вполне рационально. Зато структурными элементами сюжета последнего из романов становятся пространственно-временные тоннели («хронодыры»), а одним из персонажей – случайно попавший в Россию XIX века Иисус Христос. Если бы мы действительно имели дело с детективным романом, осталось бы только сокрушенно развести руками... Но на самом деле причин для такого жеста у нас нет, а очевидно одно: жанровая специфика романов Б. Акунина требует особого рассмотрения.

В своих последующих проектах, не порывающих полностью с криминальным сюжетом, сам автор уже ничего не говорит о детективе. С 2001 года выходит историко-авантюрная серия романов о приключениях Николаса Фандорина, с 2000 года Акунин становится еще и драматургом. В 2005 году появляются первые романы нового акунинского проекта, который аннотируется следующим образом: *«Проект Бориса Акунина «Жанры» - это попытка создания своеобразного инсектариума жанровой литературы, каждый из пестрых видов и подвидов которой будет представлен одним классическим экземпляром»*. Проект, казалось бы, чрезвычайно амбициозный, но мы уже могли оценить степень классичности акунинского детектива; надо полагать, что он с таким же успехом справится и с любовным, и с производственным романом. Кроме того, параллельно выходят «Кладбищенские истории» («другое краеведение» - еще один неизвестный жанр!), где Г. Чхартишвили и Б. Акунин выступают под одной обложкой в качестве соавторов. А к уже упоминавшимся пьесам недавно (2006 г.) добавился сборник «Сценарии» с переработками романов, незадолго до этого получивших экранную жизнь.

По поводу детектива приведем еще одно наблюдение – совершенно внешнее, но, как нам кажется, симптоматичное. Сколько бы ни писали иные критики о «феноменальной писательской плодовитости» Б. Акунина, таковая, разумеется, имеет место только в сравнении с темпами работы опять-таки «элитарного» писателя. По сравнению с другими авторами детективной «отрасли» Акунин пишет очень немного – что такое два-три романа в год для «раскрученного» детективщика? Дарья Донцова, например, выпустила за несколько лет более пятидесяти романов. Впрочем, это опять же может являться осознанным позиционированием: автор «интеллектуального» детектива, работающий без «негров» не может издавать большего количества произведений.

Тем не менее, даже в самое последнее время бытует взгляд на произведения Акунина как на типичный современный детектив. Марина Коренева в своем обзоре русского детектива изначально выделяет в современном романе разные подвиды:

детектив с элементами триллера, приключенческого романа и т.п. (Koreneva 2005, 95). В этих рамках Коренева предполагает что *«Акунин не делает ничего радикально нового с детективной формой»* и лишь воспользовался возможностями, предоставляемыми помещением детективного сюжета в прошлое. *«Акунин культивирует «оптимизм памяти», который делает встречу читателя с его героями – Эрастом Фандориным и сестрой Пелагией приятной и утешительной /.../ там, в прошлом добро имело возможность восторжествовать над злом».*²¹ Второе высказывание нам кажется не менее ошибочным, чем первое, и мы надеемся, что наша работа покажет это в полной мере.

Если же вернуться к жанровой специфике романов Акунина, то имеется и иное, чем общепризнанное, мнение. В учебнике «Современная русская литература 1950 – 1990-е годы» Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого в главе «Судьбы реалистической традиции» можно прочесть: *«Третий и, возможно, наиболее продуктивный путь современного реализма связан с активизацией таких форм реалистического романа, где значительно ослаблено влияние социальных условий на характер, им скорее отводится роль некоего фона, на котором разыгрывается по преимуществу личная драма. Именно таким образом трансформировал авторитарный жанр исторического романа Борис Акунин в своем «фандоринском» цикле («Азазель», «Статский советник», «Смерть Ахиллеса», «Коронация») – сочетание слегка ироничного обыгрывания сюжетов и тем русской литературы и истории XIX века с острым детективным сюжетом и историей личности главного героя обусловило огромную популярность этих романов».*²² Итак: метод – реализм, жанр – исторический роман, хотя и с детективным сюжетом? Однако, как уже указывалось, изрядная доля критических претензий к новому литературному проекту представляла собой упреки в исторической недостоверности этих романов. И дело даже не в каких-то фактических несовпадениях, которых трудно избежать самому опытному и искушенному мастеру исторического жанра, и даже не в почти неизбежной для подобных произведений анахронической модернизации, порой совершенно гиперболизированной. Последняя в особенности характерна для серии «Провинциальный детектив», в связи с которой

²¹ “Akunin has not done anything radically new with the detective form /.../ Akunin cultivates the ‘optimism of memory’, which makes the reader’s encounters with his heroes Erast Fandorin and Sister Pelageia all the more pleasurable and comfortable /.../ back then, in the past, good did have a fighting chance of triumphing over evil” in Koreneva M., Russian Detective Fiction, c. 97.

²² Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. - М.: Издательский центр «Академия», 2003. Т 2., с.530.

можно было бы говорить о полной антиисторичности романов, и связать ее с историческим невежеством автора. Разумеется, если бы мы не знали о том, что Г. Чхартишвили в таком невежестве заподозрить трудно, а посему приходится заподозрить не в нечаянной модернизации, а в сознательной и умелой фальсификации, что мы в дальнейшем и постараемся показать.

Основная же проблема при рассмотрении романов Акунина как исторических – специфика их историзма (или антиисторизма) как таковая. Главная ее черта состоит в том, что, в отличие от «нормального» исторического романа, пусть самого легкого «костюмного», сколь угодно развлекательно-приключенческого, сюжет всегда развивается на реальном историческом фоне, который и определяет события, характеры и положения. В романах же Фандоринской серии все происходит с точностью до наоборот. Сейчас мы ограничимся этим утверждением и подробнее вернемся к нему позже.

§ 6. Проект Акунина и постмодернизм

Мы столкнулись с тем, что и жанровая специфика и вопрос о творческом методе этого массового (а значит, в понимании консервативного литературоведения примитивного и не заслуживающего внимания) писателя оказывается предметом принципиальных разногласий. Резонно предположить, что если подходить к некоторому явлению с теми или иными системными мерками, а оно в них не укладывается, то можно поступить двояко: либо признать явление беспрецедентным (что отчасти и делается в расхожей фразе «феномен Б. Акунина»), но это не приводит нас к его пониманию, либо попытаться обнаружить другие мерки и рамки, в которые оно, возможно, уложится. В этом смысле правомерно взглянуть на творчество Акунина в свете ситуации постмодернизма. Это тем более логично, что такие попытки неоднократно делались. Любопытнее всего здесь высказывание М.Н. Липовецкого. Будучи одним из авторов процитированного выше учебника, где «исторические романы» Акунина отнесены к жанру реализма, в своей статье «ПМС (постмодернизм сегодня)» он, тем не менее, пишет: *«все рекорды популярности побил явно постмодернистский по своей природе проект Б. Акунина»*. Далее критик высказывается более подробно, раскрывая сущность акунинского постмодернизма, и снова говорит именно о детективном жанре: *«К счастью, поздний постмодернизм в России не исчерпывается неототалитарной тенденцией. Есть Б. Акунин, который*

последовательно и методично развинчивает вековые российские стереотипы /.../ - причем, демонстрация несостоятельности стереотипов, благодаря детективному жанру, разворачивается не только в сюжете, но и в сознании читателя, сначала пойманного на крючок стереотипа, а затем вынужденного с ним расставаться» (Липовецкий 2002, 210).²³

С подходом к Б. Акунину, как постмодернистскому проекту, судя по всему, согласна и Марина Адамович: *«В некотором смысле Акунин поедает то же «голубое сало», что и Сорокин: гений классиков, принесший им вечную славу. Только Акунин использует еще и авторитетный дискурс жанра, и замечу к чести автора – акунинская деконструкция классики не выходит за пределы собственно литературы, без социальной заявки на власть» (Адамович 2001).* (Термин «деконструкция» традиционно используется по отношению к постмодернистским текстам, да и в самой статье вполне однозначно говорится о постмодернизме).

Творчество Б. Акунина, действительно, неплохо встраивается в парадигму постмодернистской художественности. При таком взгляде на этот литературный проект многие вопросы и претензии к автору и его романам снимаются. В том числе и вопрос о размещении этих романов на уровне элитарной, массовой или же «срединной» культуры. Вопрос этот теряет смысл, ибо постмодернистские произведения ни с какой иерархической типологией внутри постмодернистской же «системы ценностей» не соизмеримы, а сочетание элементов популярного романа и элементов свойственных высокой литературе – сознательный шаг таких текстов, другой вопрос, что не всегда и не всем это совмещение удавалось сделать с такой уверенностью, с какой оно сделано в проекте Акунина.

Постановка вопроса об историчности либо антиисторичности романа, действие которого происходит в любом из прошлых веков, также становится некорректной. Как пишет В. Затонский в статье «Постмодернизм: теории возникновения»: *«...множество постмодернистских романов произрастает на исторической ниве. И в то же время они не историчны... «Имя розы» Умберто Эко (1980), или «Райские псы» аргентинца Абея Поссе (1983), или «Последний мир» австрийца Кристофа Рансмайра (1988) – это не переодетая ради осмеяния окружающая действительность и не возрожденная*

²³ Уместно сослаться и на другие, менее авторитетные, но многочисленные мнения, так, например, А. Андреев в своей работе «Истоки русского постмодернизма» пишет: *«Характерной особенностью русского постмодернизма 1990-х годов является деконструкция какого-либо классического текста, стремление стереть каноническое значение авторитарности. Примерами подобной миноритарной деконструкции могут служить произведения Владимира Сорокина («Дисморфомания»), Бориса Акунина («Чайка», «Азazel»)» (Андреев 2002) и т.п.*

романтическим умилением старина. Собственно, это даже не «продолженное на бесконечность прошлое» - просто вечно равный самому себе, лишенный поступательного движения мир...» (Затонский 1996).

Действительно, стоит ли отстаивать достоверность, когда в фундаментальной эпистемологии второй половины XX века базовым понятием является представление о том, что реальный мир – это лишь один из возможных миров. Категории «достоверности» и «реальности» исчерпали себя уже к концу XX века (хоть с начала нынешнего и начали с определенными оговорками возрождаться). На агонию «реальности» стали ссылаться как на аксиому современности: человеку уже ничего доподлинно не известно, реальность и истина оказываются множественными/вариативными. Без всякой лжи можно создавать разные картины реальности, по-разному их трактовать. Так что усилия энтузиастов, выискивающих историко-фактологические несообразности в романах Акунина (см. разделы «плюшки» на веб-сайте www.fandorin.ru) филологического значения не имеют (впрочем, тоже с определенной оговоркой – поскольку эти «плюшки» являются следствием авторского замысла, их значение нельзя недооценивать). Приведенные выше соображения об акунинской модернизации и отчасти фальсификации истории, сохраняя свою справедливость как таковые, лишаются своей аксиологической составляющей.

Вопрос о жанровой специфике, кроме соображений о текучести категории жанра в современной литературе, снимается еще и тем, что в постмодернистском романе жанр – не заданный способ художественного выражения, а некая переменная величина, собственно, и конструируемая по ходу повествования; коллаж и расчет текста на разного читателя – того, который поймет многочисленные авторские отсылки или того, что прочтет только фабулу, тоже является частым явлением в постмодерной литературе.

Что касается вопроса литературных стратегий, то здесь возникает возможность выделить принципиальное отличие постмодернистских стратегий от стратегий модернистских. Разница эта должна бы быть существенной, однако, как неоднократно отмечалось исследователями явления, русский постмодернизм, ощущая, в отличие от западного, своим главным литературным противником соцреализм, не столько порывал с модернизмом и авангардом, сколько продолжал их традиции и развивал их. Так творчество и форма бытования этого творчества, например, у Льва Рубинштейна, которые большинство исследователей рассматривает в рамках постмодернистской

парадигмы, достаточно логично встраивается в парадигму авангардную²⁴. А. Генис, предлагает работающую для русского постмодернизма формулу «постмодернизм = авангард + соцреализм» (Генис 1999, 120) Но именно в связи с проектом Бориса Акунина, казалось бы, можно говорить о постмодернистской стратегии более свойственной западу. Как минимум, компонент «соцреализм» однозначно вытеснен в нем компонентом «массовой культуры», как и следует по Лесли Фидлеру.

Ко времени появления в печати романов Акунина (первое издание «Азазеля» вышло в 1998 году) зазвучали, однако, тезисы о «конце» или «закате» постмодернизма. Если это действительно так, то об интересующих нас романах можно было бы вновь говорить как о классической массовой беллетристике, одной из наиболее стабильных черт которой как раз и является использование отработанных и «обкатанных» литературных клише. Но одновременно с речами о «конце постмодернизма», многие исследователи, независимо друг от друга, заговорили о связанных с этим концом новых явлениях. Первым следует назвать Михаила Эпштейна, статья которого «Прото-, или Конец постмодернизма» появилась в «Знамени» в 1996 году. Исследователь предложил взгляд на новое, зарождающееся культурное течение как на «протеизм», т.е. начало новой культурной ситуации: *«приставка «прото», которой я предлагаю обозначить очередной и назревший сдвиг в пост-постмодернистской культуре, есть радикальный переход от конечности к начальности как к модусу мышления»*²⁵. Эпштейн отмечает *«смещение акцента на аутентичность, искренность и новизну»* как глубокий перелом в художественном сознании: *«еще недавно считалось, что ничего нельзя произнести в первый раз, но вот, выясняется, что напротив, нельзя произнести ничего, что не становилось бы новым в момент произнесения /.../ Н е л ь з я н е б ы т ь впервые, н е л ь з я н е г о в о р и т ь впервые, не потому, что это похвально, а потому что это неминуемо»* (Эпштейн 2000, 291).

В 1997 году вышла критическая антология «Международный постмодернизм». Ее составитель Д. Фоккема указал на наличие двух этапов в эволюции постмодернизма. Первый этап – «бури и натиска» - становление и утверждение постмодернистских

²⁴ Ср. «Параллельно выступлению Солженицына следует отметить статью другого прозаика-шестидесятника – Василия Аксенова – «Дистрофия толстых и беспредел тонких». В ней развивается сходная мысль: постмодернизм – следующая фаза модернизма, прямое его продолжение» (Генис 1999, 113).

²⁵ Эпштейн М., Прото-, или Конец постмодернизма. // Знамя, № 3, 1996, сс. 196–209. Перепечатано в его книге Постмодерн в России: Литература и теория, по которой мы и цитируем (Эпштейн 2000, 286). На эту же тему см. его статью Debut de siecle, или От Пост- к Прото- модернизму. Манифест нового времени. // Знамя. - 2001, № 5. Расширенный и дополненный вариант книги представляет собой Эпштейн М., Постмодерн в русской литературе, Москва, Высшая школа, 2005.

стратегий и приемов. Второй этап – «поздний постмодернизм» (начало которого Фоккема связывает с появлением «Имени розы» Эко, 1980) – характеризуется тем, что *«в большей части современной... литературы внетекстовая (референциальная) реальность была заново признана»*. Как характерную черту нового явления Фоккема описывает новые «типы письма», которые, по его мнению, *«манифестируют конец постмодернизма или, по крайней мере, значительно его модифицируют»* (Липовецкий 2002, 201) – это феминистическая литература, историографическая метапроза, постколониальное и автобиографическое письмо, а также проза, фокусирующаяся на культурной идентичности.

М. Н. Липовецкий, комментируя эти положения в своей статье, вышедшей пятью годами позже, говорит о том, что разговоры о «закате постмодернистской революции» стали звучать в России как раз в то время, которое Фоккема определяет как начало позднего постмодернизма. В понимании Липовецкого Эпштейн и Фоккема писали об одном и том же *«...о том, что постмодернизм стал мейнстримом и, следовательно, должен научиться порождать новое и отличное от себя, а не диктовать единообразное повторение пройденного. Показательно и то, что два «типа письма» из названных Фоккемой действительно переживают расцвет в России 90-х годов. Это, конечно, исторические фантазии (историографическая метапроза) и новый автобиографизм»* (Липовецкий 2002). Поскольку эти новые дискурсы существуют и в России – постмодернизм, очевидно, и здесь перешел в свою новую фазу. А слова о «исторической фантазии», несомненно, можно отнести и к творчеству интересующего нас в данной работе автора.

Вот что, как будто бы специально про Акунина (точнее, как будто бы специально для Акунина, ибо в 1997 году) пишет В. Курицын: *«Концептуалистский тезис «современное искусство – то искусство, что анализирует собственный язык» сегодня кажется вполне архаическим. Теперь тексту желательно быть не рефлексией, но чистым жанром»*, поскольку именно жанр вводит четкие границы и рамки, а беспредельная рефлексия раннего постмодернизма размыла все границы, постмодернизм доказал себе, что нет единой правды, что можно принять и оправдать любую точку зрения. В позднем постмодернизме это оборачивается другой стороной медали: *«если мы знаем, что истины нет, мы можем запросто говорить об истине, проповедовать истину, ибо понимаем ее глубоко условную природу и можем в любой момент с ней расстаться. Почему не терроризировать оппонента, если ты знаешь, что твой террор – всего лишь упражнение в риторике, всего лишь принятый для*

сегодняшнего употребления тип говорения? Жанр говорения об истине предполагает приподнятость и горячность: можно следовать этому жанру, не забывая, однако, что завтра можно легко сменить убеждения» (Курицын 2001, 258).²⁶ Акунин и создает тексты, которые на поверхности кажутся «чистым жанром», вплоть до его последнего проекта, начатого в 2005 году, который именно так назван «Жанры» и в который, по предварительному обещанию автора и издателей, должны войти кроме уже опубликованных «Детской книги», «Шпионского романа» и «Фантастики» так же «Семейная сага», «Триллер», «Производственный роман», «Исторический роман» и т.п.²⁷ Что же касается «терроризирования» оппонента в качестве упражнения в риторике, к этому утверждению нам еще не раз придется возвратиться.

В 1998 году Наталья Иванова пишет о «новом реализме», развившемся внутри постмодернизма, унаследовавшем от последнего тот же уровень «словесного артистизма», который вбирает интертекстуальность, гротеск, иронию, но все это уже преображенного новым значением, «вновь открываемыми ценностями». Подыскивая подходящее имя, называет новый метод «преодолевших постмодернизм» трансметареализмом, исходя из того, что метафоричность пронизывает все уровни текста этих произведений (Иванова 1998).

Здесь вспоминается и то, что Михаил Эпштейн, кроме упомянутого выше «протеизма» так же пишет о правомерности приставки «транс», используемой Н. Ивановой: *«если задуматься о возможных названиях новой эпохи, надвигающейся вслед за «постмодернизмом», то следует особо выделить значение приставки «транс». Последняя треть 20-го века проходила под знаком «пост», тем самым завершая и отодвигая в прошлое такие явления и понятия Нового времени (modernity), как «истина» и «объективность» /.../ Теперь они возрождаются уже в качестве «транс-субъективности», «транс-идеализма» /.../... Это уже не лиризм, прямо рвущийся из души, или идеализм, гордо воспаряющий над миром, или утопизм, агрессивно переустраивающий мир, как в начале 20-го века. Это «как бы» лиризм или «как бы»*

²⁶ О близком явлении, хотя и подходе к нему совсем с другой стороны говорит С. Корнев, когда сопоставляет новую ситуацию с принципиально чуждым постмодернистскому сознанием фундаментализма: *«постмодерн-фундаментализм, в отличие от классического фундаментализма, который отвергает все чужое с порога, - это как раз и есть способ обеспечить наиболее безвредное, безопасное усвоение чуждого культурного наследия, когда из элементов другой культуры – ее техники, науки, социальных и политических институтов, - вычищается чуждая Воля, творением которой они являются».*

²⁷ Такая информация размещена на задних обложках всех книг серии жанры: Акунин Б., Фантастика, М., Захаров, 2005; Акунин Б., Детская книга, М., ОЛМА-ПРЕСС, 2005 и Акунин Б., Шпионский роман, "АСТ", 2005.

утопизм, которые знают о своих поражениях, о своей несостоятельности, о своей вторичности – и тем не менее хотят выразить себя именно в форме повтора» (Эпштейн 2000, 279-280).

Марк Липовецкий, в свою очередь, подходит к термину «трансматарализма» критически и предлагает собственное, гораздо более простое название: «постреализм», для описания, в сущности, того же явления: *«...как правило, постреалистические произведения 1980-90-х годов довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, «открытость» текста для интерпретаций и вариантов). Но главное воздействие постмодернизма видится в том, что постреализм воспринимает постмодернистскую художественную логику, направленную на построение взрывчатого компромисса между философскими или эстетическими противоположностями. Правда, если в постмодернизме такой «паралогический» компромисс осуществляется на уровне авторского сознания, в концепции художественного мира в целом, то в постреализме аналогичный компромисс осуществляется в жестко локализованном пространстве и времени героя, в сюжете его или ее жизни...»* (Лейдерман Липовецкий 2001, 3:101).

Нам кажется, что проект Б. Акунина в новую художественную парадигму встраивается, пожалуй, еще органичнее, нежели в парадигму «классического» постмодернизма²⁸ и именно эту гипотезу, в частности, мы постараемся развить в данной работе. Тут же встает вопрос о терминологии – какое наименование выбрать из продемонстрированного выше широкого терминологического «предложения», чтобы отличить новые тексты от постмодернистских текстов в привычном понимании. Более того, и у понятий приведенных выше не всегда четко определено их авторами, идет ли речь о глобальной парадигме, заявившей о своем существовании на рубеже XX-XXI веков, или же о конкретном отдельном «течении», вписывающемся в рамки такой парадигмы, но не покрывающем ее целиком. Термины «вторая фаза постмодернизма», как и «постпостмодернизм» выглядят слишком громоздкими или трудно читаемыми, поэтому для называния «глобальной парадигмы» мы будем в рабочем порядке пользоваться выражением «поздний постмодернизм», хотя и оно не является идеальным ни с формальной, ни с содержательной точки зрения, но это приходится

²⁸ Эту гипотезу автор данной работы уже выдвинул в своей статье «Постскрипtum к постмодернизму» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания, Пермский гос. Пед. ун-т, Пермь, 2003, сс.172-176.

относить к издержкам исследования современного литературного процесса, тогда как только определенная временная дистанция способна дать устойчивую терминологию, упорядочить и схематизировать то, что в момент незаконченности и живого развития плохо поддается систематизации. Кроме того, попытаемся показать точки пересечения и текстов Б. Акунина с тем, что Лейдерман-Липовецкий в своих работах последнего времени называют «постреализмом».

§ 7. Вопросы методологии работы

Исходя из того, что поздним постмодернизмом унаследованы основные черты мировосприятия «классического» постмодернизма, мы по-прежнему считаем снятыми те вопросы к рассматриваемому нами проекту, о которых мы говорили выше, и сочли их нерелевантными, предположив, что исследуемые нами тексты относятся к постмодернистской парадигме. Однако снятие такого количества вопросов едва ли облегчит задачу исследователя, выбравшего в качестве объекта рассмотрения постмодернистские тексты. Дело в том, что возникает новый вопрос, стоящий всех снятых, - вопрос методологии. С какими мерками следует подходить к явлению, суть которого, в частности, состоит и в принципиальной недоверии к методологическим «меркам» как таковым? Должен ли исследователь, не только рассматривая произведения такого рода, но, переживая «ситуацию постмодернизма», укладываться в его рамки?

Нельзя забывать, что последние десятилетия привнесли в литературную теорию новые категории и методы анализа (деконструкция, «шизоанализ» и другие неклассические методологии). Но известно и то, что, согласно теореме Генделя, «невозможно получить полное описание системы, оставаясь внутри нее». И мы, соглашаясь с мыслью о том, что для того чтобы оценить систему, нужно быть вне системы, попробуем, по мере возможности, сохранять соответствующую дистанцию. Эта мысль справедлива по отношению к произведению постмодернизма, ибо, исходя из его собственных посылок и установок, все равно едва ли возможна какая-либо объективная оценка чего бы то ни было. Известно и критическое отношение постмодернистов к «сциентизму», но с другой стороны при его декларируемом плюрализме он не может отвергать и всех прежних традиционных методов литературоведческого анализа. Более того, если мы в праве исследовать явление постмодернизма в рамках дискурса академической филологии, тем более мы в праве

это осуществить по отношению к явлению позднего постреализма, который, по словам В. Курицына, процитированным выше, позволяет даже «терроризировать оппонента».

Мы полагаем, что вопрос должен быть поставлен следующим образом. Разумеется, заслуживает внимание то, что романы Бориса Акунина стали самым популярным русским литературным проектом рубежа XX-XXI веков и причина этой популярности состоит в верно найденной целевой установке на максимально расширенную (хотя и разнородную по составу) аудиторию. Однако это обстоятельство относится скорее к области читательской психологии и лежит вне сферы филологических интересов. Существенней для филолога другой вопрос: ограничивается ли специфика данного литературного проекта только особенностями «пиара», или она связана при этом со спецификой каких-то элементов поэтики этих романов, художественной, а не рыночной стратегией? Таким образом, цель нашей работы состоит в описании собственно литературной специфики романов Акунина.

Мы убеждены, что некоторые, и весьма серьезные, шаги в этом направлении вполне возможны без выхода за рамки традиционной литературоведческой методологии и что накопленный материал может быть переосмыслен в этих рамках. В прямой зависимости от этого находится и тот факт, что методологической основой настоящего исследования стал метод «монографического» (Ю.М. Лотман), или «имманентного» (З.Г. Минц), структурно-семиотического анализа текста. В известной своей работе «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотман пишет: *«...указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает особое место – именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение искусства есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства»* (Лотман 1996, 23-24).

Данный «монографический» метод анализа литературного произведения обладает тем максимумом объективной достоверности, который на данный момент достижим в литературоведении. Именно поэтому структурно-семиотический подход к литературному произведению следует признать важнейшим собственно литературоведческим методом, то есть специфичным для этой области знаний в том смысле, что он не подменяет литературоведческого исследования культурологическим,

психологическим, философским, лингвистическим, социологическим и так далее принципами анализа, хотя и допускает пересечения с ними.

Теоретическими основами настоящей работы стали исследования Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, М.М. Бахтина, Б. Кормана и др. В отдельных случаях решение поставленной задачи требует обращения к традиционным для русского литературоведения сравнительно-типологическому и историко-культурному методам исследования. Работы теоретиков постмодернизма (например, Р. Барта, Ж. Делеза и др.) для нас в данном случае выступают скорее в качестве предмета сравнения и исследования, нежели в качестве его инструмента. В связи с тем, что мы рассматриваем творчество русского автора, при подходе к явлению постмодернизма для нас будут важны работы М. Липовецкого и В. Курицына, М. Эпштейна и других теоретиков литературы исследовавших явление именно на русскоязычных текстах.

Исследование ведется на материале произведений Б. Акунина и Г. Чхартишвили. В центре нашего внимания из произведений Б. Акунина будет находиться сериал «Приключения Эраста Петровича Фандорина», как наиболее широко развернутый у автора и наиболее популярный у читателей. Из трудов Г. Чхартишвили, опять же, как наиболее известную и наиболее для нас интересную в связи с «фандорианой», мы обратим внимание на монографию «Писатель и самоубийство». При этом, поскольку речь идет о проекте, в котором все элементы взаимосвязаны, мы постараемся не упустить и в той или иной мере представить все опубликованные на данный момент произведения Б. Акунина и тексты и высказывания Г. Чхартишвили.

§ 8. Автор, читатель, герой

Прежде чем преступить к рассмотрению интересующего нас литературного проекта, мы должны сделать еще ряд оговорок по поводу используемой в дальнейшем терминологии, касающейся проблематики автора, героя и читателя. В наибольшей степени изначально на нее повлияли труды итальянского ученого Умберто Эко и русского исследователя Б. О. Кормана.²⁹

²⁹ Напр., Эко У., Роль читателя (Эко 2005) и Шесть прогулок в литературных лесах, (Эко 2003); Корман Б.О., О соотношении понятий «автор», «характер» и «основной эмоциональный тон»; Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина и др. статьи (Корман 1992); значительную роль при окончательном уяснении концепции сыграла для нас и «Нарратология» В. Шмида (Шмид 2003); однако это не единственные авторы, на которых мы оглядывались при рассмотрении данных теоретических проблем (см. так же, например, Бахтин М.М., «Проблемы поэтики Достоевского» и др. далее цитируемых авторов)

Несмотря на любые постмодернистские тезисы о смерти или стирании автора,³⁰ в современной культуре по-прежнему так или иначе существует некий эмпирический (Эко) или биографический (Корман) автор. Этот биографический автор (БА) – реальный человек, существование которого важно, как минимум, для института авторского права. Иначе этого БА можно было бы назвать Писателем. Однако он имеет лишь опосредованное отношение к тексту произведения. Именно поэтому Эко пишет:

«Хочу сразу вам сказать, что меня мало заботит эмпирический автор литературного текста (да, впрочем, и всякого текста) /.../ я прекрасно понимаю, как приятно и как интересно заглянуть в личную жизнь реально существовавших людей, которые дороги нам, как близкие друзья /.../ Однако это знание не поможет нам решить, прав ли был Кант, когда увеличил число категорий с десяти до двенадцати, а так же является ли «Дьявол во плоти» шедевром...» (Эко 2003, 24).

Кроме того, есть понятие «образцового» (Эко) или абстрактного автора (ОА), который является носителем концепции всего произведения как исходного продукта, и эта концепция независима от интенций БА. Она может с ними совпадать, а может и не вполне соответствовать им. В любом случае, эта концепция не выражена в тексте буквально, а выводится из сочетания *всех* субъектов сознания и речи произведения. По его поводу Эко пишет: *«...есть третье лицо, которое обычно трудно идентифицировать /.../ это «оно» - не вполне очевидное в начале повествования, обозначенное только несколькими легкими штрихами – к концу чтения окажется тем, что в любой эстетической теории называется «стилем»»* (Эко 2003, 30-31).³¹ Хотя здесь же оговаривается, что, впрочем, *«термин «стиль» и слишком широк, и слишком узок»* и образцовый автор рассматривается как «текстуальная стратегия».

Б. О. Корман формулирует это следующим образом:

«...а в т о р есть носитель (субъект) сознания, выражением которого является в с е п р о и з в е – д е н и е /.../ Какой бы участок текста нами ни рассматривался, мы не можем обнаружить в нем непосредственно автора. Речь может идти лишь о его субъектных опосредованиях, более или менее сложных. Чем больше отрывки текста, тем в принципе сложнее система субъектных опосредования автора. Когда же мы восходим к произведению как целому, то следует сказать, что автор здесь опосредован всей субъектной организацией» (Корман 1992б, 215).

Если же вернуться к известной статье Р. Барта о «смерти автора», то, во-первых, мы увидим, что основная доля «критики» сосредотачивается на восприятии образа автора именно как автора эмпирического:

³⁰ Ср. Bathes Roland, La mort de l'auteur (Barthes 1994) и Foucault Michel Qu'est-ce qu'un auteur? (Foucault 1994).

³¹ С подобным утверждением мы можем встретиться и у русских исследователей. См., напр., статью Эйдиновой В. В. Стилевая структура как форма автора (А. Ахматова, Б. Пастернак) (Эйдинова 1994).

*«Для критики все еще обычно, что все творчество Бодлера – в неудачах человека Бодлера, все творчество Ван Гога – в его безумии, все творчество Чайковского – в его пороке; объяснение произведения всякий раз ищут в его создателе, как будто сквозь более или менее прозрачную аллегоричность вымысла, в конечном счете, перед нами всякий раз «исповедуется» голос одного и того же человека – автора» или «Автор, для тех, кто в него верит, всегда мыслится как прошлое по его книги; книга и автор сами собой располагаются на одной линии, распределяясь как «до» и «после»; считается, что Автор питает книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он находится по отношению к произведению в том же предшествующем положении, как отец со своим ребенком».*³²

Концепция разведения эмпирического автора и автора как носителя концепции произведения во многом снимает большинство заявлений Барта. Или же, наоборот, подтверждает их в другой терминологии.

Речь идет о том, до какой степени мы все-таки допускаем, что наш «образцовый автор» существует сам по себе, будучи никак не связанным с БА? То, что восприятие и воздействие текста произведения не всегда соответствует авторской интенции, а содержание не обязательно связано с канвой биографических событий, ни в коем случае не означает обратного, т.е. того, что каждый раз в уникальной форме и сочетании что-либо именно из этих факторов не может, так или иначе, формировать стиль и структуру произведения.

И даже если *«текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»*³³, то цитаты и дискурсы все-таки сталкиваются в каком-то определенном порядке, подчиняясь воле или даже невольному импульсу биографического автора. А характеристика скриптора, пришедшего вместо автора и несущего *«не страсти, настроения, чувства и впечатления, но такой*

³² *“...la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l’œuvre de Baudelaire, c’est l’échec de l’homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c’est sa folie, celle de Tchaïkovski, c’est son vice: l’explication de l’œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l’a produite, comme si, à travers l’allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c’était toujours finalement la voix d’une seule et même personne, l’auteur, qui livrait sa ‘confidence’”* (Barthes 1994, 491-492); *“L’Auteur, lorsqu’on y croit et toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l’auteur se placent d’eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme une avant et une après: l’Auteur est censé nourrir le livre, c’est-à-dire qu’il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son œuvre dans le même rapport d’antécédence qu’un père entretient son enfant”* (Barthes 1994, 495).

³³ *“...un texte n’est pas fait d’une lingette de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l’Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n’est pas originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture”* (Barthes 1994, 493-494).

безграничный словарь, из которого он черпает свое письмо»,³⁴ больше похожа на характеристику графомана, нежели автора художественного произведения, «словарь» же этот опять же сложно назвать «безграничным», ибо он в значительной степени ограничен «энциклопедией» (Эко) биографического автора. Опять же, одним только влиянием «языка», «словаря» и разных видов письма невозможно объять все многообразие стилей, идеостилей, произведений и т.п.

В свою очередь читатель, к которому апеллирует Р. Барт в финале своей статьи (Barthes 1994, 495), опять же невозможен без автора, ибо, если действующие лица понимают текст односмысленно, но двусмысленность существует в тексте, то читатель способен уловить ее именно поэтому, что она закодирована в нем и этот код и есть автор, создающий читателя как текстовую стратегию. В связи с этим «рождение читателя» невозможно оплатить «смертью автора»: они живут и существуют, рождаются и умирают только одновременно.

Стратегии авторства всегда отличаются своей собственной индивидуальностью, до определенной степени исторически и социально стимулируемой. Таким образом, мы соглашаемся с выводами сделанными Т. Гланцем:

*«Сращение автора и текста невозможно оперативно разделить в истории литературы и, тем более, невозможно уничтожить автора в пользу текста. Элементы авторства не как абстрактной манифестации, но как следов живого, телесного присутствия несет каждое произведение, каждое предложение и каждое слово в каждом произведении. Эта живая fysis автора для нас недостижима. Если бы мы захотели ее зафиксировать (понять), мы запутались бы в сети догадок, сплетен и домыслов (литературного происхождения: письменных свидетельств, записей, рассказов и т.п.) считающихся живой действительностью. Выход для литературоведения и каждого компетентного рассуждения о художественном авторстве может предложить только то, что действительно имеется в наличии: автор(ство), как непрямая, отраженная, преломленная явленность. Мы добиваемся автора, хотя и знаем, что он для нас недостижим. Возможность, которая (при тематизации авторства) является реальной, заключается в принятии и рефлексированной регистрации нашей индивидуальной компетенции...».*³⁵

³⁴ «...le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture...» (Barthes 1994, 494).

³⁵ Srostitelci autora a textu není v literárních dějinách možné operativně rozdělit a už vůbec není možné autora zlikvidovat ve prospěch textu. Prvky autorství nikoliv jako abstraktního gesta, ale jako stop živé, tělesné přítomnosti nese každé dílo, každá věta a každé slovo v každém díle. Tato živá autorova fysis je pro nás nedosažitelná. Kdybychom ji chtěli uchopit (poznat), zapleteme se do sítě dohadů, drbů a fikcí (jazykového původu: písemných svědectví, záznamů, vyprávění apod.) pokládaných za živou skutečnost. Východisko literární vědě i každému kompetentnímu uvažování o uměleckém autorství může poskytnout jen to, co opravdu je k dispozici: autor(ství) jako nepřímá, odražená, lomená evidence. Domáháme se autora, ačkoliv víme, že je pro nás v nedohlednu. Možnost, která je (při tematicizaci autorství) reálná, spočívá v akceptování a reflektované registraci naší invalidní kompetence (Glanc 2006).

Поэтому каждое конкретное произведение и каждый автор требуют индивидуального подхода, обусловленного неповторимостью контекста, условий и взаимодействий тех или иных внетекстовых элементов.

Далее с точки зрения нарратологии текст произведения складывается из высказываний повествователя (неидентифицируемого с автором) и высказываний персонажей (напр., Doležel 1993, 9-10). Повествователь – это также достаточно сложное явление, которое поддается классификации. Можно выделить объективного повествователя (ОП), придерживающегося литературной нормы и относительной «нейтральности» повествования (как отсутствия экспрессии и направленности лишь на объект повествования, вне зависимости от использования формы третьего лица или Ich-формы, если последняя является всего лишь условным автоматическим приемом). Другая возможность заключается в существовании рассказчика-повествователя (РП), например (но не только), в сказовом произведении – т.е. повествователя со стилистической маркированностью речи и/или субъективной оценочностью. Благодаря этому такой рассказчик (особенно при использовании Ich-формы) становится промежуточным явлением между категорией повествователя и персонажа. Кроме того, следует говорить о герое-повествователе (ГП), когда основной рассказ принадлежит одному из главных героев произведения (в терминах французской школы нарратологии – Ж. Женнета и др. речь идет о гомодиегетическом повествовании).³⁶ Этот тип, как и рассказчик, является переходной формой между повествователем и персонажем, однако он уже в большей степени носит черты последнего.

Можно, кроме того, ввести понятия автора-героя (АГ), в том случае, если какому-либо из героев в тексте произведения приписываются авторские функции и появляются приписываемые им вложенные тексты (если рассматривать то же явление с другой точки зрения – перед нами вторичный или третичный нарратор (Шмид)). Остальные высказывания персонажей вводятся либо прямой речью (ПрР), как наиболее известным способом, ярко представленным в классическом нарративе, так и формами перехода между высказываниями повествователя и персонажей. К прямой речи можно отнести, кроме классических выделенных отрезков высказывания, как это делает В. Шмид, и

³⁶ Впрочем, можно заметить, что наша классификация в большей степени соответствует не делению на гомо- и гетеродиегетическое повествования, сколько терминологии Л. Долежела, выделяющего объективный (objektivní, у нас ОП), риторический (rétorická, у нас РП) и субъективный/личный (subjektivní/osobní, у нас ГП) повествовательные способы (Doležel 1993, 4349), с той, пожалуй, разницей, что использование форм третьего и первого лица мы выносим за скобки, а у Долежела они предшествуют приведенному делению. Что же касается разницы между субъективным и личным способом повествования, то они соответствуют тому, является ли герой субъектом сознания или субъектом речи (Б. Корман) повествования.

«прямую номинацию» (ПрН), т.е. текстовые вкрапления в речи повествователя принадлежащие герою, но выделенные графически – шрифтом или кавычками. Последняя уже может относиться к переходным формам. Что же касается остальных переходных форм, то это некоторые виды косвенной речи (персональная – КРП), несобственно-прямая речь (НПР),³⁷ и то, что обычно называют «несобственно-авторским повествованием» (Кожевникова 1994, 206-248), но что мы во избежание путаницы с только что разведенными нами терминами автора и повествователя предлагаем назвать, например, гибридной речью (ГБР).³⁸

Наконец, если от авторов, повествователей и героев перейти к читателю, то здесь, в рамках некоторой симметрии, можно сказать, что эмпирическому автору соответствует конкретный (эмпирический) читатель (КЧ), который может представлять интерес для социологов и маркетинговых исследований. Одновременно ОА как носителю концепции произведения должен соответствовать Образцовый читатель (ОЧ),³⁹ *«образцовый читатель не равнозначен читателю эмпирическому /.../ Эмпирические читатели прочитывают текст по-разному, и не существует закона, диктующего им, как именно читать...»* (Эко 2003, 19). В то время как ОЧ является *«последовательностью текстуальных инструкций, представленных в линейном развитии текста именно как последовательность предложений или иных сигналов»* (Эко 2003, 32).⁴⁰ Это – те ходы и реакции, которые предусмотрены текстом, вне зависимости от того, желает ли их придерживаться конкретный эмпирический

³⁷ В терминологии Л. Долежелы *peznačená přímá řeč, polopřímá řeč, smíšená řeč*, Doležel 1993, с. 21-39. Однако в русской традиции в качестве примеров несобственно-прямой речи часто приводится как то, что соответствует первому, так и второму термину Долежелы. Шмид, правда отказывается причислять *peznačená přímá řeč* к формам текстовых интерференций и не отличает ее от прямой речи (в то время как прямая номинация к текстовой интерференции относится), однако доводы Долежелы не кажутся нам не обоснованными, что в некоторой степени подтверждает и вышеупомянутое неразличение «необозначенной прямой речи» и несобственно-прямой речи в русских исследованиях.

³⁸ В терминологии Л. Долежелы *smíšená řeč*: *«если знаки субъективности рассеяны по объективной основе как самостоятельные и подвижные сигналы, комбинирующиеся в разных дозах и конstellациях с так же обособленными знаками объективного высказывания, противоположность двух типов нарративных высказываний стирается. Они сливаются в новый тип высказывания – в смешанную речь»* (*jestliže však znaky subjektivit jsou rozptýleny po objektivní osnově jako samostatné a pohyblivé signály, kombinující se v různých dávkách a konstelacích se stejně osamostatněnými znaky promluvové objektivit, protiklad mezi oběma narativními promluvy mizí. Slučují se do nového promluvového typu, do smíšené řeči*) (Doležel 1993, 33). М. Бахтин использует в статье «Слово в романе» термин, весьма близкий к тому, о чем говорим мы: *«Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора»* (Бахтин 1975, 118.), одновременно это является не точным, но близким переводом термина Л. Долежелы.

³⁹ В русском переводе другой книги У. Эко «Роль читателя» используется термин Модель Читателя (М-Читатель) (Эко 2005, 17).

⁴⁰ Сам У. Эко при этом подчеркивает, что его образцовый читатель не идентичен с подразумеваемым (*impliziter Leser*) читателем В. Изера, а соответствует скорее «фиктивному читателю» последнего (с. 34)

читатель, или же он пытается использовать произведение в соответствии с собственными потребностями и интерпретировать его с иных точек зрения, не предусмотренных текстом. Существуют тексты, которые одновременно предусматривают различного рода читателей – так называемого «наивного читателя» или образцового читателя первого уровня (ОЧ-1) – т.е. буквальное восприятие сюжетного уровня произведения, попадание в расставленные текстом ловушки и т.п. И «читателя второго уровня» (ОЧ-2)- т.е. читателя, способного оценить текстовую стратегию, порождающую восприятие «наивного читателя» и метатекстовый уровень. Еще раз оговоримся, что, говоря об этих двух видах читателя, мы не имеем ввиду реальных, эмпирических «наивного» и «сознательного» читателя, один из которых недостаточно понимает и не способен интерпретировать текст в должном ключе, а второй «ведет с автором беседу» и его прочтение является также творческим актом. Хотя, несомненно, эти типы можно выделять среди КЧ, они не имеют никакого отношения к анализу художественного текста.

Это деление ОЧ на два «уровневых» типа ни в коем случае не совпадает с делением на фиктивного читателя/наррататора и абстрактного читателя, первый из которых, соответственно является адресатом наррататора, а второй – абстрактного автора. При этом мы не можем не согласиться с утверждением В. Шмида :

«чем ближе фиктивный нарратор к абстрактному автору в отношении идеологии и оценки, тем сложнее на практике провести четкое различие между смысловыми позициями фиктивного и абстрактного читателей. Тем не менее, разница между ними остается в силе. Границу между фиктивным миром, к которому принадлежит всякий нарратор, как бы нейтрален или объективен он ни был, и реальностью, к которой принадлежит при всей его виртуальности абстрактный читатель, перешагнуть нельзя – или же можно только в случае нарративного парадокса» (Шмид 2003, 61),

и, жертвуя «экономией», мы принимаем оба термина. Для нас наряду с ОЧ (вместо абстрактного, раз мы уже ввели термин ОА), существует и термин фиктивного читателя (ФЧ).⁴¹

⁴¹ Дополнительное деление Шмида абстрактного читателя на «предполагаемого адресата» и «идеального реципиента» нам кажется, по меньшей мере, в рамках нарратологии, избыточным. Тогда как уровневое деление как ОЧ, так и ФЧ может являться важным для анализа структуры художественного произведения.

ЧАСТЬ 2

«Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили и «Новый детектив»

Б. Акунина

§ 1. Г. Чхартишвили: «Писатель и самоубийство»

Поскольку оригинальных произведений Г. Чхартишвили, подписанных именем биографического автора не много и господствующее место среди них занимает монография «Писатель и самоубийство», логично будет начать наш разбор текстов именно с нее. Логично еще и потому, что в паре Акунин – Чхартишвили первому отведена роль беллетриста, второй же (а в хронологическом отношении как раз первый) подвизается исключительно на почве non-fiction. Это особенно акцентируется в более поздних «Кладбищенских историях», где оба выступают под одной обложкой каждый в своем амплуа. Кроме того, существует взгляд, согласно которому Б. Акунин – своего рода легкомысленная маска серьезного филолога Г. Чхартишвили, автора едва ли не научного труда, на некоторых аспектах которого мы сейчас и остановимся.

Почему существует такой взгляд? Мы полагаем, главным образом, в силу того, что создатель проекта – Г. Чхартишвили – немало этому поспособствовал. Несмотря на заявленное в предисловии *«нежелание автора придавать книге наукообразность при помощи сносок, отсылок комментариев и прочих атрибутов научного издания»* (ПиС, 10), многочисленные сноски, отсылки и комментарии в книге имеются. Присутствует и список использованной литературы – явление стилистически маркированное и характерное именно для научного труда, несмотря опять же на заверение автора: *«Перед вами не научный трактат, а эссе, то есть сочинение исключительно приватное, никоим образом не пытающееся занять место первого русского всеобъемлющего труда по суицидологии»* (ПиС, 10). Труд, однако, пусть и не всеобъемлющ, но весьма объемён (574 страницы), да и сама структура этого эссе претендует именно на звание *всеобъемлющего* труда: здесь и история явления, и его география, и взгляд на суицид с точки зрения крупнейших религий, и философское

освещение вопроса, и основные теории происхождения и бытования самоубийства. Кроме того, в книге имеется ряд приложений и даже одно «приложение к приложению» - терминология вполне наукообразная.

Достойна замечания следующая авторская сноска: *«Из-за обилия цитат, часто представляющих собой отдельные фразы или маленькие фрагменты текста, я не указываю имена переводчиков, за что прошу у них прощения. В книге указаны лишь переводчики стихов»* (ПиС, 11). Эта предупредительность, пожалуй, чрезмерна. Так ли уж часто при цитации указывают не только самого автора, но и фамилию переводчика? Опять налицо демонстративная документальность и дотошность, наводящая читателя на мысль о самых серьезных намерениях исследователя. (Заметим, что именно демонстративная, не более, ведь фамилии переводчиков все-таки не приведены, кроме единичных случаев стихов, фигурирующих в качестве эпиграфов).

Особенно характерна в этом отношении «Энциклопедия литературцицида»⁴², хотя здесь автор опять же оговаривается: *«Наверное, «энциклопедия» слишком громкое название для небольшого справочника, состоящего из трех с половиной сотен кратких биографических статей»*, и тут же уточняет: *«Это приложение к основному тексту книги по жанру является мартирологом»* (ПиС, 441). Таким образом, перед нами справочник, который притом мартиролог, и хотя назвать его энциклопедией автор считает слишком громким, он именно так и поступает. Если перед нами всего лишь образец эссеистики, то столь строгий подход к дефиниции (который в результате оборачивается именно не строгим) опять же кажется излишним. Вновь возникает мысль о научном характере произведения, или, по меньшей мере, значительного его тяготения к научности. Не менее замечателен и приведенный в конце «Список книг», который хотя *«избирателен и составлен совершенно субъективно»*, но, однако, делится на «необходимое» и «факультативное» чтение и соответствует основным правилам составления научной библиографии (ПиС, 572).

Пока мы говорим только о структуре книги, но уже здесь встречаемся с примечательным, на наш взгляд, авторским приемом. В то время как сам автор неоднократно настаивает на «исключительной приватности сочинения» (стилистика вполне характерная для романов Б. Акунина, хотя мы имеем дело с сочинением Г. Чхартишвили), уже самые структура, композиция и названия отдельных его частей образуют подтекст с совершенно иным смыслом, причем настолько мощный, что

⁴² Эта часть книги «Писатель и самоубийство» при переиздании была выпущена отдельным томом (Москва, Захаров, 2006)

большинством читателей именно он прочитывается в первую очередь. Что же до самого текста, то н а п е р в ы й в з г л я д он совершенно убеждает в том, что Г. Чхартишвили, действительно написал первый русский всеобъемлющий труд по суицидологии и только из авторской скромности это отрицает.

В книге дифференцируется суицидальное поведение (обусловленное, например, выбором профессии: военного, полицейского, гонщика, альпиниста; или болезненными наклонностями, как то: наркомания, алкоголизм, курение, «и даже несоблюдение диеты»), и «угасание жизненного инстинкта» (самоубийства животных), и эвтаназия, и суицид как таковой – альтруистический, эгоистический и аномичный. В главе о Японии Чхартишвили как японист описывает такие разновидности самоубийства, как «дзюнси», «инсэки-дзисацу», «канси», «синдзю», «дзеси», «ояко-синдзю», «икка-синдзю». Автор предстает перед читателем и в качестве антрополога (глава «Человек становится человеком»), историка (главы «Античность», «Средневековье», «Новое время», «Век самоубийств»), футуролога («Век самоубийств», а также заявленный как приложение «Футурологический этюд «Венец эволюции»»). Он – знаток как традиционных религий, по меньшей мере, в их суицидологическом преломлении, так и нетрадиционных, а именно – деятельности сект XX века – «Народный храм», «Солнечный храм», «Ветвь Давидова», «Врата небесные». Затем рассматривается отношение к суициду со стороны философии и художественной литературы, причем отдельное приложение отводится взглядам Достоевского, где Чхартишвили одновременно показывает себя и как историк литературы, и как литературовед-аналитик.

Этнография, антропология, социология, в какой-то степени психология – эти отрасли человеческого знания, в которых столь блестяще ориентируется автор, все же считаются гуманитарными. Но в стремлении дать наиболее полную картину современной суицидологии, автор обращается к таким достаточно специфическим областям, как медицина, психиатрия, психоанализ, биохимия и статистика. Чего стоит хотя бы приводимый в главе «Альтернативные теории» закон Фарбера:

$$\ll S = f(V, D)$$

Где

S – вероятность самоубийства;

f – функция;

V – повышенная ранимость (vulnerability)

D – масштаб общественных лишений (deprivation)»

Причем тут же, в сноске, следует выразительная оговорка: *«Формула может показаться тривиальной, однако обозначает принципиальный подход, облегчающий более детальное изучение»* (ПиС, 165) и т.п.

В качестве биохимика автор указывает: *«Особенное распространения получила так называемая серотониновая теория, которая связывает суицидальное поведение с пониженной концентрацией 5-гидроксииндолеацетиновой кислоты в спинномозговой жидкости; с увеличенной секрецией кортизола и некоторыми другими биохимическими аномалиями»* (ПиС, 167). На наш взгляд, тут же следовало бы привести формулу 5-гидроксииндолеацетиновой кислоты, но и без того абзац не может не впечатлить.

Особенно развернут описанный прием в приложении *«Эдипов комплекс в истории суицидентов Х. И Г. Опыт патологоанатомического психоанализа»*. Собственно говоря, достаточно прочесть заголовок, чтобы понять, что никакого научного значения следующий за ним текст иметь не может. Патологическая анатомия, предполагает органолептическое и гистологическое изучение человеческих тканей, а психоанализ подразумевает беседу с пациентом, который должен объяснить психоаналитику свое понимание собственной психической проблемы, чтобы вследствие анализа этого понимания психоаналитик указал пациенту на истинное положение вещей. Однако это не мешает названному тексту быть одним из интереснейших разделов книги, - разделом, конечно, историко-литературным.

Разумеется, с дистанцированной иронией написан такой, например, пассаж психоаналитического патологоанатома: *«Обоих отличала странная привязанность к Африке – этому праматерику, праматери человечества. Любовь к Африке, сама форма которой напоминает утробу, несомненно, носила аффективный характер и сублимировала бессознательное стремление к возвращению в материнское лоно. Правда, один (Х.) истреблял африканских слонов, а другой (Г.) их защищал. Но тут уже сказываются различия в восприятии фигуры отца, что, в частности, сказывается и в отношении обоих пациентов к тавромахию»* (ПиС, 170). При отсутствии чувства юмора, можно было бы спросить, почему эта привязанность названа «странной», если ниже очень авторитетно и убедительно описаны ее причины, почему именно Африка названа «первоматериком», почему «первоматерик Африка» назван «праматерью человечества» без дальнейших доказательств и ссылок (есть и другие естественнонаучные теории, не считая религиозно-мифологических, которые никак в тексте не оговариваются), чем именно и кому именно «сама форма» Африки «напоминает утробу и так далее. Очевидно, что текст является рассчитанным на

буквальное прочтение ОЧ-1 и именно поэтому обретает пародийный характер для ОЧ-2. В приложенном же к приложению «комментарии» содержится признание, что весь этот разбор представляет собой всего лишь сведенные воедино мнения разных литературных фрейдистов, а сам собиратель испытывает к результату «глубокое отвращение».

Есть и другие высказывания, разбросанные по тексту книги, где отношение автора к психоаналитическому подходу в литературоведении выражено эксплицитно. Так в одном месте Г. Чхартишвили явно критически отзывается о психоанализе как о «любимейшем чаде XX века», *«попытавшемся создать генеральный метод препарирования нашего душевного устройства»* (ПиС, 158) (вот откуда ассоциации с патологической анатомией!), причем называет это намерение «вряд ли выполнимым». Далее он говорит, что психоаналитики *«в своей категоричности и механистическом стремлении разложить человеческую психику по складам фрейдистской азбуки доходили до смешного. (...) Когда человек вешается, это симптом сексуальной фрустрации; когда человек выбрасывается из окна, это свидетельствует об инфантилизме и подсознательном желании вырасти (...); если женщина бросается под поезд (синдром Анны Карениной) – это верный признак стремления отдаться во власть фаллического монстра и т.д.»* (ПиС, 161). Получается, что автор в разных местах текста говорит совершенно противоположные по смыслу вещи и происходит смешение противоречащих друг другу голосов.

Еще несколько примеров квазинаучной логики «Писателя и самоубийства». Вернемся к биохимии. Продолжается изложение серотониновой теории суицида. *«Суцидобенный дефицит серотонина может быть вызван либо наследственностью, либо привнесенными факторами – неправильной диетой, наркотиками, алкоголем, старостью. [Стоп! – воскликнем мы тут с облегчением. Честно говоря, знакомиться с изысканиями сторонников биохимического направления суицидологии мне было тревожно и неприятно. Когда из мыслящей и чувствующей субстанции превращаешься в биоробота, реакции которого целиком и полностью определены взаимодействием гормонов и кислот, уже одно это способно понизить содержание серотонина до угрожающей отметки...]»* (ПиС, 167). Посмотрим внимательно: если это наука, то тогда неуместны восклицания, облегчение, тревога, дискомфорт и прочие эмоции вроде того, что не хочется быть биороботом. Это – раз. Если это наука, то писать о понижении уровня серотонина вследствие эмоционального состояния человека можно только со ссылкой на доказавшего этот факт исследователя, или

доказать самому, а Чхартишвили утверждает это бездоказательно – это два. Если это приватное эссеистическое сочинение, то для чего в нем столь длинные и неудобочитаемые цитаты естественнонаучного характера? – это три. Следует вывод, что, по всей видимости, для того, чтобы, как и в случае с психоанализом, авторская речь могла соответствовать избранному дискурсу – в данном случае уже естественнонаучному. Но в квадратных скобках этот дискурс опровергается, причем не только авторской эмоцией, но и дискурсом поэтическим, когда явно цитируется Маяковский, неявно – Шекспир (Гамлет): *«А вот если речь идет о наследственности, холестероле, пьянстве и старости, да еще прибавить сюда боль презренной любви, судей неправду, заносчивость властей и оскорбленья, чинимые безропотной заслуге, то и без позитронно-эмиссионной томографии ясно, когда, по выражению Маяковского, «сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою»...»* (ПиС, 168).

Вот еще один пример такого соответствия, точнее, несоответствия. *«Пункт № 13, в котором утверждается, что депрессивные пациенты, прошедшие курс электроконвульсивной терапии, проявляют меньшую склонность к самоубийству, напоминает оптимистические рецепты полуторавековой давности – про то, что «вовремя сделанный клистир отлично рассеивает желание самоубийства»* (ПиС, 167). Перед нами высказывание на, безусловно, медицинскую тему, построенное, однако, по логике художественного тропа. Отрицание «пункта № 13» с логической точки зрения сводится к тому, что оно «напоминает» некий рецепт. Напоминает, в общем-то, автору, но поскольку слова «мне» или «нам» здесь нет, возникает суггестивный эффект напоминания вообще, напоминания всякому читающему. Хорошо, пусть напоминает, но кем научно доказан факт бесполезности сделанного потенциальному самоубийце клистира? Никем не доказан, но внушен авторской иронией – «оптимистический рецепт полуторавековой давности». Итак, и в этом случае медицинское суждение строится по типичной логике литературной метафоры.

Так же как вместо научного доказательства происходит развитие мысли по логике метафоры, так и декларируемые «источники» книги отличаются от заложенных в подтексте. В «списке книг» помещенном в конце сочинения, в разделе «необходимое чтение» упоминаются - *«те сочинения, которые особенно помогли мне при написании этой книги»* (ПиС, 527) – работы Э. Дюркгейма, Алвареза, Шнейдмана и прочая научная литература о самоубийстве, тогда как гораздо явственнее прочитывается влияние литературы художественной и часто отнюдь не тех авторов, которые

помещены в «Энциклопедию литературицида», а Шекспира, Достоевского и других, которые осмыслили данную проблему художественными же средствами.

Любопытно, что в предисловии к книге сказано: *«Людам, хорошо осведомленным о предмете, автор рекомендует вовсе пропустить первую часть «Человек и самоубийство» – они не найдут там для себя ничего нового»*. Заметим, однако, что упомянутая первая часть, в которой для осведомленного читателя нет ничего нового, по объему превосходит вторую, которая, собственно, и рекомендуется автором к прочтению. Заметим также, что в первой части заключен весь объем научнообразного материала, вторая же действительно ближе к традиционному жанру эссе с обильным вкраплением исторических анекдотов о писателях-самоубийцах.

По своему строению эта вторая часть напоминает «Голубую книгу» М. Зощенко. В ней есть разделы «Деньги», «Коварство», «Любовь», «Неудачи» с иллюстрирующими тему историческими анекдотами. Здесь мы тоже видим главы «Любовь», «Утрата», «Нужда», «Болезнь», «Пьянство», «Безумие» и так далее. В сущности, композиции двух названных книг очень схожи, с одним исключением. У Зощенко рассуждения на избранную тему, подкрепленные историческими иллюстрациями, завершаются в каждой главе собственно рассказами. Только Г. Чхартишвили – не беллетрист, а беллетрист – Б. Акунин, стоит за рамками данной книги о писателях и самоубийстве. Однако в романах Б. Акунина самоубийств более чем достаточно, и предложенная здесь параллель с книгой Зощенко вполне работает, если рассматривать проект в целом.

Итак, объявив теоретическую часть своей книги необязательной и не содержащей ничего нового, то есть, в сущности, несамостоятельной, автор тем самым отказывается от права называться автором, по крайней мере, в этой части книги. В связи с этим следует подробнее остановиться на специфике авторской индивидуальности в эссе «Писатель и самоубийство». Цели и задачи, декларируемые в эссе, вполне конструктивны и логоцентричны – исследовать феномен самоубийства во всем его объеме. И хотя собственные методы исследования, как мы уже показали, самым ходом исследования периодически профанируются, однако, как мы заметили в разделе «Эдипов комплекс в истории суицидентов Х. И Г. Опыт патологоанатомического психоанализа», профанируется и сама профанация. В финале комментария к приложению прямо говорится: *«Мне тоже кажется, что Эдипов комплекс в двух данных случаях ни при чем, а если и при чем, то, право, Бог с ним»* (ПиС, 186). На вопрос о том, зачем было проводить психоанализ, если все именно так, давно ответил уже цитированный нами Ролан Барт: *«в его /автора/ власти лишь смешивать разные*

виды письма, противопоставлять их друг другу, но так, что он никогда не может опереться ни на один из них; если бы он захотел выразить себя, как минимум, ему следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать» - это ни что иное, как уже готовый словарь (...) Скриптор, пришедший на смену автору, несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, но такой безграничный словарь»⁴³ (Barthes 1994, 493-494). Выше мы пытались, если не выразить абсолютное несогласие, но все-таки определенным образом ограничить радиус действия этого высказывания, но, кажется, что в данном случае оно работает на сто процентов. Постараемся рассмотреть, в чем же дело.

§ 2. Автор книги «Писатель и самоубийство»

На наш взгляд, чтобы понять структуру этого «эссе», несмотря на то, что это *pop-fiction*, неизбежна постановка вопроса о категории авторства, в терминах соотношения *субъекта речи* и *субъекта сознания* (Б. Корман).

Часто рекомендуется начинать субъектный анализ произведения с формально-грамматических категорий «я», «мы» и так далее. Однако можно начать с иерархически еще более низкого уровня организации художественного текста – а именно, с графики. Несмотря на то, что графика не характеризует смысл текста как таковой, она, тем не менее, характеризует книгу как объект типографского ремесла/искусства. В книге «Писатель и самоубийство» (Москва: НЛО – 2003), однако, графика, сверх того, обладает явной семантической нагрузкой. Мы не имеем в виду такого вполне обычного использования особенностей типографского шрифта, как жирные и полужирные заголовки, курсив в цитатах и так далее, хотя все это в книге есть и, несомненно, так же использовано не случайно. Сверх всего этого, однако, есть и другое. Графика здесь соотносится и с композицией, и с субъектной организацией текста как на его формально-грамматическом, так и на собственно концептуальном уровне. Обратим внимание на чередование шрифтов, которыми набраны разные части книги. Книга открывается выражением благодарности: «Я очень благодарен тем, кто помог мне в работе над этой книгой» (ПиС, 8) – и далее приводится ряд имен. Фраза эта, как понятно по ее смыслу, выражает сознание автора книги (можно даже сказать – БА) – Г.

⁴³ «...son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur une d'elle; voudrait-il s'exprimer du moins devrait-il savoir que la "chose" intérieure qu'il a la prétention de "traduire", n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé...» (Barthes 1994, 494).

Чхартишвили, чье имя указано на обложке. Эта фраза напечатана шрифтом «Times New Roman», которым напечатана и большая часть текста книги. Большая часть, но далеко не весь текст.

Совсем другая картина возникает в «Предисловии». Здесь в качестве шрифта выбран «Arial», и этому шрифту соответствует другой тип письма. Субъект речи предисловия выражается иначе, чем Г. Чхартишвили, которого мы определили как субъект речи вступительной благодарности. *«На самом деле автора в первую очередь занимает именно самоубийство»* (ПиС, 9) – субъект речи «Предисловия», как видим, говорит об авторе в третьем лице. На следующей странице мы можем видеть следующую градацию отчуждения говорящего от Г. Чхартишвили: *«Личные пристрастия автора также выразились в следующем: В злоупотреблении его любимыми знаками препинания – тире, двоеточиями и скобками. В обилии всего японского – из-за того, что автор японист...»* (ПиС, 10).

С одной стороны – это тоже один из классических приемов стилистики научного текста: употребление третьего лица и отстраненного выражения «автор». С другой – в научном стиле гораздо чаще используется форма первого лица множественного числа «мы», форму же, которая наличествует в предисловии, можно трактовать и так, что перед нами некий «иной» субъект сознания, рассказывающий читателю о том, что автор книги – японист, об излюбленных автором знаках препинания и так далее, и, стало быть, уподобляющийся в этом случае автору некоей вступительной статьи, предпосылаемой книге Г. Чхартишвили. Он, как и положено «авторитетному комментатору», знает об авторе гораздо больше, чем «рядовой читатель», и с высоты своего положения раскрывает некоторые авторские секреты, читателю неизвестные, например: *«По тайному авторскому замыслу «Энциклопедия» должна способствовать тому, чтобы книгу по прочтении не выбросили, а поставили на полку в качестве полезного справочного издания»* (ПиС, 14). Он охотно объясняет специфику книги, логику ее композиции и тому подобное. Он в целом сохраняет безличный тон, активно используя пассивный залог глаголов: «в книгу включено...», «эта часть посвящена...», «книга названа...» и так далее. Ближе к финалу своего текста он прибегает к лично-местоименной форме: *«без малого сто тысяч моих соотечественников»* (ПиС, 14). Это, впрочем, нимало не разрушает сложившийся образ Комментатора, ибо последний как пишущий на русском языке, вполне может быть соотечественником Автора и читателей.

Однако если бы на этом все закончилось, наша работа по определению специфики структурной организации книги была бы проще. Говоря «...сто тысяч моих соотечественников...» и т.д. наш абстрактный Комментатор обретает статус гражданина России. А еще абзацем ниже, подытоживая сказанное в предисловии, он внезапно заявляет: *«Счастливец, относящихся к первой категории, заинтересовать своей книгой я не надеюсь»* (ПиС, 14).

Так наши предположения ошибочны? Для чего же тогда использование разных шрифтов? Или мы должны понимать это так, что настоящий автор книги – субъект сознания, речь которого мы рассматривали как речь Комментатора? Кажется, последнее процитированное им заявление указывает на правильность такого взгляда совершенно недвусмысленно. Однако как же нам в таком случае быть с авторством Г. Чхартишвили, чье имя указано на обложке? Или книга о которой идет речь – вторая, «вложенная книга», написанная тем же шрифтом, что и текст предисловия?

Постараемся найти решение, которое снимало бы поставленные вопросы. Предположив некоторую взаимосвязь типографского шрифта со спецификой субъектной организации текста, проследим, сохраняется ли эта особенность в дальнейшем. Мы видим, что шрифт, аналогичный тому, что был в предисловии, использован в шести приложениях, «приложении к приложению», в послесловии и предисловии к «Энциклопедии литературицида», а шрифт, передающий в самом начале книги сознание автора – в основном тексте книги и в «энциклопедии».

Поскольку основной объем книги – ее главы, и набраны они тем же шрифтом, что и вступительные слова Г. Чхартишвили, логично было бы предположить, что именно эта часть книги репрезентирует непосредственно авторское сознание. Такое предположение, казалось бы, несколько раз подтверждается, например, когда автор говорит: *«Рассмотрим же аргументы обеих сторон. Попутно попробую с ними полемизировать – с сугубо личных позиций, безо всякой претензии на объективность (мои сомнения и комментарии будут помещены в квадратных скобках)»* (ПиС, 100). Здесь слова о сугубо личных позициях отсылают к совершенно определенной авторской личности – биографическому автору Г. Чхартишвили. На странице 117 в вышеупомянутых скобках проставлены еще и инициалы «Г.Ч.», так что долго гадать не приходится. (Попутно отметим, что тут буквалистически реализуются принципы, сформулированные для построения научных текстов: *«Главное – само сообщение, его предмет, результаты исследования или эксперимента, представленные ясно, четко, объективно, независимо от тех чувств, которые испытывал исследователь во время*

эксперимента, в процессе написания научной работы. Чувства и переживания автора выносятся за скобки, не участвуют в речи» (Солганик 2003,185)⁴⁴).

Наибольшей же объективированностью в книге в целом отличаются «приложения», где сознание конкретного автора сведено к минимуму. Они представляют собой своего рода документальный комментарий к содержанию глав. Здесь автор максимально самоустраняется от субъективных оценок, характерных для жанровой специфики эссе. Это-то и выделено графически использованием особого шрифта. Перед нами абсолютная документальность «Предписания для врача, составляющего отчет об эвтаназии» (по сути, целиком являющегося цитатой), сухая информационность приложения «Культы «Нового века» и самоубийство» и так далее. Казалось бы, что можно найти и исключения из этого правила, опровергающие наши наблюдения, например в приложении «Венец эволюции» чувствуется большая субъективность, часты обращения к читателю и т.п. Это объясняется тем, что стилистика приложений объясняется ничем иным, как конкретными жанровыми требованиями. Иными словами, дело в том, что приложения представляют собой образчики совершенно иных (хотя и не всегда строго научных или документальных) жанров, нежели основной, как бы собственно авторский, текст эссе. (Заметим в скобках, что Б. Акунин тоже занимается коллекционированием жанровых дискурсов).

В результате выстраивается определенная иерархическая градация письма по принципу близости субъекта сознания того или иного эпизода к сознанию образцового автора. Вспомним представления об этом Б.О. Кормана, который писал: *«Субъект речи тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект речи становится и объектом ее, он отдаляется от автора. Чем в большей степени субъект речи становится определенной личностью, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию. Естественно заключить, что повествователь ближе других субъектов речи к автору, а рассказчик в сказовом произведении дальше других субъектов речи от автора. В произведении, где весь текст, за исключением реплик героев, принадлежит повествователю, авторская позиция выражается преимущественно через*

⁴⁴ Ср. «Автор по-разному и в разной мере бывает включен в структуру своего произведения. В научной прозе он остается за текстом» (Гинзбург 1974, 196).

повествовательный текст, но даже в этих случаях автор и повествователь не совпадают»⁴⁵.

Для задач проблемной монографии в первую очередь значима специальная (документальная, историческая, естественнонаучная, футурологическая и так далее) составляющая текста. Она, тяготеющая к научному дискурсу, именно и вводится главным образом в приложениях. Поскольку рассматриваемое нами произведение не выражает никакого определенного и непротиворечивого сознания, а выражает скорее разнородную совокупность нескольких, и достаточно разных, сознаний, то основным типом авторского сознания, по логике, следует принять то, которое в наибольшей степени отвечает основной цели автора. Если считать такой основной целью создание своего рода отечественного «введения в суицидологию», то этой цели в наибольшей степени отвечают приложения. Поэтому и поскольку именно субъект сознания (или их совокупность) этих текстов в наибольшей степени объективирован, «растворен в тексте и незаметен в нем», он наиболее близок к автору.

Собственно же главы книги, соответствующие иному типу сознания, где их субъект придерживается традиционной стилистики проблемного эссе, допускающего определенную субъективность, однако в целом стремящейся придерживаться объективных фактов, относятся ко «второй ступени», уже более удаленной от образцового автора. Третья же ступень удаленности от объективности научного дискурса, которую невозможно не отделить от второй – это помещенная в квадратные скобки полемика с чужими мнениями и прецедентными источниками «с сугубо личных позиций, безо всякой претензии на объективность».

Парадоксально при этом то, что при такой субъектной организации происходит явление, казалось бы, противоположное ожидаемому, а именно то, что как раз Г. Чхартишвили, а в особенности «Г. Ч. в квадратных скобках», то есть автор в самом «приватном» своем изводе, строго говоря, является собственно автором книги «Писатель и самоубийство» в самой наименьшей степени (и это не случайно, так как для задач проблемной монографии появление лирического образа автора на ее страницах не является ни необходимостью, ни ценностью). Ибо нам понятно, что БА ни в коем случае не может непосредственно находиться в тексте произведения, а будучи помещенным в него автоматически приобретает персонажные функции.

⁴⁵ Корман Б.О., Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы, Ижевск, 1992, с.61-62.

Мы можем предварительно говорить о совершенно специфической форме субъектной организации рассматриваемого нами произведения. Здесь наблюдается явление, в некотором смысле противоположное тому, которое описывала И.Б. Роднянская: «...в европейской прозе долго сохраняется фигура *п о д с т а в н о г о а в т о р а* (ср. также мотив потерянной рукописи), на которого подлинный автор как бы перекладывает ответственность за достоверность повествования, сам скрываясь в маске «переводчика» или «издателя» (...); так над непосредственно повествующим словом надстраивается еще одна фигура, словно бы уводящая читателя за текст и приглашающая к осознанной игре с вымыслом». Там же она пишет: «Под образом, или «голосом», автора имеется в виду личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать ни героям, ни конкретно названному в произведении рассказчику...» (Роднянская 1978, 30-34).

В данном произведении нет ни героев в традиционном понимании слова, ни «конкретно названного в произведении рассказчика». Однако здесь есть автор книги, который, как это ни странно, выступает в роли «подставного» автора, а вымышленный (в частности, и нами) Комментатор обретает черты такого метапозиционного Автора, каким он является в художественной парадигме нового времени, например, реализма или модернизма. Этот Комментатор все знает и о предмете разговора, и о самом авторе книги. Кстати, всвязи с тем, что Комментатор, как мы обратили внимание выше, не является единым сознанием, а совокупностью различных дискурсов, предлагаем, в традиции Р. Барта называть его Скриптором.

Вдумаемся в следующий факт: на обложке книги написано имя ее автора – Григорий Чхартишвили. Следовательно, Комментатор-Скриптор есть персонаж, вымышленный автором. Однако этот вымышленный Комментатор в иерархической градации достоверности стоит на более высокой ступени, чем реально существующий автор, творение оказывается в метапозиции по отношению к творцу, т.е. автору! Этот парадоксальный вывод может показаться пустым софизмом – как это автор может быть наиболее далек от автора! Конечно же, парадокс этот – мнимый, поскольку перед нами предстают сущности, изображаемые образцовым автором: персонаж «биографического автора», повествователь (ПР) основного текста эссе и повествователь-Скриптор, смешивающий дискурсы и манеры письма и использующий другой шрифт.

В начале мы уже приводили пример «Предисловия», субъект сознания которого на протяжении всего текста последовательно дистанцируется от Г. Чхартишвили, но, в конце концов, заявляет, что автор книги – именно он. В комплексе с разобранными

нами выше в различной степени (не)объективными субъектами сознания и речи текста, можно сказать, что такое построение во многом отвечает концепции Б. Мак-Хейла: *«Автор мерцает, вспыхивая и исчезая, на различных уровнях онтологической структуры и в различных точках разворачивающегося текста. Никогда не присутствуя целиком и не исчезая в полной мере, он/она играет в прятки с нами на протяжении всего текста, в котором иллюзия авторского присутствия создается только для того, чтобы ее развеять, заново заполняя открывающуюся лакуну суррогатной объективности»*.⁴⁶

Это раскрывает некоторые черты разбираемого нами эссе, как характерные для ситуации постмодернизма. В контексте постмодернизма можно говорить и о том, что перед нами находится некий скриптор, пером которого фиксируются, образуя тем самым новый текст, различные ранее высказанные мнения, а мысли и чувства некоего Г. Чхартишвили в итоге являются лишь одной из (и далеко не самой объемной) составляющих этого текста.

Впрочем, после всего, написанного во второй половине прошлого века, никого не удивишь тем фактом, что *«автор-демиург, по традиционным «условиям игры» находящийся за пределами текста и творящий «игровой порядок», превращается в один из объектов игры, вовлеченных в процессы текстовой перекодировки и деиерхизации»*, как и тем что *«постоянные переходы образа автора от «режиссерских» функций к «персонажным» порождают многочисленные формы постмодернистской фрагментарности, иронии, авторефлексии – и вообще участвуют в создании устойчивой игровой ситуации»* (Липовецкий 1997, 22), и тому подобными, неоднократно описанными теоретиками постмодернизма явлениями.

Однако структура произведения такова, что Скриптор не является заместителем ОА, а функционирует на более «низком» уровне – повествователя. Благодаря этому демонстрируется определенная «пережитость», «пройденность» уроков постмодернизма. Как мы помним, образцовый автор – это *«носитель концепции, выражением которого является все литературное произведение»* (Корман 1992а, 60), и он, конечно же, существует, ибо именно он создает и Скриптора, и «повествователя основного текста» и Г.Ч. в квадратных скобках и дает им право голоса.

⁴⁶ The author flickers in and out of existence at different levels of the ontological structure and at different points in the unfolding text. Neither fully present nor completely absent, s/he plays hide-and-seek with us throughout the text, which project an illusion of authorial presence only to withdraw it abruptly, filling the void left by this withdrawal with surrogate subjectivity once again. (Mc Hale 1987, 202).

Возвращаясь к самому произведению, посмотрим, какова же концепция, а так же итоги и выводы, к которым приводит столь крупный и «всеобъемлюще разносторонний» труд? В послесловии мы встречаемся с очень интересным субъектом речи – Скриптором-Чхартишвили. Дело в том, что в нем мы сталкиваемся все с тем же шрифтом, что и в предисловии и приложениях, однако в отличие от дистанцированного предисловия появляется форма первого лица единственного числа (очевидно в данном случае Скриптор выбрал для себя в качестве дискурса повествование Г. Чхартишвили). А само произведение и его итог здесь оценивается крайне самокритично: «*гора родила мышь*» (ПиС, 436). Речь, собственно, идет о невозможности однозначного решения проблемы суицида, но зато с важностью «притч» и «метафор», которые позволяют в данном вопросе что-то «нащупать, угадать, уловить». Т.е., на сей раз уже эксплицитно, утверждается примат поэтического подхода над подходом научным. И сам автор предлагает в заключение две таких развернутых метафоры восприятия суицида: «о пожарной лестнице» и о «перезамене».

Сам повествователь признается, что они «несколько противоречат» друг другу, поскольку «*первая дает самоубийству индульгенцию, вторая нет*» (ПиС, 436) – т.е., на самом деле, являются прямо противоположными. В этом рядоположении двух равноправных «истин», двух противоположных ответов одного уравнения проступает типичная черта постмодернизма. Однако оставленное за читателем право выбрать одну из этих двух «истин» и строить свою субъективную «реальность» с ее позиций – уже явление позднего постмодернизма. К нему же относится и появление в тексте АГ с правом на свою, в высшей степени эмоциональную и субъективную точку зрения.

§ 3. Самоубийство писателя

Но и на этом не заканчивается то, о чем можно было бы говорить как о метасюжете книги. Итак, как мы говорили, в тексте Г. Чхартишвили, свойствами автора в наибольшей степени начинает обладать субъект сознания, наиболее далекий от сознания самого Чхартишвили, о чем этот внезапно образовавшийся автор сам и заявляет в «предисловии». Таким образом, как мы уже отмечали, реальный автор перестает быть таковым в контексте книги, теряет метапозицию и соответственно отказывается от авторитарного дискурса, право на который предоставляется различным псевдоавторам – «Комментатору», «Футурологу», «Психоаналитику» и так далее. Этот факт кажется нам любопытным в рассматриваемой книге не сам по себе. Наиболее

любопытен здесь сам образ «неудавшегося автора» Г. Чхартишвили. Дело не просто в том, что из автора он почти превращается в персонажа. Дело в том, что он говорит и как бы действует в качестве этого персонажа.

Почти с самого начала книги мы узнаем:

«Одно из недавних социопсихологических исследований делит все человечество на пять суицидологических категорий:

- люди, никогда не задумывающиеся о самоубийстве;*
- люди, иногда думающие о самоубийстве;*
- люди, угрожающие совершить самоубийство;*
- люди, пытающиеся совершить самоубийство;*
- люди, совершающие самоубийство» (ПиС, 14).*

К какой же из этих категорий следует причислить самого «неудавшегося автора», Г. Чхартишвили?

Очевидно, что не к первой, ибо нельзя взяться писать книгу о самоубийстве, никогда о нем не задумываясь. Да вот и в «Предисловии» написано: *«На первом месте стоит «писатель», «самоубийство» на втором, но на самом деле автора в первую очередь занимает именно самоубийство...»* (ПиС, 9). Фраза эта, кстати, будучи вырванной из контекста, звучит по меньшей мере двусмысленно – автора занимает самоубийство! Уж не следует ли по этому признаку отнести его к третьей суицидологической категории как человека, угрожающего совершить самоубийство? По этому признаку, пожалуй, и не следует, но по совокупности этого и ему подобных «признаков», щедро рассыпанных по страницам книги – несомненно и вполне определенно можно.

Вот примеры: *«Причин для написания книги было две – субъективная и объективная...»*, и далее: *«Собрать воедино всю информацию по данной теме, взвесить доводы «за» и «против» – вот субъективная мотивация этого исследования»* (ПиС, 9). Чуть позже высказывание еще более двусмысленное, если не сказать наоборот – вполне недвусмысленное: *«Признаюсь, что страх – вообще один из главных стимулов написания этой книги. Но, как сказал Милорад Павич: «Если движеешься в том направлении, в котором страх растет, ты на правильном пути»* (ПиС, 11). Столь же недвусмысленно: *«Но человеку творческому, и прежде всего литератору, эта идея особенно близка, она всегда витает где-то рядом. Более того, она соблазнительна»* (ПиС, 12). Поскольку автор – литератор, значит, и для него идея самоубийства соблазнительна. И так далее.

В разделе «Философия», где рассматривается эволюция мировой философской мысли в отношении суицида, а именно в главе «Contra», Г. Чхартишвили в квадратных

скобках показывает, что все философские построения, отрицающие право на самоубийство, с его точки зрения несостоятельны. Упомянув об эвтаназии и проектах создания специальных клиник для этого, он предостерегает осуждать эту практику, причем сначала с использованием логических построений, а в конце – более чем красноречивым призывом не плевать в колодезь. Одним словом, тот самый автор, о котором выше был сделан вывод, что он превратился в персонаж произведения, несомненно, относится к категории людей, угрожающих или пытающихся совершить самоубийство. Здесь, впрочем, следует уточнить терминологию. Справедливо ли относить к категории людей литературный персонаж, которым, как было показано выше, по ходу книги становится ее автор? Едва ли, даже если этот персонаж, претендуя на авторство, выставляет свою фамилию на обложке книги. Образцовым автором, еще раз повторим, в нашем случае является некто, деризирующий многоголосием разных субъектов сознания.

Г. Чхартишвили, таким образом, предстает на страницах книги неким персонифицированным Писателем, охваченным *«страхом перед темой, изучение которой подобно прогулке по минному полю»*, причем, *«мины остались необезвреженными»* (ПиС, 11). Этот Писатель отличается эмоциональностью, хотя он демонстрирует попытки быть объективным, но не менее демонстративно от этих попыток отказывается, переходя на логику художественных тропов и лирических излияний. Этот Писатель выступает апологетом самоубийства в теории, а на практике неоднократно угрожает совершить его сам. В разделе «География» он рассказывает о Гете и истории создания его «Страданий юного Вертера»: *«Итак, сам писатель спасся от суицидальных мыслей, выплеснув их на бумагу, однако эта разумная профилактическая мера, уберегшая молодого литератора от преждевременной могилы, стоила жизни многим рефлексирующим юношам»* (ПиС, 190).

Не здесь ли ключ к словам о субъективном смысле написания этой книги для ее автора? Гете писал вышеупомянутое произведение от первого лица, однако это первое лицо именовалось Вертером. Г. Чхартишвили – биографический автор, однако, сверх этого, он выступает и от первого лица, наиболее персонифицированного персонажа, которого сам называет собственным именем. Он наделяет этот персонаж, «писателя Г. Чхартишвили», суицидогенными чертами. «Писатель Г. Чхартишвили» заканчивает свою книгу. Что с ним происходит дальше?

А дальше он надолго умолкает, и лишь спустя значительное время его имя вновь возникает в литературе. Возникает в книге, носящей имя «Кладбищенские истории»,

вышедшей после большинства тех романов, о которых нам еще предстоит говорить далее – циклов «Приключения Эраста Фандорина», «Провинциальный детектив», романов о Николасе Фандорине и о серии «Жанры» и прочих произведений, подписанных уже именем Б. Акунина. А забегаем мы вперед потому, что именно эта книга, на наш взгляд, ставит точку в метасюжете о Самоубийстве Писателя.

В «Кладбищенских историях» под одной обложкой выступают Г. Чхартишвили и Б. Акунин. Комментарий гласит: *«Эту книгу написал один человек, но у нее два автора: эссеист Григорий Чхартишвили и его alter ego Б. Акунин. Г. Ч. расскажет вам о шести старинных некрополях, расположенных в разных частях света. Б. А. напугает кладбищенскими рассказами, где вы встретитесь с помещицей Салтычихой, с Оскаром Уайльдом, с основоположником марксизма и даже с сыщиком Эрастом Фандориным...»* (КИ, задняя обложка).

(Кстати, по поводу соотношения двух имен. Обратим внимание, что словосочетание «Борис Акунин» не названо просто псевдонимом Г. Чхартишвили. И это не ради красивой фразы на обложке. Весьма примечателен тот факт, что в нескольких газетных интервью с Б. А к у н и н ы м (интервью вообще чаще берутся у Акунина) была напечатана фотография Г. Чхартишвили, каковую, очевидно, следовало понимать как фотографию Б. Акунина. «Один человек, но два автора» - выглядит это так, будто раздвоение личности доходит до физического уровня. Так оно, видимо, и есть, это «опыт практической шизофрении», до Чхартишвили опробованный, например, Б. Вианом).

Итак, «Писатель Г. Чхартишвили» (если угодно, эссеист, потому что эссеист – тоже писатель) написал апологию самоубийства и покончил с собой, как с автором «серьезной» литературы. Затем выходило еще множество книг, написанных «другим автором» (хотя «тем же человеком») – Б. Акуниным, относимых к литературе массовой. «Писатель Г. Чхартишвили» вторично появляется в литературе – и с чем же? Естественно, с кладбищенскими описаниями: ничего другого ему в его теперешнем состоянии описывать не приходится.⁴⁷ Может быть, его убил злой «акунин»? Нет, это самоубийство писателя. Это точная буквализация постмодернистской метафоры о

⁴⁷ Эта ситуация хорошо «рифмуется» с названием одной из глав (13-ой!) «Postmodernist fiction» Б. МакХейла: «Authors: dead and posthumous» (McHale 1987, 196).

Смерти Автора (в данном случае – самоубийства. И не случайно самоубийства – ведь Р. Барт и М. Фуко – тоже авторы текстов, например – текста «Смерть автора»⁴⁸).

Здесь нельзя не вспомнить, как старается сделать более объективной и научной бартовскую метафору М. Липовецкий: *«Нельзя не увидеть в рассуждениях Барта некий литературоведческий гиперболизм. Скорее всего, правомерно вести речь не об исчезновении автора как такового, а об изменении качества авторского сознания: а именно о том, что разрушается прерогатива монолога автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в данном случае в культурных языках или «видях письма», в диалоге, в котором равноправно участвует и повествователь-скриптор»* (Липовецкий 1997, 12-13). Автор писателя и самоубийства показывает эту гиперболичность делая ее компонентом метасюжета своего текста.

Нам могли бы предъявить претензию в смешении терминов: автор, писатель и повествователь (или даже герой), которые мы сами ранее пытались жестко разграничить. Однако термины эти намеренно смешивает сам автор «Писателя и самоубийства», поскольку «изобразить» смерть автора в тексте можно только через смерть АГ (пусть даже с очень размытыми чертами героя), охарактеризованного как «писатель» (вот и еще одна мотивация, почему Чхартишвили пишет именно такую монографию: многочисленные смерти многочисленных писателей являются главной ее темой). Смерть автора как концепции невозможна, даже если эта концепция заключается в утверждении, что не возможна ни единая истина, ни общая концепция...

Таким образом, мы видим, что уже в эссе «Писатель и самоубийство» имеем дело с весьма характерными для постмодернизма характеристиками текста. Однако, в отличие от «классического» постмодернистского текста, здесь пресловутый «анализ собственного языка» идет еще дальше: здесь рефлексии подвергаются сами принципы постмодернистской эстетики. Можно говорить даже о прямом их пародировании путем буквализации метафоры.

⁴⁸ Разумеется, мы не забываем о том, что «сюжет» или «метафоры» не являются категориями одной только художественной литературы и, например, Хайден Уайт со своей «Метаисторией» во многом перевернул восприятие историографических сочинений (Уайт 2002) и подобный подход можно приложить к большинству гуманитарных дисциплин. Именно поэтому мы неоднократно подчеркивали, что автор обращается и к естественнонаучному дискурсу, которым должна дополнительно подчеркиваться «научность» произведения и удаленность от художественного текста, которая одновременно разрушается наличием метасюжета и тропов в тексте книги.

§ 4. «Азазель» и интертекстуальность

Обложки столь разных по жанру (на первый взгляд) книг, как суицидологическое эссе «Писатель и самоубийство» и конспирологический детектив «Азазель», оформлены устрашающими фантасмагориями одного и того же художника, Макса Эрнста. Это очевидное, но отнюдь не единственное сходство книг, написанных «одним человеком, но двумя авторами».

Принцип цитированной нами статьи Ролана Барта, что ныне нельзя говорить об Авторе который предшествует тексту и его порождает, воплощается здесь в самом прямом и буквальном смысле. В самом деле – Б. Акунин, во всяком случае, не предшествовал тексту своего первого романа «Азазель», а появился одновременно с ним. Можно сказать, что это явление в литературе совсем не новое. Но Пушкин, например, вводя Ивана Петровича Белкина в качестве автора своих повестей, создавал действительно лишь литературный образ рассказчика, причем вводил биографические подробности и т.п. Чхартишвили ничего этого не делала. Зато никто и никогда не пытался брать у Белкина интервью или писать и спорить о его творчестве с той серьезностью, с которой это делается по отношению к романам, на обложках которых стоит имя Бориса Акунина⁴⁹. Литературные мистификации эпохи модернизма, например, Черубина де Габриак, вызывали нешуточные страсти, но мистификация раскрывалась и все возвращалось на пути своя – искусно созданный образ рушился как карточный домик. Борис же Акунин действительно потеснил образ биографического автора, Г. Чхартишвили, но не вытеснил его полностью – Чхартишвили остался автором «Писателя и самоубийства», переводов Юкио Мисимы, и их никому не приходит в голову приписывать беллетристу Акунину. Т.е. речь не идет и об обычном псевдониме, как, например, в случае А. Ахматовой. Никому не придет в голову приписывать не только ни один из ее текстов, но, пожалуй, даже говорить об ее биографии, как о жизни Анны Горенко.

Единственной информацией для читателей об авторе книги в момент ее выхода была совершенно неизвестная фамилия, правда, с бьющей в глаза очевидностью

⁴⁹ Вот и С. Чупринин пишет в критической статье, никак не касающейся творчества Б. Акунина или Г. Чхартишвили: «Что общего у Виктора Сосноры с Геннадием Русаковым, а у Олега Павлова с Борисом Акуниным? Ничего кроме того, что они – люди одной среды и встречаются (или хотя бы могут встретиться) в одном зале...» (Чупринин 2003, 378).

перекликающаяся с фамилией известного анархиста М. Бакунина.⁵⁰ И заглавие «Азазель», в какой-то степени ассоциирующееся не то с романом Булгакова (героя романа все-таки зовут Азazelло), не то непосредственно с преданием о павшем ангеле. Мы рассмотрим этот роман более подробно, чем последующие, чтобы сразу выявить основные особенности его конструирования, многие из которых являются особенностями построения акунинских текстов в целом.

Автору серии детективных романов следует заинтриговать читателя сразу, с первых же страниц, иначе последний не только не станет читать последующих книг серии, но и отложит эту – начальную. «Глава первая, в которой описывается некая циничная выходка» - такое название служит маркером (отметим, что этот прием сохранится и в следующих книгах Акунина). В большинстве современных повествований название глав отсутствует и его заменяет простая нумерация. Такое название – характерная черта качественной приключенческой и детективной литературы, ибо удачное название, намекающее на новую тайну, новые приключения, новый поворот событий дополнительно поддерживают читательский интерес. Здесь же не просто название, но и оборот «глава, в которой...», отсылающий к старым формам повествований, не просто служащий названием, но достаточно развернуто описывающий содержание произведения (Сервантес, Д. Дефо, Г. Филдинг, и многие другие).

Любопытно в связи с этим, что для классической русской прозы XIX века, к опыту которой апеллирует Б. Акунин, такой прием не был характерным – это в гораздо большей степени атрибут западноевропейской приключенческой литературы. Зато, скажем, для романа М. Булгакова, о котором пойдет еще речь в дальнейшем, тоже характерны названия, во многом предваряющие содержание главы, ровно до той степени, чтобы повысился уровень читательского нетерпения узнать, «как же все произойдет». Однако это уже совсем другой век и совсем другая традиция. Таким образом, одно лишь название первой главы «Азазеля» сталкивает сразу три литературные традиции. Это уже есть хорошо узнаваемая в эпоху постмодернизма структура – структура, в которой на первый план выходит сам процесс постоянной перекодировки, «переключения» с одного культурного языка на другой. В частности от «низкого» (приключенческая литература) к «высокому» (классический реализм), от

⁵⁰ Подробное объяснение псевдонима см. выше, часть 1, § 4, однако предполагаем, что в момент выхода первой книги ассоциация с Бакуниным – единственная, которая могла прийти в голову даже самому изощренному эмпирическому читателю.

архаического, восходящего к плутовскому роману, принципу авантюризма к модернистскому роману Булгакова.

Первый же абзац: *«В понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу по полудни, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый, в Александровском саду, на глазах у многочисленных свидетелей, случилось безобразное, ни в какие рамки не укладывающееся происшествие»* (А, 7) – вводит не просто «объективный» - но даже официальный, с точным указанием места и времени действия, почти протоколирующий стиль. Тот почти сразу же прерывается «неофициальным» описанием дня, свидетельствующим, что речь пойдет все-таки о художественном произведении, а не о пересказе полицейской сводки, и, наконец, кульминирует этот короткий вводный абзац подтверждением обещания чрезвычайного происшествия, анонсированного в названии главы, причем происходит усиление эмотивной оценки происшествия. То, что вначале было названо «циничной выходкой» - то есть поступком, демонстрирующим пренебрежение к нормам общественной морали, называется «безобразным, ни в какие рамки не укладывающимся происшествием». В таком описании события чувствуется как его абсолютная недопустимость по отношению к любым нормам, так и близость его к уголовно расследуемым случаям. Кроме того, сама дата – тринадцатое число – безусловно, является «мистической» и многообещающей для любителей всякого рода «чертовщины». У знатоков же литературы вызывает в памяти другое «ни в какие рамки не укладывающееся происшествие» мая месяца 1876 года, правда, произошедшее не в Александровском саду, а на подмосковной железнодорожной станции: Анна Каренина шагнула под поезд.⁵¹

Далее в первой части этой главы описывается само происшествие, действительно не лишенное некоторой таинственности, как, впрочем, и изрядного цинизма. В чудесный весенний день, среди ярких картин природы и веселой гуляющей публики, появляется незнакомец, признающийся в любви первой попавшейся хорошенькой девушке и тут же на глазах у всего честного народа кончающий жизнь самоубийством оттого, что его любовь не была разделена сию же минуту. Завязка, достойная романа приключенческого, любовного или детективного, соответственно, привлекательная для читателей вне возрастных или гендерных различий.

Стратегия образцового читателя проявляется в непременном разгадывании параллельного смысла такого начала. В нем зеркально отражается зачин булгаковского

⁵¹ Первым указал акунист Фернандо – аллюзии, www.fandorin.ru Для автора (точнее – человека, ибо «авторы» ведь разные), интересующегося суицидом, такое начало, впрочем, неудивительно.

романа «Мастер и Маргарита» - глава «Никогда не разговаривайте с неизвестными». Действие в жаркий весенний день происходит не на Патриарших, а в Александровском саду, - впрочем, в сюжете «Мастера и Маргариты» Александровский сад также играет важную роль. Вместо двух мужчин, появляются две дамы, между которыми, однако, сохранено отношение «воспитатель – воспитанник», как и между Михаилом Берлиозом и Иваном Бездомным. Старшая дама, как и сорокалетний господин, служат воплощением приличия, практичности и нормы. «Приличная шляпа пирожком» и «сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе»⁵² рифмуются с «добротным шерстяным платьем и практичными ботиками на шнуровке» (А, 7).

В романе Булгакова в жару «никто не пришел под липы и не сел на скамейку, пуста была аллея», у Акунина «солнце припекало не на шутку, и скамейки, что оказались в тени, все были заняты». В «Азазеле» событием является появление молодого человека «в узких клетчатых панталонах», всячески ломающего комедию, говорящего «шутковским фальцетом», «фиглярствующего», события в «Мастере и Маргарите» предваряет появление соткавшегося из воздуха человека облаченного в «клетчатый, кургузый воздушный же пиджачок» и с «глумливой физиономией».

Зеркальное изображение преломляется и искажается. «Немецкая» национальность, приписанная Берлиозом Сатане и явно ведущая свою родословную от «Фауста» Гете, отрывок из которого выбрал Булгаков в качестве эпиграфа к своему роману, у Акунина переносится на воспитательницу юной барышни. Оба говорят с «характерным» акцентом. Наконец, заканчиваются оба отрывка нелепой и загадочной смертью. В несчастном случае с Берлиозом его спутник поэт Бездомный склонен видеть убийство, а самоубийство в Александровском саду впоследствии окажется спровоцированным и читатель опять-таки может видеть в нем убийство.

Эти параллели с романом М. Булгакова, надо полагать, не являются самоцелью. Во-первых, они подчеркивают пародийную переключку зачина самого булгаковского романа с «Анной Карениной». Во-вторых, причиной появления этих аллюзий может быть послание, так же зеркально противоположное одной из мыслей «Мастера и Маргариты». В противоположность булгаковско-гетевскому злу, которое совершает благо, Б. Акунин в этом романе явственно разворачивает линию, которую можно было бы упрощенно выразить общеизвестной поговоркой: «Благими намереньями вымощена дорога в ад». Главные герои разыгрываемой коллизии – леди Эстер и Эраст Фандорин

⁵² Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита» т.2 с.334.

сами по себе «хороши» и уж точно полны благих намерений. Высокие цели леди Эстер, однако, достигаются не самыми благовидными средствами и часто попросту ведут к человеческим смертям. Однако и Фандорин своим удачным решением детективной задачи лишает крова и пищи множество сирот и одновременно, провоцирует смерть близкого ему человека. (Это – если не считать уже того, что «благие намеренья» леди Эстер имели самые глобальные масштабы и претендовали на то, чтобы совершенно осчастливить человечество. В этом смысле можно было бы говорить, что Фандорин лишил человечество предстоящего ему счастья). Видимо, не случайно имена двух главных героев этого романа являют собой почти анаграмму: таким дополнительным языковым средством производится сближение персонажей, с точки зрения сюжета стоящих по разные стороны баррикад. (Между прочим, Фандорин как раз попадает в число сирот с вообще выдающимися и в частности паранормальными способностями, на воспитании которых специализируются эстернаты – главные детище леди Эстер). В-третьих, в самом начале проекта этим манифестируется его связь с романом «Мастер и Маргарита», центральной темой которого является тема авторства, процесс письма, мысль о неуничтожимости художественного произведения (знаменитое «рукописи не горят» и «Достоевский бессмертен») и его идентичности «исторической правде».

Эраст Петрович Фандорин становится центральной фигурой и постоянным действующим лицом в третьей и четвертой части первой главы – начинается собственно расследование. В ходе него он впервые видит портрет необыкновенной красоты женщины, с выражением «спокойной и уверенной властности». Для читателя «второго уровня» это аллюзия на «выражение лица страстное и как бы высокомерное» Настасьи Филипповны, восхитившее князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского. Намек на Достоевского тоже появляется не случайно. На то, что проблема самоубийства в это время серьезно рассматривалась Достоевским, сам Акунин указывает прямо, цитируя в романе в вымышленной газетной статье отрывок из «Дневника писателя». В связи с этим же Достоевский был одним из основных героев «Писателя и самоубийства» Г. Чхартишвили. Там автор рассказывает: *«В мае 1876 года появляется статья «Одна несоответственная идея», где затронута острая общественная проблема – эпидемия добровольных смертей»* (ПиС, 129).

Таковыми же немаловажными героями становятся произведения Достоевского в «беллетристике» Акунина. Игра героев детектива в русскую рулетку в одной из следующих глав (и особенно случай розыгрыша выстрела у Зурова, где последний тайно приказывает слуге «вынуть иголки») переключается и с неудачной попыткой

самоубийства Ипполита Терентьева, посвятившего свою предсмертную исповедь Аглае Епанчиной, но забывшего вложить капсуль и так «выигравшего» еще несколько недель жизни (в «Писателе и самоубийстве» Г. Чхартишвили рассматривает этот вопрос достаточно подробно).

Параллельно роману Достоевского развивается и линия раздвоенности внимания главного героя (Мышкина – Фандорина) между двумя героинями: юной благовоспитанной девушкой из хорошей семьи и «роковой красавицей». Впрочем, сам по себе этот мотив значительно старше и присущ авантюрному роману (откуда в целом широко черпают и Достоевский и Акунин). В связи с этим можно вспомнить хотя бы отношения Д'Артаньяна с Констанцией и Миледи из «Трех мушкетеров» Александра Дюма. Эксплицитное сравнение красавицы Амалии Бежецкой с Миледи несколько позже появится в тексте детективного романа.

Намеки на «Идиот» возникают и далее, когда, например, припоминается, как купеческий сын Кокорин «сунулся» к «роковой» Амалии Казимировне со ста тысячами (за что та его чуть не выгнала). Это ни что иное, как римейк эпизода с рогожинскими деньгами, привезенными Настасье Филипповне (заметим, что и там сумма равнялась ста тысячам).

В третьей главе вновь появляется та самая юная девица, «виновница» самоубийства, что и в первой главе, и состоится знакомство Э р а с т а и Л и з ы. Это, конечно, не может не отослать читателя к Н.М. Карамзину, тем более что в тексте (правда, ближе к концу – с. 190), опять же присутствует и эксплицитное упоминание «Бедной Лизы», (одновременно эпизод является и завязкой романа двух молодых людей, что придает детективному сюжету дополнительную привлекательности классической love story). Ситуация, впрочем, опять зеркально перевернута: если «бедная Лиза» Карамзина не пара дворянину Эрасту, то в детективном романе коллежский регистратор Эраст Фандорин оценивает ситуацию так, что *«и в прежние-то благополучные папенькины времена такая принцесса была бы ему никак не парой, а теперь уж и подавно»* (А, 36). И той и другой Лизе по семнадцать лет, встречи обеих влюбленных пар происходят под знаком постоянной краски на лице, характерной для традиционного изображения неискушенных любовников. Имена Лизы и Эраста появляются, предсказывая отнюдь не радужный конец любви двух героев. Этому предсказанию суждено сбыться в финале детектива.

Впрочем, при упоминании Карамзина в связи с именем Эраста нельзя не вспомнить героя еще одного произведения первого писателя русского сентиментализма, а именно

рассказа «Чувствительный и холодный». В этой истории, носящей подзаголовок «два характера», выведены два героя – Эраст и Леонид. Можно сказать, что образ Фандорина, если брать во внимание раскрытие его личности на протяжении всего сериала, заключает в себе лучшие черты обоих, однако именно в первом романе юному, легко краснеющему, подверженному мгновенным приливам чувств Эрасту Петровичу гораздо ближе его тезка, которому в данном случае Карамзин приписывает эпитет «чувствительный». Не менее интересно, что этот рассказ начинается со следующего абстрактного рассуждения автора «...некоторые писали и доказывали, что наши природные способности и свойства одинаковы; что обстоятельства и случаи воспитания не только образуют или развивают, но и дают характер человеку вместе с особенным умом и талантами; что Александр в других обстоятельствах мог быть миролюбивым брамином, Эвклид – автором чувствительных романов, Аттила – нежным пастушком, а Петр Великий – обыкновенным человеком!.. Одна природа сеет; искусство или наставление только поливает семя, чтобы оно лучше и совершеннее распустилось. Как ум, так и характер людей есть дело ее: отец, учитель, обстоятельства могут помочь его дальнейшим развитиям, но не более...»⁵³.

Забегая вперед, можно сказать, что это почти те самые мысли, которые высказывает в седьмой главе «Азазеля» леди Эстер. Они являются лишь произнесенным почти через сто лет логическим продолжением вышеприведенного отрывка: «Гений у нас редкость и даже чудо, а ведь кто такой гений? Это просто человек, которому повезло. Его судьба сложилась так, что жизненные обстоятельства сами подтолкнули человека к правильному выбору пути. Классический пример – Моцарт. Он родился в семье музыканта и с раннего детства попал в среду, идеально питающую заложенный в нем от природы талант...» (А, 78).

Интертекстуальная игра для образцового читателя на этом далеко не заканчивается. В конце первой главы, в сцене с портретом, при описании изображенного на нем лица, упоминается «пышноволосяя Клеопатра». В главе четвертой, когда Фандорин впервые видит Амалию Бежецкую, повторяется то же описание: «эти ночные с поволокой глаза, этот египетский овал, этот капризный изгиб губ», «фаэтон неспешно увозил египетскую царицу в сторону Петровки...» (А, 42,43). Наконец, дом Амалии сыщик называет «чертогом Клеопатры» (А, 46), что уже говорит о переключке с «Египетскими ночами» Пушкина даже на уровне лексики: «Чертог сиял. Гремели хором...»⁵⁴. Амалия,

⁵³ Карамзин Н.М., Чувствительный и холодный, т. 1, с. 740

⁵⁴ Пушкин А.С., Египетские ночи, с.386.

как и Клеопатра, является единственным «центром интереса» в мужском обществе. И она же предлагает «игру в фанты». Правда, когда на вечере у московской Клеопатры тянется жребий, речь идет не о жизни за ночь, а всего лишь об откровенном разговоре с хозяйкой, но и тут страсти разгораются не шуточные. Из разговора же Фандорина с одним из ее поклонников – Николаем Ахтырцевым, в следующей главе выясняется, что и «торг», подобный тому, который предлагала пушкинская (или итальянца-импровизатора?) царица египетская, также имел место. Амалия тоже предлагает своим поклонникам: *«Слушайте мою волю. Если один из вас и вправду убьет другого, будет ему за смелость награда, сами знаете, какая»* (А, 58).

Уже в конце пятой главы юного сыщика впервые «убивают». Если вернуться с интертекстуального уровня на уровень событийный, то есть в данном случае – приключенческий и любовный, то самоубийство в первой главе, завязка расследования во второй, светлая и чистая влюбленность в третьей, роковая любовь в четвертой и, наконец, в пятой «в которой героя подстерегают серьезные неприятности», неприятность чуть не обернулась смертью главного героя – это ряд серьезнейших «приманок», характеризующий читателя первого уровня как любителя остросюжетного чтения.

Следует отметить: несмотря на то, что романы Акунина выходят отдельными книгами, написаны они в форме классического качественного романа-фельетона. Форма, которая была избрана авторами популярной литературы еще в XIX веке и не всеми массовыми авторами поддерживаемая ныне (поскольку осталась определенным формальным каноном, утратившим свое практическое содержание), последовательно используется во всех романах Б. Акунина.

Описание в той же (пятой) главе дуэли между двумя приятелями – это первый шаг к разгадке загадочного самоубийства, послужившего завязкой. Описание это вполне может прочитываться как аллюзия на пушкинскую повесть «Выстрел». (Точнее, не совсем пушкинскую, - ведь это одна из «повестей Белкина». Вот воистину постмодернистская перекличка произведений двух вымышленных авторов!). Заметим, что и здесь, и там герои бросают жребий (у Пушкина дважды, у Акунина четырежды), право первого выстрела выпадает более «счастливому» дуэлянту, который сначала спокоен перед лицом смерти, но приближение последнего выстрела заставляет его посерьезнеть и почувствовать цену жизни. Между выстрелами проходит определенное время (хотя у Пушкина оно измеряется годами, а у Акунина часами или минутами).

В шестой главе появляются собственно детективные аллюзии. «Человек будущего» новый «шеф» Эраста Фандорина тут же разбирает все по полочкам «дедуктивного метода», а тот «хлопает глазами», пораженный дедукциями великого сыщика ничуть не меньше доктора Ватсона. Появление тени великого сыщика – признанного короля детективного жанра как бы «благословляет» серию «нового детектива». Однако интересно, что мы вновь имеем дело с «перевертышем» привычной детективной схемы. Главный герой серии – Э.П. Фандорин внезапно оказывается не в роли великого сыщика, а в роли его недалекого помощника.

Окончание седьмой главы апеллирует к одному из наиболее частых мотивов классической русской литературы – карточной игре. Шеф – Бриллинг объясняет неискушенному в игре Фандорину правила «упрощенного штосса», что немаловажно для современного читателя, нередко теряющегося в неизвестных ему реалиях игр XIX века. Тему карт продолжает «Глава восьмая, в которой некстати вылезает пиковый валет». Сей валет является слишком явным намеком на «Пиковую даму». Впрочем, если пушкинский Герман, блестяще выигрывая на тройку и семерку, проигрывает с пиковой дамой все деньги и рассудок, то Фандорин, выиграв огромную сумму, вытянув пикового валета, проигрывает жизнь. Оба они садятся играть в карты, ранее никогда этого не делав. К дальнейшему сходству с Германом надо отметить, что Фандорин выигрывает некоторую информацию и «убивает» даму – только не старую графиню ***, а молодую прекрасную Амалию Бежецкую. Последняя тоже является к нему ночью, как и призрак старой графини пушкинскому персонажу. Ночью беспокойно светит луна, и оба героя просыпаются, с ужасом думая о своих жертвах. Пушкин: *«в это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, - и тот час отошел»*, Акунин: *«минуту спустя раздался негромкий стук в окно. Тук-тук. И снова: тук-тук-тук»*. Пушкин: *«Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье»*⁵⁵, Акунин: *«На пороге стояла Амалия. Она была в белом кружевном пеньюаре...»* (А, 132). Только в детективе Б. Акунина ситуация опять переворачивается: убитая оказывается не убитой, а происходящее, разыгранным ею спектаклем (почему бы и нет – ведь «Пиковая дама» еще и известная опера?).

В той же восьмой главе используются и лермонтовские мотивы. «Дуэль» Фандорина с графом Ипполитом Зуровым (о которой мы упоминали в связи с Достоевским) одновременно напоминает дуэль Грушницкого с Печориным в «княжне Мери» и

⁵⁵ Пушкин А.С., Пиковая дама, т. 6, с. 349.

отчасти браваду Вулича в «Фаталисте». С «Княжной Мери» акунинский текст связывает бросание жребия, придуманное одним из дуэлянтов и отсутствие пуль (акунинский, точнее – зуровский, вариант: «иголок»). Надо сказать, что оба акунинских героя проявляют в этой ситуации гораздо больше благородства, нежели герои Лермонтова и, как результат, оба остаются живы.

В дальнейшем возникают отсылки к прозе Александра Дюма. На этот раз использован мотив выбрасываемого в мешке в воду с грузом на ногах и все-таки избегающего верной смерти Эдмона Дантеса. В роли Дантеса выступает все тот же юный сыщик Эраст Фандорин. Как уже упоминалось, реализуется сюжетная схема и другого романа Дюма – «Три мушкетера». Молодой герой оказывается в Лондоне по делам государственной важности (как и Д'Артаньян в истории с подвесками). Роковая женщина, первоначально вскружившая ему голову, находится в стане его врагов, и дороги их разошлись до такой степени, что она всячески стремится героя уничтожить. Чтобы аллюзия была очевидной, автор вводит в речь другого героя – Ипполита Зурова вопрос, обращенный к Фандорину: *«Ты что с ней сделал, а? Лилию на плече углядел, что ли? Нет у нее никакой лилии, ни на плече, ни на прочих местах...»* (А, 149).

Из еще не отмеченных отсылок напомним, например, те, которые связаны с «Кармен» Проспера Мериме. Сначала Николай Ахтырцев насвистывает «Хор мальчишков» из оперы Кармен (А, 41) – интересно, что происходит это перед самой его встречей (а так же первой встречей Фандорина и читателя) с Амалией Бежецкой. При второй встрече с героиней, мы видим, что она «наряжена испанкой» (А, 46), что является менее бесспорной аллюзией к Кармен, но, тем не менее, отсылает к локусу, в котором происходит действие новеллы Мериме. Наконец, описывая красавицу в разговоре с шефом, Фандорин дает следующую характеристику: *«Это редкостная женщина. Клеопатра. Кармен... Красоты неопишуемой, но дело даже не в красоте...»* (А, 68).

С помощью этих деталей, заявленных практически в экспозиции романа, читателю предстоит угадать, какого же Дона Хосе заставит эта чаровница свернуть с правильного пути. Исходя из «улик» следовало бы заподозрить сначала Ахтырцева – но последний слишком рано расстается с жизнью, или же главного героя – юного, восторженного и честнейшего Фандорина. И только тогда, когда после предполагаемого убийства Амалии становится ясно, что не этой мастерице своего дела сбить Фандорина с его пути, сам герой снова упоминает вскользь о «роковой страсти на кастильский манер» между Бежецкой и Зуровым (предполагая, впрочем, что эта страсть всего лишь

розыгрыш, имевший целью завлечь Фандорина в ловушку). Однако в финале оказывается, что на роль Дона Хосе действительно более всего подходит Ипполит Зуров, но, как обычно у Акунина, в последний момент история заканчивается иначе, чем у французского писателя. Из слов леди Эстер *«Эрасту Петровичу стало ясно, что Ипполит все-таки не убил Амалию, а, видимо, куда-то увез...»* (А, 198). Таким образом, как и полагается в порядочном детективе, даже на втором, интертекстуальном уровне читателя каждый раз водят за нос, и стоит ему утвердиться в каком-нибудь мнении, автор его переигрывает и открывает новый оборот событий.

Бриллинг упоминает роман «Бесы», ведет разговор о демоне Азазеле и нигилистических организациях. Один из агентов охраны, не лишенный литературных способностей, подписывает свои донесения не иначе, как «Махimus Зоркий», и читателю остается только гадать, является ли этот интертекстуальный акт намеком на политическую ангажированность Горького или тут кроется иной смысл. Гостиница, в которой останавливается Фандорин в Лондоне, называется «Зимняя королева» (ср. Снежная королева, ибо в конце романа, герой, потерявший невесту, становится «замороженным»). Разговор «русского князя» (все того же Фандорина) с начальником почты живо напоминает об одном известном в литературе пари: можно ли объехать вокруг света в 80 дней и так далее. Невозможно перечислить и интерпретировать все литературные переключки даже одного романа «Азазель», тем более мы воздержимся от настолько подробного их перечисления при разборе большинства последующих романов.

Как мы только что убедились, цитатность и аллюзийность текста подчеркивается и манифестируется. Сама предложенная нами интерпретация литературных аллюзий ни в коей мере не претендует ни на свою единственную правильность, ни на полноту, напротив, интерпретаций таких возможно множество. Однако то, что аллюзии в романе несомненно поддаются интерпретированию, и то, что возможность интерпретации является текстовой стратегией, свидетельствует о том, что аллюзийная природа текста создает определенную структуру и цитаты не являются «самоцелью».

То, что истинное пространство, в котором совершаются преступления детектива – это пространство литературы, - обнаруживается сразу. Впоследствии, в романе «Смерть Ахиллеса» Фандорин даже гостиницу выбирает ту, «в которой сам граф Толстой останавливался», и именно этот, казалось бы, совершенно произвольный, выбор является решающим в дальнейшем раскрытии преступления. Получается так, что ход

расследования преступления оказывается в зависимости от существования в русской литературе некоторых художественных текстов (в конкретном последнем случае – произведений Льва Толстого), потому что успешное расследование оказалось возможным исключительно из-за того, что Фандорин остановился именно в этой гостинице.

Это свидетельствует о том, что не только интерпретация аллюзий в контексте смысла каждого романа вполне возможна, более того, они вовсе не являются, как это иногда считают, просто одним из концептуальных уровней романа, которым можно пренебречь, воспринимая произведение на чисто фабульном уровне или наоборот, прочитывать отдельно.

Сюжеты романов Б. Акунина не сводятся к детективно-приключенческой фабуле. Наивно полагать, подобно множеству писавших о нем критиков, что одни читатели могут воспринимать прозу Б. Акунина как чистый детектив, другие – видеть второй план повествования, относящийся к литературным намекам. Конечно, отвлеченно можно представить себе и читателей одного только первого уровня. Более того, такой «наивный» фиктивный читатель несомненно является текстовой стратегией, т.е. он рассчитан и запрограммирован текстом, но именно для того, чтобы «наивность» этого читателя мог по достоинству оценить читатель более высокого уровня.

Опыт показывает, что эмпирическую аудиторию Б. Акунина в большинстве своем составляют именно те читатели, которые видят второй план и именно они являются изначальной целевой группой проекта. Это происходит, в частности, потому, что детективно-приключенческая фабула этих романов не обнаруживает самостоятельной ценности. Она достаточно банальна даже для массового читателя (здесь мы говорим не столько о том, легко или нет угадать преступника. В произведениях Акунина, в лучших традициях Агаты Кристи, преступником часто оказывается самый «невинный» или привлекательный из героев, угадать его можно именно по этому признаку. Мы говорим скорее о сюжетных коллизиях и поворотах в целом). Зато автор время от времени подбрасывает читателю улики, свидетельствующие о причастности того или иного литературного произведения к сюжету. Многие произведения, как мы видели, непосредственно названы в тексте, многие из них относятся к «энциклопедии» (У. Эко) даже минимально литературно «подкованного» эмпирического читателя, из школьной ли программы или киноадаптаций. Одновременно эти аллюзии позволяют автору вести диалог с писателями упоминаемых произведений, иногда давая подсказки, а иногда вводя в заблуждение читателя, способного следить за этими литературными играми.

Детектив Акунина параллельно уголовному расследованию позволяет читателю вести собственное исследование – литературное. Параллельно, - но отнюдь не помимо...

Литературоведами уже отмечено изменение функции интертекстуальности в постмодернистском произведении по сравнению с модернистским, от которого она унаследована. Если в модернизме даже цитата служит выражению оригинальности творческого «Я», то интертекстуальность для постмодернизма, при осознании невозможности как «новизны», так и авторского «я» помогает осмыслить «уже сказанное». М. Липовецкий пишет об интертекстуальности, что она *«теперь предстает не как черта мировосприятия художника, видящего мир сквозь призму культурных ассоциаций, но как онтологическая характеристика эстетически познаваемой реальности (...) Осуществление философско-эстетического принципа «мир как текст» в постмодернизме приводит к своеобразной инверсии традиционной логики художественного миромоделирования. В литературе классических эпох, как в общем-то и в модернизме, художественный текст строится как образное – не обязательно миметическое – подобие реального мира («Сокращенная вселенная»)»* (Липовецкий 1997, 12-15).

А в другой работе, где М. Липовецкий и Н. Лейдерман выдвигают гипотезу о постреализме, отмечается: *«Как правило, постреалистические произведения 1980-90-х годов довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, «открытость» текста для интерпретаций и вариантов)»* (Лейдерман, Липовецкий, 2001, 3:101). Однако происходит и очередное преобразование. Если сплошная цитатность постмодернистских текстов являлась параллелью «несуществующей реальности», на деле сплошь состоящей из симулякров, постреализм, видимо, пытается незаметно и исподволь «выжать» из клише, расхожих цитат и сюжетов сложную и противоречивую реальность.⁵⁶ Пусть даже у Акунина это происходит на заявленном проекте «беллетристическом» уровне.

Вот перед нами любовь Эраста и Лизы, которая, как мы показали, раскрывается с карамзинским подтекстом. Чем же она закончится, раз произошла перестановка ролей? Смертью «бедного Эраста»? Нет, она заканчивается все-таки смертью Лизы, но уже не по сентиментальному, а по «бондовскому» рецепту – взрыв, смерть невесты и оставшийся навсегда «примороженным» герой. Но, может быть, тогда Лиза оправдывает одно из

⁵⁶ Вспомним, что в I.§6. нашей работы мы уже цитировали заявление Д. Фоккема, что внетекстовая реальность была реабилитирована в большей части современной литературы.

возможных читательских предположений и оказывается связанной с преступным сообществом? Нет, она остается все той же карамзинской бедной Лизой – невинной, наивной и мечтательной. Два стереотипа при столкновении, взаимно разрушаются, а в просвете брезжит трудно передаваемая словами реальность. Здесь кажется уместным привести слова С. Коренева: **«Трансгрессор – это симулякр, используемый как оружие против других симулякров. Трансгрессор, пользуясь всеми преимуществами симулякра, обладая всеми его качествами, обнажает и разрушает структуры ожидания, знаковые цепочки, на которых держится мир симулякров. Это симулякр, который перепахивает пространство симуляции и подрезает корни у других симулякров, нарушает гармоничное единство, самосогласованность симулятивной среды, заставляет отдельные ее сегменты вступить в противоборство друг с другом. Симулятивные цепочки, над которыми поработал трансгрессор, разомкнуты, перекручены и обрываются в пустоту, т.е. указывают за пределы мира симуляции»** (Коренев 2000).

Граф Ипполит Зуров, играющий роль Хосе, ведет ли свое повествование из тюрьмы, как это делает убивший возлюбленную герой Мериме, или как Гумберт, вместо Карменситочки-Лолиточки застреливший «соперника»? Нет, он, как ни в чем не бывало, появится вновь в следующем романе серии и закончит свои дни совсем иначе.

Образ тайного общества, ставший уже общим местом в детективной и приключенческой литературе и как таковой обнаруживший свою симулятивную природу в «Маятнике Фуко» Умберто Эко, снова материализуется. Это не вымысел несчастного Фандорина, помешавшегося на литературе о загадочном и таинственном. Но это ловушка для читателя, который в конце романа остается «у разбитого корыта», ибо черное и белое перемешались и нельзя сказать, кто прав, кто виноват, разделить мир на «ваших» и «наших». Т.е. перед нами возникает плюрализм и отсутствие единой Истины, введенное постмодернизмом в противовес различным «-центризмам». С другой стороны, даже осознавая это, читатель имеет возможность сформировать «субъективную» точку зрения склоняясь на сторону Фандорина, хотя и понимая, что герой не является носителем последней Правды (поскольку таковой просто не существует). Благодаря цитатной природе текста, образцовый читатель «понимает», что перед ним находится всего лишь текст, продукт литературного творчества, а не «зеркало жизни», однако столкновение и ломка литературных клише отсылает к другим возможностям, к многообразию миров, одним из которых является наш, актуальный мир.

§ 5. Стереотипы массовой культуры и сыщик Э. П. Фандорин

Выше мы заявили, что, сколь ни парадоксально это может прозвучать, проза Акунина, чаще всего оцениваемая как высококачественная беллетристика, в то же время не дотягивает до уровня обыкновенной беллетристики, и именно потому, что ее фабульная сторона несамодостаточна, в отличие от вполне самодостаточной фабулы обыкновенной бульварной литературы. Впрочем, то же самое, и в гораздо большей степени, можно сказать и об «образцовом» «Имени Розы», и о других постмодернистских произведениях, претендующих на «засыпание рвов и пересечение границ» между массовым и элитарным искусством. Именно поэтому, раскрывая постмодернистскую сущность письма Акунина, мы отмечаем, что само это «пересечение и засыпание» удалось ему лучше большинства его предшественников, как правило, гораздо более авторитетных в литературных кругах.

Было бы несправедливо недооценить старание Б. Акунина как писателя (именно Б. Акунина, а не Г. Чхартишвили) грамотно соответствовать принципам письма массовой культуры, причем это старание, в отличие, опять же, от многих его предшественников, не остается втуне. Внешний слой романа создается по типичным для массового сознания стандартам, в том числе и по стандарту мифоморфности.

Именно в фандоринской серии (и особенно в «Азазеле»), сохраняются типичные архаические героические формы мифа и сказки, через которые просвечивает ритуал инициации. Однако это не модернистское обыгрывание конкретного сюжета (как, например, у Джойса), а некое собирательное сказочное единство. Юный, едва достигающий возраста взросления, герой разгадывает загадки, подвергается различным опасностям (несколько раз происходит покушение на его жизнь), совершает далекое путешествие. Происходит и смена поколений, где молодой герой не только вытесняет, а и становится причиной смерти своего духовного «отца» («шефа»), который, с другой стороны, действительно старается его «извести». Достижение героем зрелости связано и с женитьбой на прекрасной, как он сам ее называет, «принцессе», и с кардинальным изменением его социального статуса. Автор проводит сказочно-эпическую параллель осознано, но с явной иронией, упоминая еще в самом начале романа «богатырскую осанку» Фандорина (вызванную, правда, корсетом).

Вполне отвечают основным канонам массовой литературы и портреты героев: их внешность прямо говорит об их характерах и качествах. Очарователен облик женщин и

мужчин, являющихся положительными героями. Таковы описания Лизаньки Эверет-Колокольцевой: *«была чудо как хороша», «в комнату влетела светловолосая барышня с очаровательно раскрасневшимся личиком»* (А,8,13) выглядящая как ангелочек, нашим героем названная «принцессой». Несмотря на собственное недовольство главного героя своей внешностью, каковое, впрочем, происходит только от подчинения собственного эстетического идеала «фаллоцентризму» романтического дискурса, автором он представлен как «миловидный юноша», обладатель длинных ресниц, черных волос, голубых глаз, высокого роста, с белой кожей и румянцем на щеках. Такой герой вполне достоин симпатий современного читателя, чей эстетический идеал находится под влиянием совершенно иного, чем у Фандорина, «способа говорения».

Зло, как правило, или скрывается под ликом прекрасного и доброго (но все равно чем-то выдает себя), или же внешность абсолютно соответствует характеру своего носителя. Колеблющийся и трусоватый, не всегда честный Ахтырцев прыщеват и сутул (это, кстати, именно те приметы, по которым его находит Фандорин). Что касается Амалии Бежецкой, ее портрет, при подчеркиваемой красоте, сразу выдает и темные стороны характера: *«вполоборота смотрела на него пышноволосая Клеопатра с огромными матово-черными глазами, гордым изгибом высокой шеи и чуть прорисованной жесточинкой в своенравной линии рта...»* (А, 21) и т.д. Образ Амалии, правда, начинает двоиться в глазах еще не помудревшего и немного влюбленного Фандорина: *«Эта женщина, по-моему, очень порочна и в то же время... абсолютно невинна. Ее будто не так научили в детстве...»* (А, 69) (с одной стороны, это опять-таки кивок в сторону «Идиота» Достоевского, с другой – скрытый для того, кто читает роман впервые, намек на последующее разрешение детективной загадки).

Противоречие между обезоруживающей внешностью и внутренними способностями проявляется в портретной характеристике главы тайного общества – леди Эстер, но она наделена автором способностью эту свою внешность «менять»: *«леди Эстер, в которой произошла какая-то неуловимая, но совершенно очевидная перемена. Она больше не казалась мирной, уютной старушкой, глаза засветились умом, властностью, несгибаемой силой»* (А, 197).

Можно было бы проследить и другие характерные принципы и требования массовой беллетристики, в соответствии с которыми строятся романы Б. Акунина о Фандорине. Получается, что этот уровень текста все же имеет определенную самостоятельность, раз опирается на достаточно большой объем материала. Эта двойственность, видимо, связана с тем, что, хоть это в отличие от «Кладбищенских историй» и не вынесено на

обложку, перед нами находится текст, написанный «одним человеком, но двумя авторами» и написанный для двух видов образцового читателя. Повествователь создает детективно-приключенческий роман, нимало не задумываясь о том, что пользуется широко распространенными массовыми клише, а тем более о его интертекстуальной природе и т.п. Это изображенный образцовым автором-анархистом Б. Акуниным Автор традиционалистской парадигмы, которому не известны и не интересны теории нового времени. А сам образцовый автор фокусирует внимание читателя на его вторичной, постмодерной природе. Кроме того, существует другой автор Г. Чхартишвили, но этот «образцовый автор» к Б. Акунину не имеет никакого отношения, кроме, разве, того, что у них общий отец – эмпирический Г. Ш. Чхартишвили.

Остановимся подробнее на образе Эраста Петровича Фандорина. Еще одной чертой, соответствующей традициям массовой литературы, является то, что, как и во всех успешных детективных сериях, проект во многом держится на фигуре сыщика. Прежде всего, сквозной герой детективов всегда обладает постоянным набором «особых примет», по которому тут же опознается читателем. Так, Ниро Вульф (герой Рекса Стаута) безумно ленив: взяться за очередное дело для него – тяжелый труд, а выход из дома – исключительной редкости событие. Его хобби – разведение орхидей в большой оранжерее, находящейся на верхнем этаже его дома. Запоминаются его гигантский вес, женоненавистничество, любовь к трубке и трепетное отношение к еде. Эркуль Пуаро Агаты Кристи известен яйцевидным черепом и усиками, уходу за которыми мастер сыска придает немалое значение. Он постоянно использует французские словечки, говорит о серых мозговых клеточках, непомерно тщеславен и уверен в собственной уникальности. И такие «константы» есть всех знаменитых героев детективных романов.

Заметим, кстати, и то, что подавляющее большинство детективов в криминальных сериях предстают перед нами уже сформировавшимися личностями и не меняются на протяжении многих десятков лет (так что в случае длительной популярности серии теряется всякое жизнеподобие, ибо «в режиме реального времени» герои давно должны были стать дряхлыми стариками).

У Фандорина тоже есть набор запоминающихся черт. Внешность – седые виски на темной шевелюре и легкое заикание (впрочем, седые виски и заикание появляются буквально на глазах читателя, в конце первой книги – «Азазель»). Некоторые привычки – гимнастика, с определенного момента – японская (т.е. с четвертого романа серии –

после возвращения из страны восходящего солнца), привычка подсчитывать обстоятельства дела: «... – это раз, ... – это два, ...- это три» (позаимствованная у «шефа» в «Азазеле»), склонность перебирать в раздумьи нефритовые четки (неизвестно откуда появившиеся в середине серии).⁵⁷ А еще он медитирует, купается в ванне с колотым льдом, выводит каллиграфические иероглифы, дерется в рукопашную и на мечях, бегаёт по стенам со своим слугой, увлекается техническими новинками – велосипедами, машинами и т.п., заботится о безукоризненности своей внешности, галантен и несколько старомоден в обращении с дамами, а так же всегда выигрывает во все азартные игры. Присмет для классического сыщика оказывается с л и ш к о м м н о г о, далеко не все они последовательно прослеживаются на протяжении всей серии романов, многие то появляются, то исчезают. К наиболее стабильным относятся черты характера – такие как желание всегда выглядеть хорошо и к месту или интерес к техническому прогрессу, или фантастическое постоянное везение в азартных играх (плохо вяжущееся с жанром детектива). И если большинство традиционных серийных сыщиков не склонны изменяться во времени, то образ Фандорина в этом смысле более лабилен.

На протяжении серии внешность героя тоже меняется. В финале «Азазеля» появляются седые виски и заикание и в «Турецком гамбите» мы вместо румяного и милого юноши видим *«бледное и, несмотря на седоватые виски, очень молодое, почти мальчишеское лицо с холодными голубыми глазами, тонкими усиками, не улыбочивым ртом»* (ТГ, 15). В «Любовнице смерти» находим описание: *«высокий, сухощавый господин в прекрасно сшитом сюртуке, белейшей сорочке с безупречными воротничками, да еще и в цилиндре – ни дать ни взять граф Монте-Кристо (...) Сходство с бывшим узником замка Иф усугублялось благодаря холеной, бледной физиономии (надо сказать, весьма эффектной) и романтическим черным усикам. Да и возраст у щеголя был примерно такой же, как у парижского миллионщика – из-под цилиндра виднелись седые виски»* (ЛцС, 69-70). Таким образом, перед нами не сложившийся раз и навсегда герой, а личность, меняющаяся внешне и внутренне. Здесь прочитывается связь уже не с классикой детективного жанра (от нее заимствовано только присутствие набора выразительных черт), а с реалистическим романом XIX века.

⁵⁷ Объяснение появляется только несколько лет спустя, в рассказе из сборника «Нефритовые четки», вышедшего в конце 2006 года.

Главный герой впервые появляется во второй части первой главы романа. Первоначально мы видим его глазами следственного пристава Ксаверия Феофилактовича Грушина. По мнению последнего, юноше вряд ли суждено стать звездной сыскного дела: *«Больно нежен, больно тонкого воспитания»*. По его же мнению, *«Мальчику бы гимназию закончить, да в университет...»*. И далее: *«...зачем его в полицию занесло?»* Ксаверий Феофилактович объясняет себе это так: *«Все романтика в голове, все таинственных Кардудалей ловить мечтаем. А у нас, голубчик, Кардудалей не водится...»* (А, 11). И хотя в последнем суждении опытный служака ошибался (Азазели-то почище Кардудалей выйдут!), как, впрочем, и в первом (сыщик из Фандорина получился), ключевые для правильного понимания образа Эраста Фандорина слова – «романтика в голове» - он произнес так точно, что, кажется, не без подсказки образцового автора – Б. Акунина. Да и «шеф»-Бриллинг шутит по поводу описания Фандориным Амалии, что она *«особа и впрямь опасная... Особенно для юных романтиков в период полового созревания»* (А, 69).

Романтические идеалы юноши более чем наглядно манифестируются знаменитым корсетом, имеющем гордое название «Лорд Байрон». Можно напомнить и о тайной гордости героя своими черными волосами, и о тайном же недовольстве голубыми глазами (вместо пронзительно черных) и тем более «неистребимым румянцем», столь не похожим на традиционную романтическую бледность.

Юношеский романтизм Фандорина, казалось бы, описан Б. Акуниным только иронически, но постепенно акценты смещаются и читатель может убедиться, что подход к романтизму в данном случае неоднозначен. Так, произнесенная Грушиным фраза: *«Конечно, подумаешь — государь, велика ли фигура, то ли дело “Лорд Байрон”!»* (А, 12) в смысле сопоставления императора Александра II и корсета проникнута глубоким сарказмом. Однако вырванная из контекста как сравнение некоего точнее не определенного «государя» - т.е. просто представителя верховной власти и «Лорда Байрона» - великого писателя с мировым именем она может обрести и прямо противоположный смысл. Здесь может слышаться голос автора (и даже эмпирического писателя – филолога по образованию), для которого знаковая литературная фигура может обладать большим значением, или, по меньшей мере, интересом.

Наконец, романтический «Лорд Байрон» (корсет) спасет Фандорину жизнь (глава 5). В контексте всего произведения вполне понятная ирония над вторичностью идеалов юноши, позднего эпигона романтиков, словно бы лежит на одной чаше весов, на другой из которых, явно перевешивая, - спасенная жизнь. Причем жизнь сыщика. Так

романтизм оказывается спасительным для человека, впоследствии весьма далекого от романтического мировоззрения. Это представляется достаточно значимым элементом в подтексте книги, и в дальнейшем мы попытаемся раскрыть почему.

§ 6. Субъектная организация и метасюжет «Азазеля»

Но сначала мы обратимся к характеристике специфики субъектной организации «Азазеля» (мы помним плодотворность этого подхода в связи с теми наблюдениями о «самоубийстве писателя» и разных повествователях, что были сделаны над «Писателем и самоубийством» Г. Чхартишвили).

В «Азазеле» можно наблюдать явление, когда повествование ведется то рассказчиком-повествователем, то появляется речь, ориентированная на литературную норму и возникает «объективный» повествователь. Субъект сознания первых строк «Азазеля» двоится: *«В понедельник 13 мая 1876 года в третьем часу пополудни, в день по-весеннему свежий и по-летнему теплый, в Александровском саду, на глазах многочисленных свидетелей, случилось безобразное, ни в какие рамки не укладывающееся происшествие»* (А, 7). Объективное повествование, отвечающее языковой норме, постепенно, на протяжении первой страницы, начинает ощущаться читателем соответствующим языковой норме XIX века, может быть – первой половины XX (сказываются булгаковские аллюзии), но никак не современной, при всей их лексической близости. Т.е. читатель понимает, что перед ним стилизация и ОП по своим характеристикам начинает напоминать РП. К тому же уже первая фраза представляет собой пример речи, содержащей субъективную оценку: слова «безобразное» и «ни в какие рамки не укладывающееся происшествие» вносят в речь черты субъективного сознания.

Кроме всех введенных нами ранее понятий, касающихся «автора», мы предлагаем ввести понятие повествователя-«собеседника» (ПС) для тех случаев, когда субъект речи прямо обращается к адресату. Это возможно только в условиях «личного общения», и тогда нарратор, выступая носителем субъективной модальности (апеллирование к слушателю), тем самым включается сам и включает того, к кому он обращается (например, фиктивного читателя), в рамки художественного мира произведения (собственно Собеседник может быть разновидностью как РП, так и повествователя-героя). Именно такой вариант повествователя возникает во втором и третьем абзаце романа, но не в том классическом виде, когда повествователь

использует прямое обращение: «мой читатель». Рассмотрим высказывания «...*дамы под кружевными (чтобы избежать веснушек) зонтиками...*» и «*Одна, совсем юная (пожалуй, что и не дама вовсе, а барышня) читала книжку...*» (А, 7). В обоих случаях в скобках мы видим пояснительный оборот. К кому он обращен? Возможно, к читателю, с которым ПС таким образом вступает в непосредственное общение; возможно, к самому себе – в таком случае автор как бы разговаривает сам с собой, что подразумевает расщепление авторского сознания на два голоса, причем тот голос, который делает пояснение, опять-таки выступает в роли ПС.

«Безобразное, ни в какие рамки не укладываемое происшествие» - пишет РП, и это еще раз подтверждает, что мы имеем дело именно с объективированным рассказчиком. ОП вполне мог бы уложить это происшествие в известные ему рамки, ибо, являясь всеведущим, безусловно, знал бы причину самоубийства героя. Однако он принципиально отказывается от всеведения. Дело, однако, не только в подчеркнутой личной включенности этого субъекта сознания в описываемую ситуацию. Вот он говорит: «*Неизвестный – вполне, впрочем, презентабельной наружности (модно подстриженные виски, высокий бледный лоб, возбужденно горящие карие глаза)*» (А, 8) – не отражение ли это уже сознания дам, наблюдающих за незнакомцем? Тем более, что на той же странице повествователь сообщает, что на этого молодого человека «*дама обратила внимание сразу*». Скорее всего, перед нами несобственно-прямая речь, вновь дополненная комментарием ПС в скобках.

Портретная характеристика дам тоже заставляет задуматься. Мы читаем: «*Вторая, гораздо старше, в добротном темно-синем шерстяном платье и практических ботиках на шнуровке, сосредоточенно вязала нечто ядовито-розовое, мерно перебирая спицами*». Отметим здесь эпитеты «добротное» и «практичные» - скорее оценочные, нежели просто описательные. Добротность и практичность – не описание внешнего вида вещей, а либо экстраполяция качеств этих вещей на их хозяйку, или же, напротив, оценка этих вещей самой хозяйкой. Второму предположению, однако, явно противоречат слова, «нечто ядовито-розовое», совершенно невыносимые, коль скоро речь идет о репрезентации сознания самой вязальщицы: последняя знает, что именно она вяжет, и не может считать цвет своего рукоделия «ядовито-розовым», поскольку оценочность здесь явно отрицательная. Такое словоупотребление в пределах одного предложения снова заставляет задуматься об авторстве – кто он, субъект сознания этого описания, точнее, этой оценки? Стороннему наблюдателю «циничной выходки»

едва ли было бы до оценки практичности наряда одной из дам, если только он не портной, камердинер или приказчик, а он ни то, ни другое, ни третье.

Может быть, в этом месте мы имеем дело с «гибридной» речью, куда попадает восприятие одной из героинь? Или их обеих и последняя оценка – это оценка воспитанницей своей воспитательницы. Мы не можем ответить на этот вопрос с полной определенностью, но расплытие субъекта сознания этих строк налицо.

Продолжим рассмотрение текста. Идет описание незнакомца, который оценивается рассказчиком как «неуравновешенный субъект». Однако после первых его слов он уже характеризуется как «наглец». Понятно, что такая быстрота появления новой характеристики создает для читателя эффект непосредственного наблюдения за ситуацией, когда в зависимости от поведения человека мгновенно может меняться и его оценка. Но для придания описанию объективного характера повествователю следовало бы максимально устраниваться, субъект же сознания рассматриваемого отрывка, как мы видим, напротив, предстает как личность достаточно конкретная. В этом случае предлагаемый читателю рассказ должен быть объединен некоторой стабильной точкой зрения на рассказываемое. Здесь же все опять наоборот. Возникает специфический эффект: читатель как бы непосредственно наблюдает за происходящим, но не своими глазами, а глазами рассказчика. Это более всего напоминает радиорепортаж, когда слушатель, казалось бы, непосредственно присутствует при событии, но при этом на самом деле вынужден полностью довериться словам репортера (да и в телерепортаже зритель зависим от конкретных кадров, выхваченных оператором и комментирования их важности в целой картине событий).

В данном случае сознание «репортера» - субъекта, объединяющего в себе черты объективного повествователя и сказового рассказчика, - предельно жестко структурирует происходящее. Сочетание сиюминутной объективности событий с крайней субъективностью взгляда на них производит эффект полного подчинения читательского восприятия сознанию этого субъекта.

В эпоху модерности (т.е. нового времени) считалось, что в традиционном реалистическом или модернистском произведении Автор (не отделившийся от повествователя) находится в метапозиции по отношению к читателю потому, что знает обо всем описываемом гораздо больше читателя: создавая «текст как мир», он, безусловно, «имеет право». Постмодернизм отказывает автору в этом праве. Наш пример, видимо, является рефлексией по этому поводу. Автор создает образ повествователя, который претендует на «терроризирование» читателя и создание

собственного образа мира, вовсе не имея на это ни малейшего «права», ибо этот субъект сознания знает меньше читателя. Он заявляет: *«отовсюду сбегались люди, а студент, стоящий у решетки, чувствительная натура, наоборот бросился прочь, через мостовую, в сторону Моховой»* (А, с.9). Всякому читателю при этом совершенно ясно, что вторично упомянутый «студент у решетки» - лицо отнюдь не случайное, лицо каким-то, пока неизвестным образом, но без сомнения связанное с самоубийцей, и бегство его объясняется отнюдь не «чувствительностью натуры». Не понимает этого только весьма недалекий субъект речи, которым, тем не менее, структурирован текст (= мир). Это своего рода «террор» «автора»-ничтожества над куда более пронизательным читателем.

Вспомним вновь слова В. Курицына, который характеризуя явление «постпостмодернизма», писал: *«Если мы знаем, что истины нет, мы можем запросто говорить об истине, проповедовать истину, ибо понимаем ее глубоко условную природу и можем в любой момент с ней расстаться. Почему не терроризировать оппонента, если ты знаешь, что твой террор – всего лишь упражнение в риторике?»*.⁵⁸ Это очень похоже на то, чем занимается Б. Акунин. (Впрочем, в целом повествователь у него очень легко меняет обличия и компетенции. Например, речь о знакомом нам уже корсете «Лорд Байрон» заводится следующим образом: *«Откроем уж заодно и причину, по которой так смутился коллежский регистратор»* (А, 13). Внезапно ПС становится всеведущим и открывает нам обстоятельства прошлого и тайные мысли героя).

Как еще реализуется перекрывание содержательно-субъектной и формально-субъектной⁵⁹ организации произведения? Вспомним эпизод первого появления главного героя, где он увиден глазами Грушина. В тексте романа часто используется именно этот прием освещения ситуации с точки зрения третьего лица, часто даже не осведомленного о происходящем, что, во-первых, вновь создает эффект большей осведомленности читателя, а во-вторых, позволяет менять ракурс и лексику. В качестве примеров можно привести сцену на почтамте, где мы видим «англичанина» (на самом деле все того же Фандорина, но уже приобретшего опыт и не раз избежавшего верной смерти) глазами служителя Штукина (А, 156). Здесь мы имеем дело с несобственно-

⁵⁸ Курицын В., Русский литературный постмодернизм, с. 258

⁵⁹ ССОП – соотнесенность всех отрывков текста, образующих в совокупности данное произведение с соответствующими им *субъектами сознания*; ФСОП - соотнесенность всех отрывков текста, образующих в совокупности данное произведение с соответствующими им *субъектами речи* – Корман Б. О., , с.183, 185

прямой речью этого персонажа. Еще позже об ореоле важной особы, возникшей вокруг героя, читатель узнает из разговора «важного господина» и кондуктора поезда (А, 182), однако здесь перед нами традиционный диалог: прямая речь с комментариями повествователя. Наконец, и финал романа, где с героем произошли немаловажные изменения, во многом сформировавшие его отличительные внешние черты и саму личность, анонсировано передается через восприятие «гуляющих» (А, 224), хотя со всей очевидностью, как не принадлежащие сознанию ОП, можно назвать лишь отдельные лексемы («прожигатель жизни»).

Но вернемся к следственному приставу. Поначалу все идет обыкновенным порядком. Субъект сознания здесь – Ксаверий Феофилактович. Он размышляет не только о своем подчиненном – Фандорине. Мысли его, хотя и не обособленные орфографически в виде прямой речи или кавычками, вполне предсказуемы и хорошо идентифицируемы – «*Этим пускай участки занимаются...*», «*Слава Богу, перестали слать...*», «*ох, до беда еще долгонько*» (А, 10) – и так далее (кстати, многие из наиболее субъективных его размышлений даны в круглых скобках). Но эта стилевая и стилистическая идиллия продолжается недолго.

Уже через страницу, когда Грушин собрался вслух почитать свежую газету, «*юный письмоводитель с готовностью отложил постылое гусиное перо*» (А, 12). Сразу два слова, от которых дотошного читателя начинают терзать смутные сомнения: «с готовностью» и «постылое». Едва ли такая оценочность может относиться к сознанию Грушина – ему, полагаем, это безразлично и уж, во всяком случае, неизвестно. А вот юному письмоводителю – как раз нет. Чей же это голос прорывается в повествование – субъектом сознания не становится ли уже Фандорин?

Кроме того, не забудем, что в сцене чтения Грушиным газеты в авторское повествование с фрагментами газетных статей врывается публицистический стиль и очередные «чужие слова». Это тоже авторское иронизирование над клишированностью газетного слога, которое очевидно, например, в совпадении восклицания «О, времена, о, нравы!» русского («Азазель») и французского («Левиафан») репортеров (А, 15; Л, 13). (Этим же чтением в плане сюжетостроения одновременно вводится несколько, пока ничем, кроме места публикации, не связанных друг с другом сюжетных линий, ни одна из которых впоследствии не окажется случайной. Это и бой петербургского статского советника Бриллинга с бомбистами, и открытие в Москве благотворительного «эстерната» для мальчишек-сирот, и в конце – уже известная

читателю «циничная выходка», которая в результате вторичного своего упоминания в повествовании и привлекает наибольшее внимание).

Таким образом, в речи повествователя смешиваются все возможные голоса – самого повествователя, часто переходящего в рассказчика, менее осведомленного, чем читатель, собеседников, главного героя, второстепенных персонажей, различные или противоположные точки зрения которых не комментируются и не оцениваются автором, а так же анонимные дискурсы. Зачастую это происходит таким образом, что невозможно различить их границы и точно определить единственный субъект сознания того или иного высказывания, что можно считать характерными признаками «полифонического романа» по терминологии М. Бахтина (или «драматического эпоса» по Б. Корману).

С другой стороны, автор, несмотря на «некомпетентность» повествователя и отказ от единой позиции и точки зрения в тексте, тем не менее, навязывает читателю свою волю – хоть внимание и акцентируется на неоднозначности этической позиции героев по обе стороны баррикад (см. выше, особенно главу 5, ч. 2), симпатии читателя оказываются на стороне главного героя – Эраста Петровича Фандорина. ОА и ОЧ понимают субъективность этого взгляда, но принимают его.

Теперь обратим внимание на красноречивую деталь. Первое, чем занимается юный романтик Фандорин, когда мы впервые его видим, - пишет. И не просто пишет. Он в третий раз переписывает недельный отчет для обер-полицеймейстера. Он пишет его гусиным пером, и Грушин рассуждает о стальных перьях: *«Нет, голубчик, ты уж не спеша, по старинке, гусиным перышком, со всеми росчерками и крендельками. Его превосходительство сами при императоре Николае Павловиче возрастали, порядок и чиновпочитание понимают»* (А, 10).

Здесь трудно не вспомнить «Царского писаря» Куприна.⁶⁰ Его герой немало рассказывал о писарской работе при императоре Николае Павловиче, когда «росчерки и крендельки» на письме как раз категорически не приветствовались.⁶¹ О чем же тогда

⁶⁰ Воспоминания о Куприне, кстати, тоже возникают при чтении Б. Акунина с завидной регулярностью. Сравним у Л. Данилкина описание первой встречи с Акуниным: он-де ожидал увидеть «*монотонно гудящий компьютер и розовощекого м.н.с., разработчика программы "Дискурсивный имитатор: Куприн-2000" при нем*» (Данилкин 2001). Отметим также тот факт, что самая длинная незакавыченная цитата Акунина находится в «Алмазной колеснице» - это цитата из «Штабс-капитана Рыбникова» Куприна. Многочисленные аллюзии на произведения Куприна встречаются и в других текстах Акунина. При столь хорошем знании материала, мы предполагаем, что речь не идет о случайной ошибке-«плюшке».

⁶¹ Куприн А. И., Царский писарь с. 578.

говорит Ксаверий Феофилактович? Может быть, это просто две фразы совмещены «порядок и чиновничество при Николае Павловиче» и «росчерки и крендельки, положенные сейчас»? А может быть, это не он, а «мерцающий» образцовый автор говорит его устами? Тогда и говорит он, конечно, о старинных жанровых и стилевых «росчерках и крендельках» русской литературы, памяти которой (именно так похоронно – «памяти») посвящен фандоринский цикл. Потому-то и гусиным перышком, потому-то и переписывается в третий раз отчет для обер-полицеймейстера.

В самом деле: для чего же трижды его переписывать, этот отчет? Разве Фандорин безграмотен или небрежен, или, может быть, Грушин, за что-нибудь недолюбливая молодого письмоводителя, хочет ему досадить? Нет, но зато важно, что мы знакомимся с главным героем в романе тот момент, когда он пишет. Нетрудно увидеть в образе полицейского «письмоводителя» Фандорина фигуру весьма знаковую – Писателя. Причем писателя романтического (мы помним, что Фандорин предстает именно романтиком) на переходе к реализму, натурализму: «...у нас голубчик Кордудалей не водится /.../ у нас все больше штаны просиживать да протоколы писать про то, как мещанин Голопузов спьяну законную супругу и троих малых деток топором уходил...» (А, 11). Одновременно мы видим, что образ «писателя» намеренно снижен (с таким же снижением мы сталкиваемся, читая донесение шпика с псевдонимом Maximus Зоркий.) Перед нами – не модернистский Демиург, нет, это полицейский письмоводитель, и пишет он текст соответствующий. Стоит ли после этого быть Писателем?

Право голоса уже в начальной главе романа, как мы заметили, радушно предоставляется Б. Акуниным, как говорится, первому встречному. Кроме примеров, приведенных выше – дам в саду, журналистов, Грушина, это и пристав (опять образ Фандорина со стороны: «хоть и мелкая сошка, а все ж из управления» (А, 16)), и самоубийца Петр Кокорин с его предсмертной запиской и завещанием, и Амалия Бежецкая, в свою очередь, говорящая голосом Иисуса Христа («И Петр вышел вон и плакался горько. Полюбив, не отрекайтесь! А.Б.» (А, 21), а может быть одновременно и Бориса Акунина – очень уж похожи инициалы).

Разумеется, такие права предоставляются и Фандорину как главному герою романа, и если бы мы ограничились чтением первой главы, мы бы могли и не увидеть, что права Фандорина – преимущественные. Но на протяжении романа субъектом сознания чаще всего является он и в его кругозоре дано большинство событий. И именно он, вторя цитатной природе «Азазеля», создает подавляющее количество романтизированных описаний. Если булгаковско-достоевские аллюзии раскрываются

через фрагменты текста, принадлежащие в основном субъекту сознания автора, то образы «Кармен», «Клеопатры», «Пиковой дамы» принадлежат речи и сознанию Фандорина. Это можно было бы продолжить тем, что тематика «сентиментального» Карамзина вводится Лизой Эверет-Колокольцевой, массовая культура – графом Зуровым, образ которого построен более по маскульным нежели по романтическим клише (советские гусарские фильмы в подтексте образа, упоминание самим героем сюжетной линии «Трех мушкетеров») и т.д.

«Азазель» не просто постмодернистский роман. Это скорее метафорический роман о самом постмодернизме, а еще точнее – его скрытый внутренний сюжет повествует о динамике литературного процесса. И, как бы то ни было, мы живем во время, когда представление о Писателе как главном действующем лице этого процесса еще живо. Поэтому «Азазель» это и роман о Писателе (и, как нетрудно догадаться, его самоубийстве), и писатель этот – Фандорин.

Во второй главе Фандорин еще делит свое право с Грушиным, однако его голос прорезывается уже в полную силу. Именно во второй главе мелкий чиновник-письмоводитель начинает рассуждать в духе неоднократно цитируемых и Б. Акуниным и Г. Чхартишвили рассуждений Достоевского о самоубийстве, то есть так, как пристало рассуждать Автору-Демиургу эпохи реализма или модернизма. Он проникается «обвинительным пафосом», он называет самоубийство проблемой, о которой следует говорить особо (тут он, как и во всем, что касается литературности, вторичен; но нельзя не оценить, что хронологически обращается к проблеме задолго до Г. Чхартишвили), и проповедует: *«Лучшие из образованной молодежи уходят, задохнувшись от нехватки духовного кислорода, а вы, отцы общества, уроков для себя ничуть не извлекаете!»*. Грушин тут же иронично приводит пример самоубийства двадцатисемилетнего сапожника вследствие «отсутствия средств на похмелье». *«...Вы смеетесь, - горько сказал Эраст Петрович. – А в Петербурге и Варшаве что ни день студенты, курсисты, а то и гимназисты травятся, стреляются, топятся. Смешно вам...»* (А, 24-25).

Итак, мы нашли еще alter ego Г. Чхартишвили, в смысле заинтересованности проблемой самоубийства – это не Б. Акунин, а Э. Фандорин. И Фандорин как настоящий романтический писатель не отделяет своей личной человеческой жизни от творчества. Он моментально переходит в третью, по классификации «Писателя и самоубийства» суицидологическую группу людей, угрожающих самоубийством: *«"Раскаетесь, Ксаверий Феофилактович, да поздно будет" – мстительно подумал он,*

хотя до сей минуты мысль о самоубийстве ему никогда еще не приходила – слишком живого характера был юноша. Наступила тишина: Фандорин представлял скромную могилку, за церковной оградой и без креста...» (А, 25). Здесь все сходится – и слишком живой характер, и романтическое видение, и то, что мысль о самоубийстве приходит к нему вследствие не каких-либо тягот и лишений, а «идейно», принципиально.

В третьей главе происходит дальнейшее развитие как образа Фандорина, так и его роли в повествовании. Субъект сознания всей этой главы – Фандорин, причем он, казалось бы, выступает в новой ипостаси: в роли тоже вполне традиционного для русской литературы героя – «маленького человека». Вот он рассуждает: *«Тут промедление смерти подобно, растревлял себя Эраст Петрович (прямо скажем, несколько преувеличивая), а господин пристав казенного пятиалтынного пожалел. Самому-то, поди, управление каждый месяц по восьмидесяти целковых на постоянного извозчика отчисляет. Вот они, начальственные привилегии: один на персональном извозчике домой, а другой на своих двоих по казенной надобности»* (А, 29). Как видим, нашему «маленькому человеку» явно не хватает конвенционального смирения.

Как, казалось бы, легко (а, главное, приятно) было Б. Акунину здесь заиграться, отдаться обаянию известного литературного клише, наделить героя еще одним голосом, но этого не происходит. Образ Фандорина, не в пример традиционно расплывчивому постмодернистскому герою, здесь уже очень четок – даже в ситуации «маленького человека», это гордый и романтический юноша. Да, впрочем, иначе и нельзя: здесь он встречается со своей будущей невестой. Появление в сюжете возлюбленной героя окончательно очерчивает исходную установку: разумеется, романтический герой не был бы полноценен, не будучи влюблен. С этого момента и начинаются сюжетные перипетии романа о самоубийстве писателя.

Алла Латынина в своей статье «Энтомология рода Фандориных» пишет: *«Акунин посвящает свою фандоринскую серию памяти литературы XIX века. Но создает героя, которого просто не могло в ней быть. Во-первых, качественная беллетристика и детектив были несовместимыми понятиями. Во-вторых, читающая публика ввиду своей либеральной ориентации никогда бы не признала своим героем сыщика, работающего на правительство, сочувствующего идеалам порядка и законности, а не революции»* (Латынина 2005). Особенно справедлива вторая часть высказывания. На самом деле, если бы в задачу Б. Акунина входило только написать серию детективных романов на материале Российской империи XIX века, он легко мог избрать совершенно

другой род занятий для своего сыщика. Сыщик мог быть вполне частным лицом – и такое решение, заметим, более традиционно – вспомним персонажей его основоположников: Э. По или А. Конан-Дойля. Фандорин же, уточним, не просто «сыщик, работающий на правительство», он именно жандарм – и трудно найти род занятий, в большей степени отвратительный для либерально ориентированной читающей публики XIX века (это осознает и сам автор, об этом свидетельствует вполне логичное презрительное отношение к нему Варвары Суворовой из «Турецкого гамбита» и еще более позднее – Эсфири в «Статском советнике»). Дела, которые он расследует, нередко выходят за рамки просто уголовных. Слишком часто («Азазель», «Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса», «Статский советник», «Алмазная колесница») его противниками становятся люди, движимые самыми благородными с их точки зрения намерениями, и с точки зрения этих людей Фандорин – безусловно «душитель и вешатель», защитник интересов царизма и русского империалистического экспансионизма. Но сейчас мы, не рассматривая идеологическую составляющую романов Б. Акунина, зададимся вопросом, почему именно такой сыщик избран героем детективной серии?

Мы полагаем, потому, что образ именно такого сыщика максимально противоположен образу юного романтического писателя, которого должен убить в себе герой. Но убить отнюдь не безжалостно, наоборот. Фандорин, превращаясь в гения сыска, не разрывает окончательно с собой же – романтиком. Эти две противоположные тенденции постоянно борются друг с другом на страницах «Азазеля».

Во-первых, основным субъектом сознания в романе остается Фандорин – а это черта тоже характеризует его как автора, писателя. В следующих романах картина резко изменится, на чем мы остановимся ниже. Во-вторых, то же самое происходит и на фабульном уровне. Вспомним корсет «Лорд Байрон», который спасает Фандорину жизнь. Знаменательны слова Бриллинга о том, что такие корсеты, возможно, следует ввести в полицейскую экипировку, - иными словами, и полицейскому не следует совсем разрывать с высокими душевными порывами (что нельзя не признать справедливым даже и с практической точки зрения).

Обратим внимание на образ графа Ипполита Зурова, построенный по романтическим канонам Давыдова, Пушкина и Марлинского, а более всего – по советским «гусарским» киноклише («Гусарская баллада», «Эскадрон гусар летучих», «О бедном гусаре замолвите слово»). Соприкосновение с этим дискурсом сперва чуть не обарачивается для Фандорина смертью (дуэль), но только «чуть», зато потом, в

Лондоне, опять-таки спасает жизнь. Связь с канонами сентиментализма («карамзинская» линия), русского бытописательской прозы (линия «маленького человека», отношения с Грушиным), и авантюрно-приключенческой литературы – все эти соприкосновения с устоявшимися, нормативными жанровыми системами идут Фандорину во благо. Это неудивительно: подобно игроку Зурову в игорном заведении, наш писатель чувствует себя в сфере литературных традиций, как рыба в воде.

Все меняется, когда он сталкивается с «Азазелем», с эстернатами и их основательницей. Проект Леди Эстер – типичный пример теории и практики модернистской глобализации. На фабульном уровне он «овнешнен» как вполне модернистская, в духе XX века, попытка создать прекрасного Нового Человека и железной рукой этого Нового Человека загнать все прочее человечество в Прекрасный Новый Мир. На уровне внутрилитературного сюжета о самоубийстве писателя – это вторжение Метанаррации, уверенной в собственной истинности и в том, что мир может быть описан неким универсальным языком, который поэтому вправе диктовать свою волю остальным типам нарраций. В качестве последних мы можем рассматривать те устоявшиеся, «уютные» клише, о которых говорилось выше.

В сущности, модернизм как метанаррация глубоко враждебна писателю как человеку, как приватному сочинителю, как литератору-дилетанту (имеется в виду не уровень литературного мастерства, а образ жизни писателя). Фандорин, как сыщик, вступая в борьбу с тайной международной организацией, как писатель, в сущности, выступает против модернистского дискурса. Но оба параллельно разворачивающихся сюжета изначально обречены на трагический финал. Фандорин-сыщик не понимает, с какой страшной силой вступает в борьбу, он борется вслепую и, побеждая, теряет самое дорогое для него – любимую женщину. Фандорин-писатель также не понимает, что терроризирующий его как свободного художника метадискурс модернизма сам по себе – явление чисто литературное. Это та форма, которую стремительно обретает литература, памяти которой Б. Акунин посвятил свою серию детективных романов. Как Писатель может бороться с Литературой? Только одним способом: убив в себе писателя.

Фандорин, сначала Писатель до-модернистский (вторичность его эстетических представлений Б. Акуниным неоднократно подчеркивается), затем, в финале, можно сказать, становится писателем постмодернистским, то есть писателем эпохи, когда произошла «смерть Автора». Фандорин-писатель, отличающийся всем тем набором качеств, о которых мы описали, заменяется теперь Фандориным-сыщиком, то есть

героем детективного романа. Убив в себе писателя, он совершает своеобразное самоубийство. Замена писателя героем – это то самое, что мы наблюдали при анализе «Писателя и самоубийства». То, что происходило в объемном эссе Г. Чхартишвили, теперь происходит в романе Б. Акунина.

Впрочем, даже если нам могут предъявить претензии в «сверхинтерпретации» первого романа серии «новый детектив» из желания свести к единому знаменателю метасюжет «Писателя и самоубийства» и «Азазеля», не подвергающейся сомнению остается борьба традиционалистских и модернистского дискурсов в метасюжете романа. И победа одерживается именно эклектическим и деиерархизированным сочетанием первых, т.е. несомненной поэтикой постмодернизма. Поэтому наш тезис об этом романе как метафоре литературного процесса остается в силе даже при такой «редуцированной» интерпретации.

Таким образом, мы вернулись к «многослойности» романов Акунина. Говоря о ней чаще всего все-таки выделяют два уровня – детективно-приключенческий фабульный и аллюзийно-цитатный литературный. Когда же стараются развить идею, то обычно стараются выделить еще исторический, реже – философский или что-нибудь в этом же роде. Однако если рассматривать строго, то исторический и другие подобные «уровни» являются лишь одной из частей все того же аллюзийно-цитатного слоя. Этот второй, тем не менее, по-прежнему связан со стратегией наивного образцового читателя фабульного слоя, обладающего минимальной образованностью. Именно на сочетании этих двух слоев строится частое восприятие проекта Б. Акунина как развлекательной литературы высокого уровня, но, как мы уже попытались показать и постараемся развить в дальнейшем, эти два уровня тесно взаимосвязаны и друг без друга не существуют.

При серьезном же прочтывании текстов раскрывается уровень металитературный, апеллирующий к современной (постмодернистской) литературной теории и об этом уровне упоминается мало и вскользь, а именно он создает наиболее интересный слой, рассчитанный на ОЧ второго уровня.

Еще одним свидетельством в пользу правильности нашего взгляда на внутренний металитературный сюжет, лежащий в подтексте детективно-приключенческого «Азазеля» как романа о смерти традиционного автора, опять-таки может стать анализ специфики субъектной организации дальнейших романов фандоринского цикла. На основе такого анализа мы можем убедиться, что ни в одном последующем романе Фандорин не является субъектом доминирующего в произведении сознания, хотя

другие герои часто становятся повествователями и авторами, да и прием использования гибридной речи повторяется из романа в роман.

§ 7. Турецкий гамбит – метаморфозы криптоистории.

В частности, во втором романе серии, «Турецком гамбите», субъектом сознания, организующего почти весь текстовый объем романа, является Варвара Суворова. Кроме этого, каждая глава открывается отрывком из газетной статьи. Фандорин является обычным персонажем и его голос слышен только в прямой речи. Впрочем, говоря об этом романе, невозможно ограничиться только субъектной его спецификой.

Этот роман раскрывает еще одну важную черту начинающегося проекта. Конечно, здесь по-прежнему присутствуют и играют свою роль литературные аллюзии, но гораздо более выразительными оказываются параллели исторические. Если в «Азазеле» мы встречаемся лишь мельком с именем государственного канцлера князя Корчакова (исторический прототип – князь Горчаков) и начальника Третьего отделения и шефа жандармского корпуса Лаврентия Аркадьевича Мизинова (реального шефа жандармов звали Н.В. Мезенцов), то в «Турецком гамбите» кроме этих двоих мы встречаем множество персонажей, для которых так же легко найти исторические прототипы.

За основу образа генерала Соболева взят вполне реальный русский генерал Михаил Дмитриевич Скобелев (1843-1882), которого действительно называли Белым Генералом из-за его обыкновения вести солдат в атаку в белом мундире и на белом скакуне. Маклафлину – журналисту, сопровождавшему генерала в его эскападах, - также «соответствует» личность вполне историческая. Это журналист Мак-Гахан, который был вблизи Скобелева во многих его походах, в том числе и во время турецкой войны, где дошел с русскими войсками до Константинополя. Ординарец Гукмасов – верный ординарец Скобелева П.А. Дукмасов, издавший в 1895 году книгу мемуаров «Со Скобелевым в огне. Воспоминания П. Дукмасова». Сергей Берещагин, брат знаменитого художника, - это Верещагин Сергей Васильевич (1845-1877), был зачислен ординарцем к Михаилу Дмитриевичу Скобелеву и исполнял при нем самые трудные и опасные поручения.

В романе Акунина Михаил Дмитриевич Соболев женился на княжне Титовой, а женой реального Скобелева была княжна Мария Николаевна Гагарина. (В этот раз, как видим, произошла не замена одной буквы, а замена фамилии космонавта №1 на фамилию космонавта №2.) Прообразом Еремея Ионовича Перепелкина является

Алексей Николаевич Куропаткин – начальник штаба Скобелева. Гнатьев – Николай Павлович Игнатьев (1832-1908) – государственный деятель и дипломат, генерал от инфантерии (1878). В 1864-1877 – посол в Константинополе, участник подготовки Сан-Стефанского мира (1878).

Многочисленны эпизодические или только упоминающиеся в тексте герои, например, генерал Струков, барон Тотлебен или посол в Англии граф Шувалов, которые выведены в книге под собственными фамилиями. То же касается и представителей высшей власти. Император Александр II так и остается Александром Освободителем, как главнокомандующим – великий князь Николай Николаевич (а также Абдул-Азис, Абдул-Гамид, Мидхат-паша и др). Можно сказать, что использование ригидных обозначений⁶² не то что бы случайно, но обусловлено внешними факторами. Если не назвать государя Александром, то и страну бы следовало назвать, как минимум Расея и планету не Землей, а как-нибудь еще (например, Зембля) и так до дурной бесконечности.

Игру с зашифрованными именами реальных прототипов предлагал исторический *roman-à-clef* – чтобы избавить не столько героев от узнавания, сколько авторов от обвинений. Его элементами (чаще в автобиографическом контексте) широко пользовался модернизм (Джойс, Пруст и т.п.). Постмодернисты – Г. Соррентино, В. Набоков, Р. Фидерман, продолжая модернистскую традицию, тоже пользуются им в автобиографическом ключе, но всячески трансформируя. Например, Гилберт Соррентино заявляет, что его персонажи имеют реальных прототипов, получается – что это роман для посвященных, и тут же настаивает, что это всего лишь персонажи литературного произведения. Но ведь не может быть справедливо и то и другое? (в том, что читатель вынужден задать себе этот вопрос, Б. Мак Хэйл опять видит онтологическое мерцание) (McNale 1987, 206-209).

Акунин обращается к первоначальному типу исторического «романа с ключом» - читателю предоставляется возможность «игры в прятки» на историческом уровне – поиски прототипов слегка переименованных героев, сравнение их реальной жизни, или,

⁶² Крипке определял этот специфический способ наименования так: «Мы называем нечто *ригидным* наименованием если в любом возможном мире оно обозначает тот же предмет, *неригидным* или *случайным* обозначение, если это не так» (1980, с. 48-49) – Семантическая специфичность имени собственного – это следствие его особенного происхождения: оно дается лицу актом первоначального «крещения», а потом «переносится от одного звена цепи к следующему» („Kripke definoval tento specifický způsob pojmenování takto: „Nazvěme něco *rigidním* označením, jestliže v jakémkoliv možném světě označuje vždycky též předmět, *nerigidním* nebo *náhodným* označením, jestliže tomu tak není“ (1980, s.48-49)- Sémantická specifická vlastního jména je důsledek jeho zvláštního původu: je dano osobě aktem prvotního „křtu“ a pak se „přenáší od jednoho članku řetězu k dalšímu“ (Doležel 2003, 32).

точнее, сложившихся исторических образов – с жизнью литературной (как раньше – литературной жизни с другой литературной). Он возвращается к внешнему «реализму» повествования, но одновременно подчеркивает и тот факт, что собственно «история» воспринимается автором проекта как такой же вымысел, такая же «метареальность», как и литература. Неригидные, но «намекающие» обозначения позволяют Акунину на практике приблизить теорию возможных фикциональных миров даже читателю не знакомому с ней (в то время как Чхартишвили заявляет в разнообразных интервью, что создает страну, «похожую на Россию»).

С другой стороны, произведение открывает ряд романов Акунина цитирующих приемы популярного направления «криптоистории», живущей за счет неполноты наших исторических знаний и несовершенства исторической памяти. «Криптоисторические» романы не спорят с большой историей, а, вписываясь в ее рамки, пытаются «выяснить» как происходило «на самом деле» то, что известно нам из дошедших архивов. Такому криптоисторическому подходу соответствует сюжет романа, где не самое удачное течение и исход русско-турецкой войны, долгое сидение под Плевной, обескровившее русскую армию и казну, объясняется тем, что в шахматной партии, разыгранной русским сыщиком Эрастом Фандориным и турецким политиком Анваром-эфенди, первому так и не удалось поставить последнему мат, чтобы избежать многих роковых событий (впрочем, относительная победа все-таки оказалась на стороне Фандорина, что позволило России избежать окончательного военно-политического провала). Этот, вполне типичный для постмодернистской прозы, криптоисторизм романов Акунина составляет один из наиболее стабильных принципов, на которых строятся романы не только фандоринского цикла.

Лишь при очень поверхностном взгляде можно говорить, что романы Б. Акунина совсем не спорят с традиционными представлениями об истории. Особенно это будет заметно на романах из серии «Провинциальный детектив» и еще более на последнем проекте «Жанры», где Акунин существенно пересматривает историю и благодаря возможностям, которые дают такие жанры как «Фантастика» и «Детская книга» (в сущности – тоже фантастическая), нимало не претендует на какое бы то ни было правдоподобие.

В романах серии «Новый детектив» Эраст Петрович Фандорин – явление первичное, своего рода предельное основание, история же – глубоко вторичное. Существует Фандорин, который в качестве сыщика определяет неизменную криминальную коллизию. Поскольку Фандорин – незаурядный сыщик и человек,

обладающий способностями стоящими на грани сверхъестественного, то тем самым определяются и параметры противника, иначе художественного конфликта бы не получилось. Его противник в большинстве случаев – гениальный злодей, по меньшей мере, национального масштаба (в «Пиковом Валете» и «Статском советнике»), чаще – международного («Левиафан», «Декоратор», «Коронация») и международно-политического («Турецкий гамбит»), а иногда – всемирно-исторического («Азазель»). Борьба часто ведется не с конкретным человеком, а с целой организацией или властью той или иной страны. Что происходит, когда в контекст реальной истории человечества помещается ситуация такой воистину эпико-мифологической гигантомахии? История превращается в производное от побед и поражений Фандорина. Если бы мы всерьез говорили об этих романах как об исторических, говорили бы о «концепции истории у Б. Акунина», нам бы пришлось нелегко, потому что следствием перипетий борьбы Фандорина с его эпохальным противником становятся такие события, как судьба Константинополя и, следовательно, Третьего Рима и славянской Европы; гибель либо спасение очередного «Титаника», Ходынка и Русско-японская война...

Однако отношения с историей в романах Акунина построены по принципу, что достоверно она все равно не известна, а то, что известно, не является ни объективным, ни очевидным. Это дает право создавать в своем мире, похожем на наш актуальный мир и в стране «похожей на Россию» (недаром автором прозорливо изменены имена главных действующих лиц) тот вариант истории, который вписывается в историю жизни Эраста Петровича Фандорина.

§ 8. Левиафан и классические детективы

Интересна в отношении субъектной организации композиция «Левиафана». Впервые у Б. Акунина детектив предстает в том наиболее классическом смысле, который мы привыкли вкладывать в это слово. Сам автор называет его «герметичным». То есть, круг подозреваемых изначально ограничен особами, следующими на корабле «Левиафан» из Саутгемптона в Калькутту. Более того, по-настоящему подозреваются только особы, приписанные к салону Виндзор. Да и в итоге, когда расследование подходит к концу, преступниками оказывается не разветвленная международная организация, как в «Азазеле», и не шпион-политик, за которым стоит вся мощь османской империи, как в «Турецком Гамбите», а всего лишь супружеская пара преступников. Это напоминает классические детективы Агаты Кристи, особенно,

«Смерть на Ниле» (он же «Убийство на пароходе «Карнак»»). Так же никто не подозревает об истинной связи между возлюбленными, мозком операции оказывается женщина, более стойкая и более изобретательная, нежели мужчина, а признается в содеянном именно мужчина; присутствует и мотив путешествия на корабле. Впрочем, и здесь, как в предыдущих романах Акунина, мы встречаемся с «перевертышем»: любовь в русском детективе оказывается лишь средством к достижению цели, умирает лишь один из пары преступников, а главная виновница не только не убивает себя, но явно избежит сурового наказания.

В романе «Левиафан» присутствует и другой мотив классического детектива – старый опытный, но все-таки недалекий полицейский – французский комиссар Гюстав Гош – традиционный персонаж детективного повествования, позволяющий главному герою выгодно оттенить собственное неофициальное расследование. Одновременно комиссар полиции очень напоминает другого знаменитого французского литературного героя, носящего то же звание. Как и Мегрэ, Гош на вид добродушен, но при этом пронизателен, попыхивает трубочкой и постоянно вспоминает свою супругу Бланш. Этот образ легко прочитывается как литературная пародия на героя Жоржа Сименона (тем более, что сыщик в итоге сам становится преступником, не в силах избежать соблазна заполучить огромное состояние).

Газетные описания убийства – характерная черта рассказов «основателя детективного жанра» - Эдгара Аллана По: в «Убийстве на улице Морг» как и в «Левиафане» речь идет о «неслыханном по жестокости убийстве, всколыхнувшем весь Париж», причем убийстве, совершенном, казалось бы, без всяких разумных мотивов. Отдельный интерес представляет собой фрагмент протокола осмотра места преступления (из той же папки), которым открывается роман:

«Точное расположение мертвых тел показано на схеме 4, где:

- №1 – труп дворецкого Этьена Деларю 48 лет,*
- №2 – труп экономки Лоры Бернар 54 лет,*
- №3 – труп личного лакея хозяина Марсея Пру 28 лет,*
- №4 – труп сына дворецкого Люка Деларю 11 лет,*
- №5 – труп внучки экономки Анн-Мари Бернар 6 лет,*
- №7 – тело охранника Жана Лесажа 42 лет /.../*
- №8 – труп охранника Патрика Труа-Бра 29 лет*
- №9 – труп привратника Жана Карпантье 40 лет...» (Л, 7)*

Здесь, даже не прибегая к дешифровке, можно сразу опознать слегка измененные имена Марсея Пруста, А.-Р. Лесажа, А. Карпентьера – другие имена не столь прозрачны, к ним можно подобрать различных носителей, но это, собственно, уже не важно. А важно

другое: Акунин опять говорит о смерти автора. Т.е. даже не одного автора, а авторов, причем из перечисленных фамилий видно, что относятся они к самым разным дискурсам. И на сей раз речь идет не о самоубийстве, а об убийстве.

Но вернемся к «детективной составляющей». Многим читателям роман напоминает и детектив Агаты Кристи «M. Of N.» - очевидно тем, что женская часть преступного сообщества представлена женщиной с маленьким ребенком (вариант Акунина: с беременной женщиной), которая вследствие этого подозревается читателями и сыщиками в последнюю очередь. Возможно, что и сама фигура «Изумрудного раджи» является дериватом от маленького и не столь широко известного рассказа английской писательницы «Изумруд раджи».

Еще один прием, часто используемый Агатой Кристи – повествование, ведущееся от лица разных героев детективной истории, в том числе от лица подозреваемого, что, однако (в отличие от криминальных романов, где преступник известен заранее и читателя скорее интересует, каким образом найдет доказательства сыщик) роняет тень подозрения на преступника ничуть не больше, чем все остальные улики. Читателю, как в любом другом детективе, приходится мучиться подозрениями до последней кульминационной страницы (например, знаменитый роман А. Кристи «Убийство Роджера Акройда» или ее же «The Seven Dials Mystery»). Прием повествования от разных лиц, принимавших участие в событиях, использовал в «Лунном камне» и Уилки Коллинз, но среди рассказов участников и свидетелей в романе Коллинза отсутствует свидетельство преступника).

После «протокола осмотра места преступления» и выдержек из газетных статей перед нами предстают манеры письма (или размышления) как расследующего дело комиссара Гоша, так и всех четырех главных подозреваемых: письма английского баронета Реджинальда Милфорд-Стоукса, дневниковые записи японца Гинтаро Аоно, и восприятие мира глазами не пишущих дам, старой девы Клариссы Стэмп и беременной жены швейцарского банкира Ренаты Клебер, через гибридную речь. (Кстати, интересны имена двух главных героинь (второе имя Ренаты – Мари), не забудем, что полное имя Агаты Кристи: Агата Мэри Кларисса (Миллер) Кристи).

В «Левиафане» содержатся многочисленные переключки и с «Лунным камнем» Уилки Коллинза. В обоих случаях речь идет об индийском сокровище, заключающемся в необычайных драгоценных камнях. Пролог английского романа («Штурм Серингапатама») является легендой, перекликающейся с легендой об Изумрудном Радже в русском детективном романе. Таким образом, «крестным отцом» индолога-

археолога Свитчайлда из «Левиафана» становится Уилки Коллинз, создавший фигуру мистера Мертуэта – путешественника, знатока индусских обычаев. Для характеристики французского комиссара, как мы уже отмечали, Акунин использует набор черт, созданных Сименоном; при разговоре Фандорина с Клариссой Стамп – английской подданной – повторяется картина умственного тренинга Холмса, удивляющего не способного дедуктивно мыслить доктора Ватсона.

Наконец, в финале романа, выясняется, что авантюристка Мари Санфон вовсе не та, за кого она себя выдает, и к тому же еще бельгийская подданная. Этим и объясняется, что в ее истории и во многих основных чертах романа чувствуется перо Агаты Кристи – «родительницы» знаменитого бельгийского сыщика. Возможно, что присутствие «добрейшего доктора Труффо» – итальянца по происхождению, женатого на чопорной англичанке – это насмешливый кивок в сторону Умберто Эко. Недаром в знаменитом «Имени розы» для развития детективного сюжета итальянский писатель использует английскую – «холмсианскую» парадигму. Появление в тексте rue de Grenelle в Париже, на которой произошло убийство, положившее начало роману, судя по всему, позаимствовано из романа Себастьяна Жапризо «Дама в автомобиле в очках и с ружьем», в котором дом на этой улице является местом жительства главной героини.

Таким образом, если первый роман в своей основе строился на широких литературных аллюзиях, второй – на игре с историческим контекстом, то третий, главным образом, на известных клише литературного детектива.

Отметим еще одну черту, общую для первых трех романов: интерес автора к сюжетным коллизиям, связанным с языком-шифровкой, с непонятным языком. В «Азазеле» одним из ключевых моментов является попытка расшифровать послание из Англии с именами членов международной организации. В «Турецком гамбите» завязка сюжета – арест шифровальщика Яблокова. Все проблемы русской армии связаны с заменой в шифровке одного лишь слова – «Плевна» на «Никополь». В «Левиафане» сыну раджи приходится выучить незнакомый язык, чтобы прочитать Коран с пометками отца и чтобы эти пометки сложились в ясное указание, где искать сокровища. Похоже, что для Б. Акунина проблема закодированности языкового сообщения является немаловажной, однако проблема эта двойная: не только необходимость раскодирования, но и необходимость зашифровать так, чтобы обеспечить невозможность однозначной расшифровки. Именно эта невозможность и является двигателем сюжета (а с литературоведческой точки зрения – дает возможности интерпретации).

А если обратиться к интересовавшей нас субъектной организации, мы видим, что в «Левиафане» читатель имеет дело с сознанием многих героев произведения: перед нами вновь целый хор голосов персонажей, но один из них явственно отсутствует. Это – голос Фандорина. «Русский дипломат» вновь выражает свои мысли только в репликах прямой речи. Это типичный «минус-прием», наглядно демонстрирующий, что наш сыщик сложил с себя любые функции кроме чисто персонажных.

§ 9. «Смерть Ахиллеса» - новый «Улисс».

Следующий роман серии — «Смерть Ахиллеса» — как явствует уже из названия, в качестве сюжетобразующего стержня использует миф о знаменитом греческом герое от его рождения до смерти. Впрочем, чтобы найти истинного «героя» мифа, читателю, как обычно, следует обладать определенной проницательностью и разгадать загадку.

Вообще-то Ахиллесом в романе называют убитого генерала Соболева (героя «Турецкого гамбита»), загадочную смерть которого и расследует Фандорин. Так говорит о нем Фандорин, обращаясь к его ординарцу: *«Сколько лет, сколько зим! Что, все Патроклом при нашем Ахиллесе?»* (СА, 11), *«В общем, наш Ахиллес затевал что-то нештучное»*(СА, 168). Такое наименование присутствует в речи повествователя: *«Явился гример с помощниками – готовить Ахиллеса к последней поездке на колеснице»* (СА, 96). Профессиональный убийца Ахимас также разделяет мнение подавляющего большинства героев, размышляя о способе устранения Соболева: *«У прославленного Ахилла есть пята, и не слишком оригинальная, пришел к заключению Ахимас»* (СА, 240).

На самом деле, гораздо более адекватным претендентом на роль мифического Ахиллеса по замыслу автора является сам Ахимас.⁶³ Первый намек на это присутствует в торжественной речи Великого князя Кирилла на панихиде: *«Не со счастливым Ахиллесом следовало бы сравнивать Соболева, а скорее с благородным Гектором...»* (СА, 106), то есть с погибшим от руки Ахиллеса защитником Трои. Тут и разгадка самих мотивов убийства — знаменитый генерал оказался в лагере противника, и намек на то, кого же называет Ахиллесом автор — человека, от руки которого погиб «новый Гектор». К такому же выводу приводит и соображение, что Соболев при всей своей доблести и великой известности (совершенно подобно Гектору) — обыкновенный,

⁶³ Кажется, одним из первых это отметил Сергей Филиппов, (Филиппов Fandorin.ru).

пусть и незаурядный, человек; Ахимас же (как и полубог Ахилл) — личность вполне и окончательно запредельная.

И действительно, во второй части, написанной в кругозоре убийцы, реализуется множество известных по мифологии и античной литературе деталей. Начинается с имен: Ахиллес — Ахимас, его мать Фетида — Фатима, его отец Пелей — Пелеф. Как и в античной истории, Пелефу пришлось многое вынести, переезжать с места на место и потерять первую жену, пока он не обрел новую жену и нового сына. Подобно Ахиллу, одетому в женские одежды, которого мать прятала во дворце среди дочерей Ликомеда, Ахимас, назвавшись Лией, скрывается в Скировском женском монастыре, а дядя его Хасан применяет к племяннику тот же трюк, что и хитроумный Одиссей: обоим мальчикам оказалось интересней холодное оружие, нежели женские украшения. И закончились жизни киллера и героя древности очень похоже: правда, стрелу в Ахимаса выпустил не Парис, а Фандорин, и пронзила она не совсем пятку, а щиколотку, но разница не так уж велика. А произошло это в главе «Свейские ворота», что своим названием очень прозрачно напоминает Скейские ворота Трои, у которых погиб сначала Гектор, а потом и сам Ахилл. В этом контексте важно упоминание и того, что юному Ахимасу было интереснее наведываться в «веселый дом», нежели заучивать по-древнегречески куски из «Илиады». Вспомним перекликающуюся с этим завязку самой «Илиады» — причину гнева Ахиллеса. Этот же мотив в общем развивается и потом.

Однако мы бы не говорили о диалоге с модернизмом, если бы нам в этом использовании известного мифа виделся самостоятельный прием. Кажется, что роман, однако, наполнен аллюзиями не столько на Гомера, сколько на «Улисс» Д. Джойса. Это — римейк римейка. Так же как Джойс, Б. Акунин помещает гомеровских героев в чуждую среду — только не в Дублин, а в Москву, которую тоже выписывает любовно и тщательно. Совпадает и трехчастная композиция: «Фандорин» — «Ахимас» — «Белое и черное». Далее идут соответствия по главам: похороны Дингама и похороны Соболева, хитровские «лестригоны» и «циклопы», певичка Молли — певичка Ванда Толле. На роль Одиссея более всего подходит здесь Фандорин, вернувшийся на родину из далеких и долгих странствий, и, сверх того, весьма и весьма отличающийся своим «хитроумием». Финальная встреча Фандорина и Ахимаса – это в своем роде и повтор конца «Улисса».

Впрочем, нельзя сказать, что Акунин точно следует Джойсу. Делает он это не в большей степени, чем Джойс следует Гомеру. Некоторые эпизоды – например, тот, где Фандорин-Одиссей обнаженным выныривает из ванны перед графиней Мирабо-

Навсикаей (впрочем, вовсе не ищущей женихов, а являющейся морганатической супругой герцога Лихтенбургского) (СА, 150), явно относится к «Одиссее» а не к «Улиссу», поскольку этот эпизод у Джойса гораздо более удален от гомеровского описания, нежели в романе «Смерть Ахиллеса».

Итак, если каждый из «фандоринских» романов Б. Акунина последовательно соотносится с тем или иным культурно-историческим контекстом, отчетлива видна, если так можно выразиться, «референтная зона» романа. Во-первых, это древнегреческий эпос, а во-вторых, это «Улисс» и, тем самым, — литературный модернизм, своего рода библией и энциклопедией которого является роман Джойса.

Если же анализировать субъектную специфику «Смерти Ахиллеса», то можно сделать вывод, что здесь доминирует автор-повествователь, причем, в отличие от такового в «Азазеле», гораздо менее склонный брать на себя функции сказового рассказчика. Такие функции он берет на себя вообще только в первом романе этой серии, который занимает особое положение во всем проекте и является историей становления героя и, так или иначе, содержит многие послылки, воплощенные в дальнейших романах.

Однако в четвертом романе есть места, правда, немногочисленные, где снова появляется голос Фандорина. Приведем здесь хотя бы четыре несомненных эпизода. В сцене представления Долгорукому: *«Эраст Петрович деликатно, но зорко поглядывал на высокое начальство и в минуту составил первое впечатление — в целом благоприятное. Стар князь, но из ума еще не выжил и, кажется, не без позерства»* (СА, 15). Здесь слово «кажется» свидетельствует о том, что впечатление дается в восприятии Фандорина. И в эпизоде, где Фандорин обвиняет себя в гибели Грушина и, как он считает, Масы, — *«На верную казнь вел близких людей бездарный сыщик Фандорин»* (СА,122) — тоже несобственно прямая речь Фандорина, ибо повествователь, конечно, не считает его бездарным сыщиком. После описания конфуза сидящего в ванне Фандорина при появлении графини Мирабо, следующим образом описывается вход Масы: *«Появился мерзавец и палач с халатом в руках, поклонился»* (СА, 150). Разумеется, характеристика Масы здесь не авторская, а Фандоринская. В сцене финальной схватки с Ахимасом: *«Маса! Но откуда? Выследил, проходимец! Тот так легко согласился отпустить хозяина одного!»* (СА, 303) Есть и другие места, где структура выражаемого сознания является не вполне монолитной.

Это принципиально отличает субъектную специфику «Смерти Ахиллеса» от двух предыдущих романов. Если структура «Азазеля» в значительной степени основывается

на внутренних монологах Фандорина, а в «Турецком гамбите» и «Левиафане» таковые совершенно отсутствуют, то в «Смерти Ахиллеса» они снова появляются, пусть в незначительном количестве. Кроме того, в «Турецком гамбите» и «Левиафане» заметно сужена речевая зона автора-повествователя за счет других персонажей, в «Смерти Ахиллеса» же она доминирует, хотя и разделена на две части. Сделано это, как и в «Писателе и самоубийстве» с помощью шрифта. Вся первая часть «Фандорин» написана в кругозоре сыщики, вторая – «Ахимас» в кругозоре наемного убийцы, а третья часть, «Белое и черное», чередованием шрифта демонстрирует перемежение восприятий этих двух героев.

Можно заметить, что «Азазель» и «Смерть Ахиллеса» объединены и максимальной по сравнению с другими двумя рассмотренными выше романами фабульной и персонажной преемственностью. «Азазель» и «Турецкий гамбит» объединены (кроме, естественно, самого Эраста Петровича) фигурами Анвара, Ипполита Зурова и упоминанием о несостоявшейся свадьбе Фандорина. Из «Турецкого гамбита» следует важное для «Смерти Ахиллеса» знакомство Соболева и Фандорина. «Левиафан» (вероятно, как «герметичный детектив») действительно весьма герметично отделен от других романов Фандоринской серии – здесь сыщик отправляется в Японию, откуда впоследствии вернется.

Зато «Азазель» и «Смерть Ахиллеса» связаны куда прочнее. Здесь вновь активно действуют не последние герои «Азазеля» — Ксаверий Феофилактович Грушин и Ахимас, который теперь становится основным героем. А ведь именно Ахимас был самым первым в длинной череде злодеев, которым противостоял Фандорин. В «Азазеле» они сталкиваются дважды, и в обоих случаях исход противостояния оказывался не в пользу Фандорина. Устроенная именно Ахимасом гибель Лизы фон Эверт-Колокольцевой — это важнейшее событие в жизни Фандорина, существенно определившее его взгляды и образ жизни (не говоря уже о его отличительных чертах: седых висках и заикании). В этом смысле можно сказать, что Ахимас — фигура, значимая в контексте всех романов Б. Акунина, связанных с Фандориным и его многочисленными предками и потомками, ибо именно Ахимас сделал Фандорина таким, каким он известен многочисленным читателям. Можно сказать, что «Смерть Ахиллеса» прямо продолжает и завершает сюжетную линию, начатую в «Азазеле».

В предыдущих романах мы не сталкивались с таким явлением: из романа в роман переходили только те или иные персонажи, при этом в сюжетном отношении все три романа были вполне завершенными. «Азазель» же таковым только казался до выхода

четвертого романа, так как главная для детектива схватка (сыщика и преступника) происходит только в «Смерти Ахиллеса».

Может возникнуть вопрос — а как же леди Эстер? Но обратим внимание на следующие моменты. Во-первых: можно ли назвать леди Эстер злодейкой в полном смысле слова? Разумеется, нельзя. А между тем мы уже говорили о мифологических элементах «фандоринской серии» как конститутивно ей присущих. В парадигме мифологического мышления (и в том числе его современной, масскультурной, ипостаси) сталкиваются не терпящие полутонов абсолютные добро и зло. В четвертом романе автор вполне сознательно работает на внешнем уровне с этими «абсолютными» понятиями. Не случайно третья часть носит название «Белое и черное».

Одерживает ли сыщик победу в схватке с леди Эстер? Вовсе нет. Да, эстернаты в России закрыты, но ведь он боролся не с эстернатами, а с «Азазелем». Мстит Фандорину именно «Азазель», в «Турецком гамбите» он снова борется с воспитанником Эстер, следовательно говорить о победе над этой организацией невозможно. Акунин нигде прямо не говорит о том, погибла ли леди Эстер или осталась в живых, однако фраза в финале первого романа «*My Sweet Boy, This is a Truly Glorious Day!*» (А, 224) могла быть только ее словами. Или же — другой вариант — умелой стилизацией под ее речь. Однако среди героев романа трудно найти претендента на роль такого стилизатора, если только им не является сам Б. Акунин. Последнее предположение может относиться только к тому подтексту романа, который мы назвали его металитературным сюжетом. В таком случае Акунину действительно есть с чем поздравить Фандорина — он теряет коннотации Писателя и становится полноценным сыщиком, что, собственно, Акунину как автору серии романов про сыщика и требовалось. Заметим, что в этом случае послание приобретает характер совершенно искреннего поздравления, и начисто лишено цинизма, возникающего в этой фразе, написанной леди Эстер или, что маловероятно, каким-либо другим членом «Азазеля» (И опять мы видим, как в этой фразе двоится голос – персонажа и образцового автора).

Однако эти соображения относятся, повторяем, к металитературному сюжету «Азазеля», и роман можно считать законченным только как металитературный. В парадигме же представлений о детективно-приключенческом жанре Фандорин терпит сокрушительное поражение от леди Эстер. А Ахимас, человек, совершивший неудачное покушение на жизнь Фандорина и удачное – на жизнь его молодой жены вообще остается в тени. В итоге Фандорин одерживает над ним полную полную

победу, но происходит это только в «Смерти Ахиллеса», и, значит, только после «Смерти Ахиллеса» мы вправе говорить о том, что «Азазель» как детективно-приключенческий роман завершен. Или, возможно, опять только кажется завершенным? Не откроются ли по рассмотрению какого-нибудь следующего неизданного (например – последнего) романа новые обстоятельства, проливающие иной свет на серию «Приключения Эраста Фандорина»?

Таким образом, наша гипотеза о существовании металитературного сюжета, лежащего в подтексте романов «фандоринского цикла», получает серьезное подтверждение. Ведь только с точки зрения этого сюжета «Азазель», в котором не происходит торжества сыщика над преступником, можно считать романом законченным и самостоятельным. В этом свете логичным представляется и то, что роман «Смерть Ахиллеса» обращается кроме Гомера именно к модернистскому дискурсу – т.е. к тому, который представляла своим проектом леди Эстер.

§ 10. «Особые поручения» в ситуации постмодернизма

«Особые поручения» — общее название двух повестей: повести о мошенниках «Пиковый валет» и повести о маньяке «Декоратор». Не исключено, что их объединение под одной обложкой и общим названием произошло по причине самой что ни на есть прозаической: по коммерчески-издательским требованиям. На современном российском книжном рынке существует лишь один формат, которым интересуются издатели, — роман. Однако Акунин не был бы Акуниным, если бы не сумел превратить механическую сумму в художественно-концептуальное единство.

«Особые поручения» представляются немаловажным этапом в проекте в целом. Ко времени выхода пятой книги было по-прежнему неизвестно, кто скрывается под псевдонимом Б. Акунан. Это подтверждает и послесловие Льва Данилкина к первому изданию повестей. Вообще паратекст (Genette 1997) относящийся к романам Б. Акунина очень широк и информативен, но послесловие «Убит по собственному желанию» – пожалуй один из наиболее интересных его элементов.

Во-первых, на тот момент оно являлось, пожалуй, наиболее серьезной попыткой анализа как этих двух повестей, так и идеи проекта в целом. Мало кто из филологов, обращающихся к прозе Б. Акунина, проходит мимо этой статьи (а если проходит, то совершенно напрасно). Во-вторых, само помещение этого послесловия под одной обложкой с детективным повествованием — явление, заслуживающее отдельного

рассмотрения. Любой из романов «Фандоринской серии» мог быть снабжен обширнейшим аппаратом исторических и литературных комментариев. Разумеется, это было бы совершенно против правил постмодернистской игры, поскольку это значило бы как раз проводить границы между авторским словом и прецедентным текстом, между историческими фактами и вымыслом, это привнесло бы в текст претензию на системность, оттенок сциентизма и так далее.⁶⁴ И вот в пятой книге Б. Акунин идет именно на это. Едва ли критик Л. Данилкин в сговоре с издателем И. Захаровым поместили бы в книгу статью подобного рода без ведома автора. Издатель в сноске извиняется: *«Печатается невзирая на риск услышать упреки в возрождении постылой привычки советских времен помещать разъяснительные предисловия и дидактические послесловия под одной обложкой с интересным и самодостаточным текстом»* (ОП, 313). Издатель, как нам кажется, кокетничает: это не «привычка советских времен», а традиция академических или просто авторитетных изданий. Другое дело, что послесловие, да еще такого филолого-аналитического характера, как «Убит по собственному желанию» Льва Данилкина, — явление действительно редкостное для такого жанра массовой литературы, как детективный роман. (То есть, разумеется, можно привести аналогичный пример, но тогда это будет, как минимум, детективный роман Умберто Эко).

Таким образом, Б. Акунин нарушает не столько правила постмодернистской игры, так как они (почти) бесконечно растяжимы, сколько законы массовой литературы — а они, напротив, очень жестки. Что это за автор детективных романов, о котором при жизни пишут статьи, да еще филолого-аналитические! Сам факт появления такого послесловия стал первым шагом к раскрытию тайны — кто такой Борис Акунин. Вторым шагом стала интригующая своим лаконизмом информация об авторе, которая содержалась в этом послесловии: *«...На самом деле, любой мало-мальски догадливый человек быстро поймет, кто (или что) это за Б. Акунин /.../ Задача на одну трубку, как сказал бы Шерлок Холмс»* (ОП, 313-314). Третий шаг — это сами повести.

«Пиковый валет» и «Декоратор» формально разведены по хронологии (у каждого из романов «Нового детектива», автор прямо указывает год, в который разворачиваются события) — между событиями, описываемыми в повестях, проходит почти три года. После очередного «заговора», да еще и на высочайшем уровне, описанного в «Смерти

⁶⁴ Впрочем, в романе «Ф.М.» из цикла «приключений магистра», после текста возникают «Комментарии», однако эти комментарии в лучших традициях постмодернизма являются составной частью произведения и обыгрывают основной текст, ничего на деле не объясняя.

Ахиллеса», перед нами снова предстают два более традиционных детективных сюжета. Однако, кроме сквозных героев, повести (как это ни парадоксально) связаны и временными координатами. Дело в том, что действие первого детектива разворачивается на масленицу и в начале Великого Поста, а действие второго — на Страстную неделю, так что даже в подзаголовках глав указываются дни страстной: великий вторник, великая среда и так до Светлого Воскресенья.

Избранному временному отрезку соответствуют и сюжеты, начинающиеся карнавалльно-масленичными проделками изворотливых и веселых мошенников (отчасти проделки Момуса напоминают художественные мошенничества Остапа Бендера, хотя понятно, что своими корнями генеалогическое древо такого повествования уходит в самую глубь мировой литературы и авантюрного повествования). В соответствии с карнавалльно-масленичными традициями перевоплощения даже карточный пиковый валет, которого Фандорин вытаскивает в «Азазеле», здесь материализуется и оказывается мошенником Момусом (правда, в этой повести, в отличие от «Азазеля», упор делается не на «пиковый», связывающий сюжет с «Пиковой дамой», а на «валет» - как напоминание об уголовном клубе «Червоных валетов» в Москве, занявшего название у такого же клуба в Париже, о Соньке Золотой ручке, бывшей его членом и т.п.).

«Пиковый валет», по словам Л. Данилкина — это *«квинтэссенция Акунинского стиля, моцартиански легкий водевиль с переодеваниями. В первой повести царит райская атмосфера (даже райский Змей присутствует — момусовский удав)»* (ОП, 317). Читатель от всех их затей и афер смеется карнавальным масленичным смехом. В первый же день Великого Поста парочка начинает «гранд-операсьон» — весело мошенничает. В конце концов, попадаетея в руки Фандорина, но в Пасхальную неделю, когда должно происходить одно только хорошее, над Мимочкой (сообщницей главного мошенника) вершится суд, который выносит оправдательный приговор. Действительно — весело и со счастливым концом.

Вторая же повесть в книге – расследование мрачных преступлений маньяка, Джека Потрошителя, вернувшегося в родную Москву и создавшего собственную страшную идею красоты (здесь слышится внятное эхо переводившихся Григорием Чхартишвили книг знаменитого японского писателя Юкио Мисимы). Две повести, соседствующие в книге построены по принципу контраста: комедия — трагедия (или фильм ужасов).

К пятой книге серии постепенно нарастают и аллюзии на современность. Например, организованные Момусом аферы слишком напоминают недавнее российское прошлое,

общество «Батерфляй» — «пирамиду» — структуру созданного Мавроди «МММ» (причем само название общества отсылает к их рекламе с бабочками, что начинает забываться сейчас, но отчетливо прочитывалось несколько лет тому назад). Порядки, иерархия и «разборки» «королей» и «тузов» преступного мира напоминают современное устройство того же мира (по крайней мере, как мы его знаем опять же из литературы — детективов Корецкого и др.) с его «авторитетами», «ворами в законе», «отморозками» и т.п. (напр. «Смерть Ахиллеса», а позднее — «Любовник Смерти»). В этом же аллегорическом ряду находятся сборы денег на достройку Храма Христа Спасителя и московский губернатор, правящий древней столицей много лет твердой рукой, и т.п.

Одновременно повести подводят читателя к разоблачению автора, к уместному в конце карнавальной недели срыванию масок. В случае «Пикового валета» это забавная игра преступников с фамилиями современных литераторов и филологов. Вот лишь некоторые из псевдонимов, которые используют Момус и его подружка Мими: княжна Софико Чхартишвили, адвокат из известной петербургской фирмы «Рубинштейн и Рубинштейн», отставной гусарский корнет Курицын. Любопытно это обращение к именам именно постмодернистов, в которые тем самым Акунин записывает и Чхартишвили. Притом Курицыным оказывается Момус, а Чхартишвили — Мими.

Заметим, что в соответствии с общепринятым взглядом на динамику русского литературного постмодернизма, В. Курицыну отводится скорее роль теоретика явления, Г. Чхартишвили не отводится никакой роли. Напомним: в 1997 году В. Курицын в Уральском университете делает доклад «Время множить приставки: к понятию постпостмодернизма», где выдвигает новую постпостмодернистскую стратегию — ориентацию на чистый жанр, а в 1998 году выходит «Азазель», первый русскоязычный роман, вполне отвечающий подобным требованиям. Здесь ситуация еще проще, чем в постмодернизме вообще: В. Курицын — первый теоретик (и отчасти практик — мы имеем виду его романы про Матадора) и Г. Чхартишвили — первый чистый практик. Точно так же и Момус (Курицын) разрабатывает весь ход каждой очередной мошеннической операции и сам в ней участвует, однако основную роль в осуществлении каждой операции играет Мими (Чхартишвили). Это — еще раз на тему о том, что романы Фандоринской серии можно прочитывать отчасти как аллегорическую историю русского литературного постмодернизма.

Однако возникает вопрос: отчего же именно грузинская княжна Чхартишвили, а не какая-нибудь русская барышня про фамилии Акунина? Ведь в истории русского постпостмодернизма фигурировали не В. Курицын и Г. Чхартишвили, а В. Курицын и Б. Акунин. Совершенно верно. Но Б. Акунин уже поставил свое имя на обложку произведения, он — автор. А вот в качестве персонажа он использует своего собственного автора, то есть Г. Чхартишвили. Т.е., не то что бы биографический автор становится персонажем, как это было в «Писателе и самоубийстве» и во многих других постмодернистских текстах, а фамилия биографического автора используется персонажем в собственных неблагоприятных целях. Одновременно, Б. Акунин, выполнив очередной «постмодернистский» трюк, приоткрывает завесу тайны над именем биографического автора, давая намек и на Г. Чхартишвили. Последнее, вкупе с интригующим послесловием Л. Данилкина, вполне может достичь цели. Читатели первого издания «Особых поручений» оказываются вовлеченными в новое расследование – по угадыванию автора детектива.⁶⁵

Во второй повести саморазоблачение происходит совершенно в другой плоскости. По мнению Льва Данилкина, здесь писатель намекает не на имя реального человека, скрывающегося под псевдонимом, а на саму стратегию письма. Как декоратор вспарывает своим жертвам утробу и красивым (в его понимании) натюрмортом выкладывает на всеобщее обозрение ее «прекрасные» внутренности, так автор «новых детективов» вспарывает тело литературных произведений.

Действительно, в «Особых поручениях» снова с особенной частотой возникают отсылки к художественным текстам (а не исторические, например, аллюзии). Среди «цитируемых» авторов присутствуют Толстой и Достоевский, Шекспир и Мисима, чувствуются существенные переключки с «Парфюмером» Зюскинда, и, пожалуй, «Коллекционером» Фаулза. В качестве источника информации о преступном мире без труда угадывается «Москва и москвичи» Гиляровского и т.д.

Джеком Потрошителем, по мысли Данилкина, оказывается сам Акунин, как бы создающий не новые тексты, а композиции из старых. Декоратор — это и есть автор данного литературного проекта. Интересна трактовка Данилкиным финала повести: *«Страстная неделя, смысл которой — покаяние. Вторая повесть «Особых поручений»*

⁶⁵ Подобную по ограниченности во времени детективную игру с читателем проводит Б. Акунин при издании первых двух тиражей романа «Ф.М.» из серии «приключений магистра». В романе присутствует сюжетная линия, где главный герой безуспешно пытается найти кольцо Достоевского. Кольцо должен получить тот из читателей, кто первым подаст верную теорию о том, как его следует искать. Из последующих изданий мотив поисков кольца должен исчезнуть.

— покаяние Декоратора Акунина. «Декоратор» про комплекс вины перед «нормальной» литературой (...) Помимо базовой метафоры «тело — текст», намеков на настоящее содержание «Особых поручений» несколько. Интересно, что Декоратор хочет свалить всю вину за свои преступления на персонажа по имени Захаров — точно так же зовут и Акунинского издателя, которому иногда приписывают авторство фандоринской эпопеи» (ОП, 318).

В этом отношении финал «Декоратора», где всегда щепетильный Фандорин неожиданно вершит самосуд и лично убивает преступника, можно назвать финалом, в котором Герой убивает Автора. Впрочем, сама эта идея в ситуации постмодернизма, что называется, носится в воздухе. Сравним это с тем, что на подобную же тему пишет В. Курицын: «...Наиболее «плотные» тексты «постмодернизма по Фидлеру» способны дать и хороший уровень взаимозависимости «слоев». В этой связи можно вспомнить Стивена Кинга или Эллери Куина, многие романы которых воспроизводят модель, весьма близкую, видимо, к оптимальной: Писатель пишет роман про Героя, который пишет роман про Писателя, который, внутри романа Героя, убивает Героя, который, в свою очередь, убивает Писателя внутри романа Писателя» (Курицын 2001, 11). Это саморазоблачение и «самоубийство» становится центром притяжения фандоринской серии.

Многие из писавших о Б. Акунине опираются в своих рассуждениях на мнение о «Декораторе», высказанное в послесловии к «Особым поручениям», не всегда, впрочем, с ним соглашаясь. Вот Георгий Циплаков (известный своими философскими интерпретациями различных артефактов, как правило, имеющих отношение к сфере массовой культуры) тоже цитирует Данилкина и тут же вступает в полемику с его выводами: «Думаю, критик не совсем прав. Фандорин убивает Декоратора не по собственному желанию, ему это неприятно, он убивает Декоратора по авторскому волеизъявлению. Не автора убивает он, а его конкурента!». По Циплакову — философия Декоратора — это доведенная до абсурда философия даосизма, а автор — «даос Акунин», конечно же не может терпеть такого издевательства от «собственной сбежавшей тени» (Циплаков 2001).

Приведем здесь свои соображения по поводу развернувшейся полемики. В этой связи уместно будет обратиться к категории «паратекста». В сущности, в прозе Б. Акунина он вообще играет особенно важную роль, порой даже более важную, нежели сам текст, и неизменно привлекает внимание читателей и критиков. Еще точнее - к

категории «перитекста».⁶⁶ В контексте всей книги, состоящей из двух повестей и послесловия, напечатанного с согласия автора, это последнее также может рассматриваться в качестве элемента Акунинского текста в широком смысле слова.

Именно по этому при всех достоинствах анализа Льва Данилкина, у него есть одно свойство, которое не может не настораживать: это тот взгляд на «Декоратора», который Б. Акунин если и не хочет внушить читателю, то, по крайней мере, соглашается, чтобы читатель принял такой взгляд на вещи. Во всех изданиях книг Б. Акунина такое предисловие появляется только однажды. Тем самым Акунин косвенно выражает свое согласие с выводами Данилкина, но с другой стороны – только косвенно. Что для такого мастера мистификаций не удивительно.

Продолжим мысль о последовательной соотносительности романов Фандоринского цикла с различными историко-культурными контекстами. «Азазель» более всего коррелирует с мировой литературой, но одновременно представляет собой зачаточную фазу всего проекта, в которой как в семени содержится зародыш всего будущего растения. «Турецкий гамбит» связан с русской историей, «Левиафан» - с традицией западноевропейского детективного жанра, «Смерть Ахиллеса» - с мифом и его модернистскими обработками. «Особые поручения», как это легко заметить, вполне логично и хронологически связаны с постмодернизмом. Поэтому-то и возникает подозрение, что, взирая и на этот этап литературного развития «извне», себя автор все-таки «чистым» постмодернистом не считает. Руками своего героя он убивает или свой второй голос, «сбежавшую маску», о которой говорит Циплаков или внешнего Писателя (некоторые пассажи, связанные с Декоратором, могут напомнить, например, о кровавых ужасах Сорокина). Как бы то ни было, он убивает «в себе» или «в мире» – постмодерниста, чем самого себя как раз и переносит в следующую фазу развития литературного процесса.

Кроме того, нельзя забывать, что с не меньшим основанием, чем Декоратор расчлняющий «тела-тексты», на роль героя, являющегося отражением позиции автора может претендовать главный преступник первой из двух повестей – Момус. Герой носящий имя бога насмешек и розыгрышей, сам чудесный стилизатор чужой речи, как его характеризует Фандорин *«...человек без лица, он все время в той или иной маске (...) Теперь голос... Им Пиковый Валет владеет виртуозно»* (ОП, 69) – этот плутовской

⁶⁶ Т.е. того, что функционирует «внутри» книги: формат, обложка, имя автора, заголовок и жанровое определение, посвящение, эпиграф, предисловие, комментарии и т.п., в противоположность «эпитексту» - интервью, корреспонденции, дневники и т.д. (Genette 1997).

персонаж ничуть не хуже мрачного маньяка подходит на роль Б. Акунина – автора, меняющего повествовательные маски, не имеющего собственного лица и виртуозно водящего за нос своих читателей.

А теперь более подробно о субъектной организации обеих повестей. Здесь, подобно тому, как это происходит в «Турецком гамбите» и «Левиафане», Фандорин фактически лишен права слова. В основном в «Особых поручениях» (не считая обычных вставных писем и документов) говорят автор-повествователь, Тюльпанов, Момус и Декоратор. Однако здесь есть очень важная особенность, позволяющая говорить о том, что и «Особые поручения» развивают сюжет о Смерти Автора на разных уровнях. Что объединяет эти повести наиболее очевидным образом? Разумеется, образ доминирующего субъекта сознания. Это – Анисий Тюльпанов.

То, что Анисий Тюльпанов — двойник Фандорина, несомненно. Начнем с самого начала. *«Во-первых, имечко — Анисий. Видели вы когда-нибудь, чтобы благородного человека, камер-юнкера или хотя бы столоначальника звали Анисием?»*⁶⁷ (ОП, 9) Нет, не видели. Но чтобы Эрастом — тоже не видели, недаром Ипполит Зуров называл Фандорина Эразмом — он не в состоянии был запомнить такое имя. Но имя хотя бы встречается у Карамзина. По поводу фамилии тот же Зуров восклицает: *«Да что за фамилия такая! Из греков, что ли? Фандораки, Фандоропуло!»* и сам Эраст Петрович вспоминает издевательства одноклассников над его «древней фамилией» (А, 91). Вот и Тюльпанов жалуется на свою семинаристскую фамилию: *«А фамилия! Смех, да и только»* (ОП, 9). Итак, оба героя наделены достаточно нелепыми именем и фамилией.

Если же позволить себе более или менее свободные культурологические ассоциации, то в памяти поневоле всплывает название кинофильма «Фанфан-Тюльпан» — так сказать, единого ботанико-ономастического букета обеих фамилий, кажется, не совсем случайно впоследствии возникающего в «Детской книге» из проекта «Жанры».

Внешность у Тюльпанова и Фандорина, вроде бы, совершенно противоположная. Тюльпанов, судя по имеющемуся в тексте высказыванию, обладает «мерзкой рожей», Фандорин же — писанный красавец. А судьи кто? Или, говоря более терминологично, обратим внимание на то, кто является субъектом речи в каждом из этих описаний. Тюльпанов говорит о своей внешности сам, о внешности же Фандорина нам скупо сообщает автор-повествователь, а гораздо чаще и много эмоциональней —

⁶⁷ В раритетном имени этого сыщика нетрудно расслышать внятное пародийное эхо фамилии Анискин — героя популярного в 1970-е годы сочинения В. Липатова «Деревенский детектив».

несобственно прямая речь того или иного персонажа. Если же мы вспомним мнение о своей внешности самого Фандорина в «Азазеле» — то мы убедимся, что обоих героев объединяет еще одна черта — недовольство собственной внешностью.

Впервые Тюльпанов, как и Фандорин, предстает перед читателем очень молодым человеком. Оба недавние выпускники, один — гимназии, другой — реального училища, оба недавно потеряли родителей и вынуждены зарабатывать на жизнь на мелкой полицейской должности. Фандорин старше, он происходит из семьи более знатной и обеспеченной, чем Тюльпанов, но это и логично — ведь ему предстоит стать начальником Тюльпанова. Кроме того, говоря об этой разнице происхождения, следует иметь в виду и то, что если Фандорин представляет дворянское сословие, то Тюльпанов — выходец из духовенства, причем именно выходец, то есть разночинец — эта иерархия соответствует со школьной скамьи известной каждому советскому ребенку хронологии развития русской словесности.

Вспомним «Азазель»: *«Хорошо «Боярская» на Покровке, но ведь оттуда еще на Язу к приказчику Кукину топать (...). Вот они, начальственные привилегии: один на персональном извозчике домой, а другой на своих двоих по служебной надобности»* (А, 29) — это Фандорин. *«По Пустой улице, через Таганку, мимо недоброй Хитровки, на службу в Жандармское управление было Анисию целый час быстрого ходу. А если, как нынче, приморозит да дорогу гололедом прихватит, то совсем беда — в драных штиблетах и худой шинелишке не больно авантажно выходило»* (ОП, 10) — это уже Тюльпанов. Конечно, худая шинелишка в мороз восходит к гораздо более известному, чем «Азазель», произведению русской литературы, но сходство мыслей Фандорина и Тюльпанова в двух этих сценах совершенно очевидно. И Фандорин в юности, и Тюльпанов постоянно краснеют от смущения — деталь, казалось бы, совершенно незначительная, но говорящая в первую очередь о сходстве характеров персонажей.

Повторяется и сюжетная ситуация «Ученик — Наставник». Текстовые совпадения в описании более чем почтительных отношений между, с одной стороны, Фандориным и Бриллином в «Азазеле» и, с другой стороны, Тюльпановым и Фандориным в «Пиковом валете» едва ли случайны. «Азазель»: *«Пылко воскликнул Фандорин, влюбленно глядя на нового начальника»* (А, 68); «Пиковый валет»: *«Господина Фандорина Анисий обожал», «дважды Анисий доставлял ему пакеты на Тверскую и был совершенно покорен обходительной манерой столь влиятельного лица...»* (ОП, 12,13). В обоих случаях наставники щедро помогают своим подопечным деньгами и активно способствуют их служебному росту. Фандорин, который впервые предстает

перед читателем в чине коллежского регистратора, очень скоро благодаря содействию Бриллинга становится титулярным советником. Тюльпанов в начале «Пикового валета» классного чина не имеет, но очень скоро при поддержке своего «шефа» он представляется к чину коллежского регистратора, а в «Декораторе» он уже губернский секретарь.

Соответственно происходит и профессиональный рост каждого из героев в качестве сыщиков. Успехи Тюльпанова на этом поприще скромнее, чем у Фандорина, но последний ведь и задуман как гениальный сыщик. Однако и Тюльпанов в «Декораторе» уже начинает обнаруживать детективные способности, и ряд ценных для следствия мыслей приходят к нему в голову вполне самостоятельно.

И, разумеется, нельзя не обратить внимания на ключевой момент обращения к наставникам. В «Азазеле» Фандорин обращается к Бриллингу «ваше высокоблагородие», а тот отвечает: *«Зовите меня Иваном Францевичем, а еще лучше просто «шеф», ибо работать будем вместе»* (А, 68). В «Пиковом валете» Тюльпанов также называет Фандорина «ваше высокоблагородие» и происходит следующее: *«Не зовите вы меня «высокоблагородием», мы же не в армии. Достаточно будет имени-отчества, или... или называйте меня просто “шеф”, оно короче и удобнее. — Фандорин чему-то невесело улыбнулся и продолжил “разбор”»* (ОП, 42). Чему невесело улыбнулся Фандорин, понятно. Лучше было бы поставить вопрос иначе: не чему, а кому? Нам кажется, автору — Б. Акунину.

В самом деле, сцена психологически не очень достоверная. Фандорин болезненно относился ко всему, что было связано с делом «Азазель». Его реакция в «Смерти Ахиллеса», когда он видит Ахимаса: *«Тут темный силуэт придвинулся, и Фандорин наконец разглядел черты противника. Эти глаза! Эти белые глаза! То самое лицо, которое столько лет снилось Эрасту Петровичу по ночам. Не может быть! Опять кошмар! Поскорее проснуться»* (СА, 299). А вот на ту же тему позднее, в «Статском советнике» непосредственно о «шефе»: *«Первый раз судьба свела его с человеком, обладавшим большим сыскным дарованием. Ну, может быть, не в первый, а во второй. Давным-давно, еще в самом начале карьеры, Эрасту Петровичу встретился другой такой же талант, но вспоминать ту припорошенную временем историю он очень не любил»* (СС, 115). Итак, очень не любил вспоминать, и подражать Бриллингу перед Тюльпановым едва ли доставило бы Фандорину удовольствие. А вот самому Акунину это весьма на руку — выстраивается кольцевая композиция.

Тюльпанов – двойник Фандорина – гибнет. Заметим, что хотя Тюльпанов появляется в «Пиковом валете» и становится жертвой преступника в «Декораторе» - однако это происходит также в пределах одной книги – точно так же как это произошло с Писательской ипостасью Фандорина в первом романе. Гибель Тюльпанов также вполне может рассматриваться в связи с сюжетом о «смерти автора».

Вспомним, что мы говорили о юном Фандорине как о субъекте, сознание которого структурировано по романтическим клише. Точно так же Тюльпанов воспринимает окружающий мир в полном соответствии с литературными стандартами – только восходящими не к романтизму, а к русской реалистической прозе. «Нелепая» фамилия – плод самодурства семинарского ректора, упомянутая выше «худая шинелишка», сестра-идиотка, находящаяся на его попечении – все это позволяет воспринимать Тюльпанова как типичного для русской словесности представителя «маленького человека». Отчасти такие черты были присущи и Фандорину в «Азазеле», однако там доминировал все же романтический «способ говорения». Тюльпанов же сполна наделен такими чертами, как доброта и сострадательность. В первую очередь – это забота о сестре, но не только. В свое время его погнали из филеров в рассыльные, *«не удержался Тюльпанов, несчастный человек, на хорошей, хлебной должности»* (и это, разумеется, должно быть так, ибо на хлебных должностях, согласно принципам такой литературы, удерживаются все больше подлецы.) Потому что упустил студенточку: *«видит Анисий — бежит на него барышня в очочках, и лицо у ней такое напуганное, отчаянное. Крикнул он «Стой!», а хватать не решился — больно тоненькие руки были у барышни»* (ОП, 10). А вот с какими демократическими чувствами он описывает Ангелину (женщину Э.П. в «Декораторе»), даже позволяя себе мысленно осуждать обожаемого шефа: *«Так-то оно так, Эраст Петрович, но помягче бы. Ангелина Самсоновна, конечно, не голубых кровей, вам не ровня, а, ей-богу, любую столбовую дворянку за пояс заткнет»* (ОП, 172-173).

Как уже неоднократно отмечалось, специфика субъектной организации романов серии «Приключения Эраста Фандорина» состоит в том, что значительную часть их объема составляет не авторская, а несобственно-прямая речь того или иного персонажа. Последний, таким образом, начинает выполнять авторские функции, становясь, в той или иной степени, писателем. Заметим, что в «Особых поручениях» три персонажа-Писателя. Это Момус, чья писательская специфика открывается подбором псевдонимов — он же Рубинштейн, он же Курицын, и подружка его — Чхартишвили. Это Тюльпанов, чья писательская сущность открывается благодаря многочисленным

параллелям его образа с образом Фандорина в юности, а также структурированность его сознания литературными клише. Однако самый выраженный автор-герой – это Декоратор, автор дневника, в котором мы знакомимся с его мировоззрением и эстетикой.

Обозначим некоторые положения этого своеобразного литературно-художественного манифеста. *«Человек — это не дело, а Тело»* (ОП, 153). Это замечательно коррелирует с рассуждениями о воплощении телесности как важной черты постмодернистского письма. Потом делается совсем не постмодернистский реверанс в сторону Бога: *«Ведь это Он разверз мне глаза — научил видеть и понимать истинную красоту. Больше того, раскрывать ее и являть миру. А раскрыть это все равно что сотворить. Я — подмастерье Творца»* (ОП, 153-154) (религиозно-церковные мотивы вообще играют в «Особых поручениях» заметную роль). Здесь Декоратор рассуждает совершенно по-модернистски: он избран Богом для раскрытия миру Красоты. Фанатики уже встречались в предыдущих романах Акунина, но Декоратор — первый фанатик чисто эстетической идеи.⁶⁸

Внутренний мир Декоратора раскрывается для читателей к концу повести совершенно окончательно — и из дневника, и из рассказа самого Декоратора-Соцкого. И вот что странно: несмотря на то, что «Декоратор» назван «повестью о маньяке», Соцкий не маньяк в традиционном понимании этого слова, по меньшей мере, не сексуальный маньяк. Его страсть к извлечению столь телесно понимаемой им Красоты из ее «футляра» почти совершенно лишена черт, как писали в девятнадцатом веке, «половой психопатии». Его действия совершенно противоречат его манифесту. Сам он объясняет свои действия так, что он находит женщин, в наибольшей степени поругавших свою телесную красоту, и снова делает их прекрасными.

Во-первых, с самого начала следовало бы заметить, что если действительно «человек — это не дело, а Тело», то странна склонность Декоратора потрошить в первую очередь именно проституток. Проституция — это как раз не «тело», а «дело», которое ему якобы безразлично. Правда, он, как будто бы старается выбирать проституток самых неприглядных. Однако кажется, что речь все же более идет о безобразии скорее моральном, нежели физическом. Во-вторых, оказывается, что для его декоративного искусства замечательно подходят и весьма привлекательные женщины — например, Ангелина, которую он тоже очень хочет выпотрошить. Он, правда, объясняет это себе и

⁶⁸ Тут, конечно, вспоминается и герой романа П. Зюскинда «Парфюмер».

ей следующим образом: «Сударыня, вы сама красота. Но, уверяю вас, что на столе, в окружении фарфоровых тарелок, вы были бы еще прекрасней» (ОП, 311). Если так, то теория требует коррекции: не безобразие превращать в красоту, а просто внутренности всегда красивее. Это уже отход от «идеи», обязательное наличие каковой Фандорин считает признаком действий маньяка.

Затем оказывается, что Декоратора в равной степени интересует и вид младенца в утробе. Младенец ему, правда, не понравился, хоть и странно читать такое в дневнике бывшего студента-медика, который должен был все это прекрасно знать и много раз видеть во время своего обучения зародышей и младенцев во всех фазах развития. Потом, хотя и с оговорками, что «мужскому устройству далеко до женского», он убивает следователя Ижицина, но не просто затем, чтобы устранить опасного для себя человека. Нет, декоратор пишет: *«И мне удалось сделать его красивым!»* (ОП, 246). Заметим, что ничего подобного об убитой им одновременно горничной Ижицина он не пишет. Итак, оказывается, что ни возраст, ни пол жертвы для маньяка не важны. Сама по себе «идея» налицо, но эта идея по сути своей не содержащая в себе никакой сексуальной составляющей, а вполне эстетическая, связанная с вопросом об идеале Красоты.

Психологическая неубедительность образа Соцкого как сексуального маньяка точь-в-точь напоминает неубедительность желания Фандорина, чтобы Тюльпанов называл его «шефом». В обоих случаях Б. Акунин совершает как будто некое насилие над текстом. И в обоих случаях ощущение некоторой натяжки относится к такой характеристике произведения, как его жизнеподобие и психологическая достоверность поступков и мнений персонажа. А точнее — двух персонажей, каждый из которых в то же время наделен или был наделен также и авторскими функциями. Поэтому мы не будем спешить с осуждением этой психологической недостоверности как безусловного недостатка повести.

Жертвуя психологизмом, Б. Акунин достигает более важных целей. В случае с Тюльпановым параллелизм служит целям четкой и логичной композиции сюжетной ситуации «Ученик — Наставник». Что же до второго случая, то невнятность Соцкого в качестве сексуального маньяка возмещается гораздо более цельным и логичным образом Декоратора как своеобразного художника и теоретика искусства. Л. Данилкин видел в нем образ самого Б. Акунина, педалируя тему творческого метода последнего — компиляции нового Текста (Тела) из фрагментов Текста (Тела) прецедентного, который при этом разрушается.

В образе Декоратора проступают черты постмодернистского автора и, пожалуй, модернистского, в той мере, в какой постмодернизм наследует предыдущую парадигму. Он разрушает чье-то Тело, потому что считает его неадекватным воплощением некоего, только ему ведомого, Высшего Смысла. Декоратор оправдывает свое, безусловно аморальное с общепринятой точки зрения, «творчество» ссылками на Божий Промысел, Христа, пророков и гениев, к которым, разумеется, причисляет и себя. Деятельность Декоратора это с одной стороны – доведенная до логического конца модернистическая «тоска по метанаррации» Лиотара. С другой стороны – в нем одновременно говорят как бы несколько голосов, отстаивающих разные точки зрения, в нем одновременно живет несколько людей: в связи с тем, что маньяку безразличен пол жертвы, конечно, можно вспомнить, что Декоратор — «андрогин», как он себя называет, или, попросту говоря, трансвестит. Сам он каждый раз объясняет свое переодевание разными объективными причинами: в дисциплинарной тюрьме его заставляли ходить в женской юбке; ему так удобнее не вызывать подозрения у женщин — будущих жертв, однако факт остается фактом.

Собственно говоря, здесь, как и в «Азазеле» происходит столкновение двух Авторов — Автора «дометанарративной» эпохи и Автора следующей за ней культурно-исторической формации — глобалистской и начальной постмодернисткой. Первый из них — Тюльпанов, с его идеалами, вкусами и свойствами реалистического мышления, редуцированного до жанрово-концептуальных клише. Точно в той же роли выступал и Фандорин в «Азазеле», только олицетворяя клише романтического сознания. Враг же Тюльпанова, Декоратор – Автор новой эпохи.

В первом романе модернистское сознание воплощалось в деятельности тайной организации «Азазель», хотя и преступной, но имеющей в виду действительно благие цели. Логика же Декоратора убедительна в той же мере, что и логика леди Эстер. Та убеждена в необходимости рационалистического воспитания «нового человека», в благе технического и научного прогресса человечества. Господин Соцкий тоже спасает мир, но не прогрессом и не конкретными улучшениями, а вполне по Достоевскому – Красотой. Он не вмешивается в социальную структуру – он действует из чисто эстетических побуждений, создавая из существующих внутренностей тела – цитат текста новое собственное произведение. Он убивает Тюльпанова как человека, но при этом и как Автора. Сделать Соцкого «правдоподобным» сексуальным маньяком, который очень хорошо знает, чего он хочет, и не нуждается в подведении под это теоретической базы, с этой точки зрения как раз и было бы ошибкой.

Интересно то, что убивать Тюльпанова Соцкий первоначально не хотел. Хотел лишь «декорировать» его идиотку-сестру, дабы юный автор проникся сознанием новой красоты и избавился от обузы. Но убитой сестры помощник Фандорина, к счастью, так и не увидел, а сам погиб – но не был «декорирован» а лишь мучительно умирал от полученных ранений (это напоминает мастерские деконструкции соцреалистического дискурса того же Сорокина, несколько спотыкающиеся на препарировании «классической русской литературы»). В очередной раз мы видим смерти разных «авторов».

§ 11. Евангелие от Статского советника

В романе «Статский советник» речь идет о борьбе с группой революционеров-экстремистов и одновременно о провокации, ибо выясняется, что деятельность группы во многом направляется высоким государственным служащим, хотя сами террористы об этом не подозревают. Казалось бы, автор, несмотря на обещания менять жанр в каждом новом романе, вновь написал политический детектив (а это уже было в «Смерти Ахиллеса», получившей, правда, подзаголовок «детектив о наемном убийце», тогда как «Статский советник» и в подзаголовке назван «политическим детективом»). Можно, впрочем, найти и существенную разницу этих «политических детективов»: если «СА» - детектив, в котором царская семья пытается устранить зарвавшегося Белого Генерала, то «СС» - детектив о революционерах, которых и следа не было в предыдущих романах (разумеется, кроме «Азазеля», содержащего зародыши всех будущих романов, где И.Ф. Бриллинг успешно занимался ловлей «бомбистов»).

На этом глобальные сходства-различия со «Смертью Ахиллеса» не заканчиваются, поскольку перед нами предстает очередной вариант романа, главной движущей силой которого является «миф». Конечно, в наше время, как утверждает В. Руднев, *«чрезвычайно характерным является то, что в роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого»* (Руднев 1997, 95). В этом смысле, пожалуй, все романы Акунина могут в той или иной степени прочитываться как отражение неомифологического сознания. Однако в произведениях Акунина, как мы старались показать, одновременно присутствуют самые

разнообразные тенденции, но только немногие конкретные среди них являются «ведущими» в каждом отдельном романе.

В первую очередь, правда, в «Статском советнике» прочитываются аллюзии на роман братьев Вайнеров «Эра милосердия», еще точнее – на его широко известную телеверсию – фильм «Место встречи изменить нельзя». В роли Глеба Егоровича Жеглова (тоже не слишком щепетильного представителя исполнительной власти) выступает князь Глеб Георгиевич Пожарский (что подчеркнуто сходством имен), Фандорину же, видимо, отводится роль Шарапова (а после слов князя: *«Место встречи определено»* (СС, 199) сомнений и вовсе не остается). Вместо банды «Черная кошка» ловится террористическая «Боевая группа». Однако акценты расставляются совсем по-иному: перед нами очередной акунинский перевертыш. Выявление такого рода «источников» еще раз подчеркивает, что «нижний слой» наиболее явственных аллюзий является неотделимой частью романов акунинского проекта, ибо в современной России невозможно представить себе человека, не смотревшего этого культового фильма. Разброс аллюзий по элитарности/массовости источников и сложной зашифрованности/явственности в текстах так широк, что невозможно представить себе человека умеющего читать, но не замечающего ни одной из расставленных автором «ловушек-подсказок».

Нас, однако, интересует более «глубокий» слой. Глава «боевой группы» Грин является одним из главных персонажей «Статского советника». В романе совершается экскурс в его прошлое: сначала жизнь примерного еврейского мальчика, потом картины его «преображения» (симптоматическое слово) из обычного человека в «железного». Это, кроме всего прочего, римейк истории Рахметова из романа Н. Чернышевского «Что делать?» (заметим, что Рахметом при этом назван совсем другой персонаж, сознательно выбравший себе кличку в честь героя Чернышевского. Фактически мы сталкиваемся с тем же явлением, что в «Смерти Ахиллеса», когда формально «Ахиллесом» называют одного героя, но на его роль гораздо более подходит другой).

Сам по себе факт, что главный террорист романа — еврей, при желании можно рассматривать и как русское шовинистическое юдофобство автора. Но сцены еврейского погрома для юдофобской литературы вообще нехарактерны, а общий масштаб образа Грина, написанного в соответствии с канонами массовой культуры как абсолютного героя, исключают юдофобскую версию. Зато закономерно по мере развития образа крепнет другая версия, впервые, кажется, озвученная Л. Данилкиным,

по которой роман Акунина является «римейком» Евангелия: *«Понтий Пилат, конечно же, Эраст Петрович Фандорин, которому по долгу службы пришлось сражаться и арестовывать Б. Г. (кощунственная аббревиатура, подмечает сам автор, — не только “боевая группа”, но еще и “бог” в церковнославянском написании), во главе которой стоит Грин (описанный так же, как Христа описывает Евангелие; вообще, параллель “революционер — Христос (святой, праведник, апостол)” стара как мир, достаточно вспомнить блоковские “Двенадцать”). Помимо Власти (Пилата) и Революции (Христа) есть еще и Предатель, Иуда — Т. Г.»* (Данилкин 1999). И с этим утверждением невозможно не согласиться. Впрочем, пожалуй, с одним уточнением. Иудами в романе называются самые разные люди. В первый раз камердинер генерал-губернатора Ведищев действительно говорит так о предполагаемом предателе из рядов защитников закона: *«Эраст Петрович нам враз иуду этого высчитает»* (СС, 23). В другом месте начальник Охранного отделения Бурляев, говоря, указывая на «предавшего» его (всего лишь другим должностным лицам) подчиненного Зубцова: *«Я вижу, в моем ведомстве отыскался иуда»* (СС, 184). Однако не в качестве имени нарицательного, а как известный библейский персонаж Иуда упоминается только однажды. А именно, все тот же Бурляев, во время допроса попавшегося члена «боевой группы» Рахмета пугает последнего повешеньем: *«...Библию помнишь, про Иуду? “И когда низринулся, расселось чрево его, и выпали все внутренности его”»* (СС, 83). Почему для запугивания таким видом смерти понадобилось вспоминать Иуду, когда за более живыми примерами не надо было далеко ходить? Здесь опять за словами героя слышится авторский голос, намекающий на то, в каком контексте можно прочитывать происходящее в романе. Иудой, конечно, должен являться один из апостолов — т.е. членов «Б.Г.» и тогда это, конечно же, Рахмет, которого легко вербует приезжий высокий чиновник Пожарский. Тем более, что, хоть в романе Рахмет погибает от руки Грина, остальные герои, не будучи посвящены в подробности предполагают самоубийство: *«Признаки явного самоубийства: в руках зажат кинжал с буквами БГ, в сердце колотая рана, нанесенная тем же клинком...»* (СС, 155).

Пожарский же это скорее не Иуда, а первосвященник Каифа. Хотя, конечно же, точное распределение ролей, согласно евангельскому преданию — это детали. Интереснее то, что в романе тема предательства возникает постоянно, на самых различных уровнях и в самых разных контекстах. Этот своеобразный экскурс в область возможных «предательств» напоминает коллекционирование разных видов самоубийства, с которым мы встречались в книге Г. Чхартишвили: тут и предательство

под угрозой смерти, и предательство «из любопытства», предательство от «актерства», предательство из желания возвыситься и т.п. Легче перечислить тех, кто в романе не предает. К ним, разумеется, относится статский советник Фандорин, который отказывается предать и свои принципы. Именно поэтому в конце романа он уходит с государственной службы, несмотря на открывающиеся перед ним блестящие карьерные перспективы.

Интересно и то, что образ Рахметова, созданный Н. Г. Чернышевским, тоже поддается интерпретации в качестве «ипостаси» Христа (ср. Сердюченко 2000), т.е. мы опять сталкиваемся с подобной ситуацией, что и в «Смерти Ахиллеса», когда с одной стороны роман прочитывается как самостоятельно развивающийся на фоне событий древнегреческой мифологии, но одновременно и отсылает нас к подобному культурному опыту Дж. Джойса.

Побочно возникают и другие библейские ассоциации. Очередная пассия Фандорина – Эсфирь Литвинова не просто еврейка, но и носит имя спасшей свой народ наложницы царя Артаксеркса («Книга Есфирь»). В другом месте все та же Эсфирь сравнивается с другой библейской героиней – Царицей Савской (СС, 252). И разумеется, в тексте можно найти некоторые мотивы, связанные с использованием таких знаковых имен.

В субъектном плане в «Статском советнике» превалирует речь повествователя, с его живым эмоциональным строем: *«Ландшафт можно было рассмотреть через окна по правой стороне, замечательно чистые и зрячие, да только что на него смотреть?»* (СС, 7), нередок и голос Фандорина. Вот Статский советник собирается встречать генерал-адъютанта Храпова. Речь как будто авторская, но фраза: *«Пожалуй, вполне достаточно будет приехать на вокзал за четверть часа...»* (СС, 15) — является, скорее, несобственно-прямой речью Фандорина. Или же герой идет в обществе поручика Смольянинова по улице, и Эраст Петрович то и дело ловит на себе взгляды — *«...и не сразу понял, в чем дело. Ах да, ведь сбоку и чуть сзади вышагивает молодец в синей жандармской шинели...»* (СС, 30). Здесь восклицание явно не авторского происхождения. Примеров можно привести еще много.

Мы указывали на два романа, где субъектом речи с несомненной регулярностью оказывается Фандорин: «Азазель» и «Смерть Ахиллеса». Эти романы, кроме субъектной организации, объединяет и то особое значение, которое они имеют в общем контексте Фандоринского цикла и сюжетная связь — собственно детективная фабула «Азазеля» находит свое логическое завершение только со смертью Ахимаса в «Смерти

Ахиллеса». В «Азазеле» мы видели становление Фандорина в качестве сыщика, в «Смерти Ахиллеса» — сыщика уже состоявшегося, и отомстившего своему давнему врагу (момент, несомненно, мифологический). Мы можем предположить следующую закономерность. В тех романах, где Фандорин является субъектом речи, в его человеческой судьбе происходят те или иные важнейшие события. В «Азазеле» он «перестал быть Писателем» в том смысле, что отказался от виртуальности мышления литературными клише и обратился к практической деятельности. Он сформировался как герой, с которым читатель будет встречаться на протяжении всей серии детективов. Он «уничтожает» своего «демиургического» двойника (леди Эстер), за что платит смертью «сентименталистской» невесты и фактически (хотя и не вполне сознательно) выбирает свой путь как маргинала. Причем как маргинала в вымышленной Б. Акуниным его жизни, так и маргинала в русской литературе.

В «Смерти Ахиллеса» он — уже почти сверхчеловек, и ему приходится ритуально доказать это, уничтожив своего давнишнего врага, тоже «почти сверхчеловека». Однако уже в «Смерти Ахиллеса» оказывается, что существующий для него кодекс чести несовместим с реальной жизнью в России. Фандорин, в первую очередь — человек высокой морали, тип джентльмена, столь привлекательный, судя по «Писателю и самоубийству», для Г. Чхартишвили.

В тех романах, доминирующим субъектами сознания которых являются ролевые персонажи, сквозной сюжет Пути Фандорина практически не развивается. В «Турецком гамбите» и «Левиафане» он реализует свой природный детективный потенциал, не более. В «Особых поручениях» он — чиновник особых поручений, гарант законности и справедливости, по-джентльменски, и/или по-самурайски верный своему покровителю. Центр смысловой тяжести в этих романах перемещен или в историческую плоскость, или на жанровую специфику. Параллельно может развиваться скрытый сюжет о «смерти автора», но этот «автор» — не Фандорин.

«Статский советник» — следующий этап развития Фандоринского сюжета. Здесь герой окончательно оставляет государственную службу. Ситуация разворачивается «от противного». Если в конце «Смерти Ахиллеса» возможности Фандорина остаться в России и на государственной службе кажутся близкими к нулю, и, тем не менее, в последних строках ситуация круто поворачивается и чиновник по «особым поручениям» на этой службе остается, то в эпилоге «Статского советника» Эраст Петрович в ответ на предложенное назначение московским обер-полицмейстером

заявляет *«Я решил оставить государственную службу»* (СС, 284). Это конец очередной немаловажной фазы Пути Фандорина.

Уже в «Особых поручениях», взамен погибшего Тюльпанова возникает следующий претендент на уже ставшую неизбежной во всяком новом романе Б. Акунина роль ученика, проявляющего склонность к «авторству». Это - жандармский подпоручик Смольянинов. В «Статском советнике», впрочем, он уже поручик. Смольянинов похож на Фандорина внешне куда больше, чем в свое время Тюльпанов. Что же касается румянца, свойственного всем троицам, то это у Б. Акунина — признак вполне идентификационный, выделяющий героя с определенной (положительной) характеристикой. Фандорин выстраивает отношения со Смольяниновым по уже отработанному в предыдущих романах типу «Ученик — Наставник»: *«Для расследования мне понадобится толковый помощник, он же офицер связи. Не одолжите мне вашего Смольянинова?»* (СС, 29). С первого появления в романе проявляются такие качества ученика, как восторженность и стыдливость, что еще раз обнаруживает сходство с юным Фандориным.

Определяя Смольянинова как очередную реинкарнацию «Писателя», можно даже не затрудняться скрупулезным сбором косвенных доказательств. В первом же разговоре с Фандориным он признается: *«Я за сочинение на тему «Россия в XX веке» высший балл получил»* (СС, 31). Его постоянно занимает вполне «писательский» вопрос — как нам обустроить Россию. Почему же Б. Акунин так торопится расставить все акценты с этим персонажем? Дело в том, что нигде в тексте романа «сочинитель» Смольянинов не является субъектом сознания этого текста. Он — вполне традиционный персонаж литературного произведения, и поэтому его «сочинительская» сущность сразу и недвусмысленно заявляется автором.

В лице Смольянинова мы встречаемся с очередным самостоятельным дискурсом. Жандармский поручик прочит России в XX веке «самое великое будущее» и его условием видит моральное самоусовершенствование социума: *«Нужно только перенаправить настроение просвещенной части общества от разрушительности к созиданию, а непросвещенную часть общества следует образовывать и постепенно воспитывать в ней чувство самоуважения и достоинства»* (СС, 31). Смольянинов, столь искренно озабоченный будущим благом России, считает наилучшим образом служения этой высокой цели лично для себя — жандармскую службу. Это совсем не похоже на обычные либеральные представления о путях прогресса. Иными словами,

Смольянинов — представитель не либеральных, а крайне правых монархических взглядов. Однако эти взгляды проникнуты наивным идеализмом и юношеским максимализмом. Рыцарски-архаично выглядит его идея уничтожения терроризма — публичный вызов на поединок главаря революционеров Грина. *«Кого в России больше, террористов или защитников порядка? Если бы Пожарский пал в поединке, то Грина, конечно, следовало бы беспрепятственно отпустить, это уж дело чести. Но на следующий же день вызов ему послали бы вы. А если бы и вам не повезло, то нашлись бы и другие. — Офицер покраснел»* (СС, 203). Покрасневший офицер, несомненно, в последней фразе имел в виду себя самого.

Смольянинов и Фандорин в финале книги окончательно разрывают с жандармской службой (причем, очевидно, что поступок «ученика», первым решившего перейти «из корпуса в драгуны» сыграл не последнюю роль в окончательном решении «учителя»). На особую близость двух героев прямо указывает и то, что в одном из следующих романов - «Любовница Смерти» - Фандорин временно проживает в доме отсутствующего Смольянинова.

§ 12. Коронация, или последний из Романофф

Почему же «последний»? То есть почему «Последний — из — Романов» понятно: потому что об этом нам говорит сам Б. Акунин, а уж он-то знает. Заметим, что эти слова в конце романа говорит не кто-то, а сам господин Фрейби, а это не простой эпизодический персонаж. Прочитируем здесь Г. Циплакова, который видит в английском дворцеком литературного двойника самого Акунина (если набрать фамилию Freyby в русском регистре на английской клавиатуре – получится «Акунин»): *«Когда Акунина спросили в каком-то интервью, кого он хотел бы сыграть в экранизациях своих произведений, он ответил, что согласен сыграть, пожалуй, только англичанина Фрейби, да и то “за большие деньги” /.../ Мистер Фрейби и в самом деле прелюбопытный субъект, с которым у Акунина много общего даже в биографическом плане. Он постоянно читает беллетристические романы, в чем можно углядеть явный намек на литературно-критическую деятельность. Затем Фрейби проявляет себя и как переводчик, когда дарит Зюкину русско-английский разговорник. Фрейби — слуга, но служит не ради благополучия господ, а «ради себя самого», в отличие от Зюкина или фандоринского Масы, беззаветно преданных (правда, каждый на свой манер) господам»* (Циплаков 2001).

В свете этого наблюдения нельзя не согласиться с тем, что пророческая речь мистера Фрейби о гибели династии в самом конце романа обретает особый смысл:

«Интересно, что думает проницательный англичанин о русском царе.

Я полистал страницы и составил вопрос:

— Вот ю синк эбаут нью царь?

Мистер Фрейби проводил взглядом раззолоченное ландо с камер-лакеями на запятках. Покачав головой, сказал:

— The last of Romanoff, I'm afraid.

Тоже достал словарь, англо-русский, забормотал:

— The article is out... „Last» is „posledny», right... „of» is „iz»...

И с непоколебимой уверенностью произнес, тщательно выговаривая каждое слово:

— Последний — из — Романов». (К, 349)

Но не только «Последний — из — Романов». Композиция такова, что роман начинается с развязки, или почти с таковой, словами гоф-фурьера Зюкина: «*Он погиб на моих глазах, этот странный и неприятный господин*» (К, 5). Эта фраза вкупе с соответствующей ситуацией, где тело человека, к которому описывающий обращается «Эраст Петрович», после выстрела противника падает вниз по склону, напоминает о рассказе «Последнее дело Холмса». И это не случайно. По своим формально-жанровым признакам «Коронация» относится к традиции поздневикторианского и поствикторианского детектива. Неслучайно придворный гоф-фурьер Афанасий Зюков, от лица которого ведется повествование в «Коронации», весьма напоминает Габриэля Беттериджа из «Лунного камня» Уилки Коллинза или Бэрримора из «Собаки Баскервилей» А. Конан-Дойла.⁶⁹ У Б. Акунина роль профессора Мориарти исполняет «доктор Линд».

Однако, как всегда, вслед за внешне-литературными аллюзиями (в этом плане «Коронация» близка «Левиафану», где тоже особенно ярко прочитывалась классическая детективная составляющая), присутствует и более глубокий уровень прочитывания текста. Этот роман говорит о приходе нового императора, ибо описывается «коронация» не чья-нибудь, а последнего российского самодержца Николая II. Время же правления Александра III считается эпохой русского викторианства. О том, что «викторианский» код свойствен акунинским романам в целом первым заговорил М. Трофименков, однако очевидно, что особенно важен он

⁶⁹ Впрочем, имеются и более современные «источники», например, роман Кадзуо Исигуро «Остаток дня». Его автор — японец по происхождению, создал вполне английский роман, в котором дворецкий с достоинством относится к своей работе, которая в его понимании не профессия, а миссия. Однако под конец жизни что-то заставляет его задуматься о прошлом и переоценить мир и свою жизнь. В принципе, нечто подобное можно было бы написать и в качестве аннотации к роману Б. Акунина.

именно для «Коронации». Б. Акунин, как всегда, оставляет и «улику». В середине романа состоится трапеза, устроенная *«по случаю дня рождения ее величества английской королевы /Виктории/, которую в Семье называют просто Грэнни, искренне почитают и сердечно любят»* (К, 176).

Есть и еще одна тема, которая зазвучала и приобрела скандальность именно под покровом пристойности викторианской эпохи. О гомосексуальных наклонностях нового московского генерал-губернатора Симеона Александровича читателю известно уже из «Статского советника». Однако именно в «Коронации» этой пикантной теме уделено основное внимание. Перед читателям проходит целый ряд гомосексуальных пар, затем он попадает на их вечеринку, где присутствуют многие важные персоны. Там же можно узнать и следующую информацию: *«Блюстители», Зюкин, — это тайное общество, оберегающее честь династии и древних российских родов от позора и поношения. Неужто не слышали? В позапрошлом они заставили отравиться этого... ну как его... композитора... черт, фамилию не вспомню. За то, что оттапетил NN [Эндлунг назвал имя одного из молоденьких великих князей, которое я тем более повторять не стану]»* (К, 215). Кроме намека на Чайковского появляется аллюзия на другого известнейшего гомосексуалиста того времени – Оскара Уайльда.⁷⁰ Погостить на коронационные торжества приезжает пара: лорд Бенвил и его «очередная пассия» - мистер Карр (Ос-кар), утонченный эстет, носящий в петлице то синие гвоздики, то зеленые незабудки. (Между прочим, про самого доктора Линда со слов Фандорина было известно, что он – совершенно законченный женоненавистник, отчего и возникла версия, что его высочество похитила банда гомосексуалистов).

Как всегда, обратим внимание на специфику субъектной организации этих произведений. «Коронация», написана от лица Зюкина. Это очень широко распространенный в литературе прием, но в «новом детективе» мы встречаемся с преимущественным героем-повествователем впервые. Ранее появлялись герои, бывшие преимущественным субъектом сознания и в кругозоре которых описывалось происшествие, но, тем не менее, формально слово принадлежало повествователю, как в «Турецком гамбите». Или возникали героини-авторы: например письма сэра Реджинальда Милфорд-Стоукса и дневник японца Гинтаро Аоно в «Левиафане». Исходя из

⁷⁰ Фигура эта интересует не только Акунина, но и Чхартишвили, недаром в «Кладбищенских историях» в главе посвященной кладбищу Пер-Лашез, Чхартишвили заканчивает свое эссе описанием могилы знаменитого англичанина и «иллюстрирующий» рассказ Акунина «Дай мне поцеловать твои уста» относится именно к могиле Уайльда.

вышесказанного, можно утверждать, что Б. Акунин коллекционирует и возможные типы повествователей.

Что же касается «Коронации», факт, что сознание и слово Фандорина не представлены иначе, чем в виде прямой речи, как мы уже говорили, указывает на то, что на протяжении данного текста он будет сохранять стабильность своего состояния и положения в мире. Все, что он сделает на протяжении этого произведения – раскроет очередное «дело», завяжется очередная любовная интрига, заканчивающаяся «ничем», появится новый ученик (правда, в данном случае Зюкин нетипичный ученик – совсем не обожающий своего учителя: *«Я не любил этого человека. Может быть, даже ненавидел»* (К, 5)).

В заключение можно выдвинуть и еще одну версию, почему «Коронация» названа «последним из романов». Если под «романом» считать произведение единое и законченное, то это действительно на данный момент последний роман о Фандорине, что же касается «Алмазной Колесницы», «Любовницы Смерти» и «Любовника Смерти» - это две дилогии. Кроме того, Г. Чхартишвили издал сборник рассказов и повестей о Фандорине «Нефритовые четки», будут ли еще самостоятельные романы – на данный момент неизвестно.

§ 13. Филологический детектив ⁷¹ и сказка воспитания

Григорий Чхартишвили однажды заявил, что многочисленные детективы, написанные им под псевдонимом Б. Акунин – всего лишь отдушина от написания «Писателя и самоубийства»: *«Когда читаешь каждый день о писателях, добровольно ушедших из жизни – из-за болезни, политики, несчастной любви, пьянства и так далее, — очень тяжело и грустно. Хочется устроить отдых, заняться чем-нибудь веселым, легкомысленным и приятным — игрой»* (Вербиева 1999). «Отдых», как мы видим, оказался тесно связан с «работой». Слово «самоубийство» возникает на страницах «Нового детектива» — литературного проекта Б. Акунина неоднократно. Конечно, как положено в детективе, самоубийства при ближайшем рассмотрении, оказываются по сути своей убийствами, и силы, приводящие к ним, всегда персонифицированы. Однако

⁷¹ Разбор романа «Любовница смерти», с небольшими изменениями соответствует статье: Волкова Н., Филологический детектив Б. Акунина и русская литература рубежа 19-20 веков // Problemy wspolczesnej komparatystyki, Poznan, 2004, UAM, tom 2, с. 99-106.

если многим героям мы приписали статус «авторов» в метасюжете, «настоящие» писатели в качестве персонажей до «Любовницы смерти» в романах Б. Акунина (насквозь пронизанных литературными цитатами и аллюзиями) не встречались.

Если рассматривать «Любовника Смерти» и «Любовницу Смерти» вместе, а к этому совмещению побуждают почти омонимичные названия, то они связаны не только единством места-времени (Москва, 1900 год) и общим героем всей серии — Эрастом Фандориным. Романы связаны сюжетно — не читавшей одного романа не поймет всех действий Фандорина во втором; соединены на аллюзийном уровне фигурой Стивенсона (в одном романе это поиски клада, в другом — клуб самоубийц). Кроме того, романы иллюстрируют и один из пассажей книги «Писатель и самоубийство». *«Непонятно, как могли быть современниками «русский вертер» М. Сушков и самосжигавшиеся раскольники, как могли быть соотечественницами «дочь одного слишком известного русского эмигранта» и «кроткая, смиренная» швея из «Двух самоубийств» Достоевского. В этом паззле, состоящем из чересчур уж разных культурных фрагментов, общего контура никак не складывается. Точнее говоря, изображение словно двоится. Так, может быть, все дело в том, что паззл таит не одну фигуру, а две?»* (ПиС, 195). Такими разными фигурами представляются автору «народ» и «не-народ — интеллигенция».

Очевидно, именно эта раздвоенность и отражается в диалогии. Действие первого романа происходит на Хитровке, в среде резко отличающейся от «интеллигентной», главными же героями второго романа являются члены клуба любовников смерти — врачи, учителя, студенты, дети почтенных родителей — то есть самая, что ни на есть интеллигенция. Главным же условием принятия в клуб самоубийц является умение «слагать стихи». Кроме того, в «Писателе и самоубийстве» Г. Чхартишвили вспоминает слухи о тайных «суицидных» клубах «Любовники смерти» и «Лига самоубийц» (ПиС, 210), откуда и заимствует название для романа.

Таким образом, Б. Акунин впервые обращается к русской литературе не только как источнику цитат и аллюзий, но и как непосредственному предмету описания. В этом отношении совсем не случайным является выбор времени действия романов — 1900 год. Год этот ознаменован двумя значительными для русского культурного пространства событиями — кончинами Ф. Ницше и В. Соловьева. Рубеж столетий «вбирает» в себя другие — предшествующие и последующие — годы, связанные с русским декадентством и символизмом. Почему бы одним из прототипов руководителей «кружка смерти» не мог быть Александр Добролюбов, хотя в

реальности к 1900 году он забросил декадентские идеи, растворился в бескрайних просторах российской империи и начал вербовать вполне народное «сообщество» — секту добролюбцев? До этого, однако, сей не очень значительный поэт, но интереснейшая личность, покорявшая умы многих современных ему писателей (Брюсова, Мережковского и других), задрапировал свою комнату черным бархатом и проповедовал суицид.

Эстетизация страданий и смерти является неременным условием мироощущения *fin de siècle*. В своей монографии Г. Чхартишвили часто упоминает имя Всеволода Князева — поэта, слишком рано ушедшего из жизни и не занявшего видного места в пантеоне Серебряного века. Зато частое упоминание этого имени позволяет автору цитировать Анну Ахматову, прожившую долго и уже в советской России описавшую события 10-х годов в «Поэме без героя». В этом неоднократном цитировании чудится намек на одну из строк этой поэмы: *«Так и знай: обвинят в плагиате.../ Разве я других виноватей?/ Впрочем, мне это все равно./ Я согласна на неудачу / И смущенье свое не прячу.../ У шкатулки ж тройное дно»*⁷².

Имя Князева возникает в книге Г. Чхартишвили в контексте судьбы Александра Блока, когда тот, двадцатилетний, требует от своей «Прекрасной дамы» — Любви Менделеевой, решительного ответа. В кармане его лежит записка: «В моей смерти прошу никого не винить...» (ПиС, 317). Так возникают возможные варианты-прототипы героев детективного романа. И верно, «звонкоголосая барышня, с толстой косой через плечо» (Лас, 13), Марья Ивановна Миронова весьма похожа на Любовь Дмитриевну. Простые имена и лица, мало вяжущиеся с возвышенным образом «Прекрасной дамы» или «инфернальной Клеопатры», как именovala себя акунинская героиня.⁷³

⁷² Ахматова Анна, Поэма без героя, с.493.

⁷³ В имени слишком явная аллюзия на «Капитанскую дочку», а в «Клеопатре» и того больше — пушкинская, в контексте романа упоминание о Клеопатре может быть связано с и Блоком или Брюсовым, одновременно мы получаем «внутреннюю аллюзию» серии, сравнение несравнимых Марьи Мироновой и Амалии Бежецкой — героини «Азазеля».

Между дневниками вымышленной Мироновой⁷⁴ и воспоминаниями реальной Л.Д. Блок «Были и небылицы о Блоке и о себе» легко увидеть ряд параллелей. «Были и небылицы...» — это, прежде всего, черновой набросок, с множеством незавершенных фраз и вычеркнутыми вариантами текста. А вот «обращение к издателю» Марьи Мироновой по поводу зачеркнутых строчек в тексте ее дневника: *«У меня нет времени редактировать и переписывать эту сумбурную, но правдивую повесть. Прошу только об одном: выбросьте строчки, которые зачеркнуты. Пусть читатели увидят меня не такой, какой я была, а такой, какой я хочу себя показать»* (с.215). Это уже акунинская интерпретация невысказанного желания Л. Д. Блок.

К тому же и той и другой свойствен эгоцентризм, акцент на собственном «развитии», и собственных нарядах. Следует отметить, что сам стиль повествования М. Мироновой выразительно стилизован в манере эпигонской декадентской прозы, чего как будто бы нет у Л. Д. Блок, но только на первый взгляд. Если проводить параллели строго во времени, то сходство стилей очевидно. Вот пример не из записок, а из письма Л.Д. Блок 1907 года, которое она сама цитирует: *«О, я знала, что сегодня Вы будете не в силах от меня отделаться, что от Вас будет сегодня весть. А я разве не странно отношусь к Вам? Разве не нелепо, что когда Вы уходите, обрывается что-то во мне, и страшно тоскую. Но ничего мне не надо от Вас. Иногда только необходимо встретить Ваш взгляд и знать, что не уйти Вам от меня...»* И бумажка тонкая, и почерк легкий, летящий, почти несуществующий!...»⁷⁵

Акунин подбрасывает и очередную улику: его героиня именует себя Коломбиной, то есть отождествляется автором с той героиней «Балаганчика», прототипом которой была супруга поэта. Знакомых мужчин Марья Миронова с удовольствием награждает именами Пьеро и Арлекина. Собственное отношение к «любовникам» Акунин совмещает с блоковской иронией. «Мистики обоего пола» в «Балаганчике» во многом схожи с членами клуба самоубийц. Последние, сидя за столом во время спиритических

⁷⁴ Одновременно было отмечено, что дневники Мироновой похожи на реальные дневники Марии Башкирцевой: *«Искренние и глубоко индивидуальные пафос и экзальтированность дневника Башкирцевой, получившего известность в культуре Серебряного века, превращаются в штамп в тексте Коломбины. Недолгая любовь Марьи Мироновой-Коломбины к Пете (он же пушкинский Петр Гринев и символистский Пьеро) проецируется на любовь Марии Башкирцевой к графу Пьетро Антонелли. Слова, коими Башкирцева повествует об охлаждении к Пьетро (“Я отбыла свой срок и теперь свободна... до новой “мобилизации”). Наверное, я смогу полюбить лишь того, кто заденет мое самолюбие, польстит моему тщеславию”; “Итак, вы видите — я вовсе не любила Пьетро! Я даже не была влюблена. Потом я была совсем близка к тому, чтобы полюбить... Но вы знаете, каким ужасным разочарованием это кончилось” [Башкирцева М., Дневник. М., 1999. С. 220, 270]), Коломбина добросовестно “переписывает” в свой дневник.»* (Это наблюдение А.А. Блокиной приводится в примечаниях к: Ранчин 2004).

⁷⁵ Блок, Л.Д., Были и небылицы о Блоке и о себе, с.93.

сеансов, ждут специального «знака», позволяющего покончить с собой. Знаки эти, как правило, очень расплывчаты, некоторые, выдуманные самими членами, даже комичны. Третий блоковский мистик восклицает *«Уж близко прибытие: За окном нам ветер подал знак»*⁷⁶. И в клубе, следом за кавалером, которого зовут Петя Лилейко (в терминологии героини он сначала «Арлекин», а позже — «Пьеро»), появляется Коломбина — девушка с длинными волосами (впрочем, идя на собрание, свою косу иркутская Коломбина расплела).

Блоковским паяцем, истекающим клюквенным соком, видимо, вдохновлен эпизод, посвященный одному из «соискателей» клуба. «Любовнику» носящему имя Розенкранц перед завершением трапезы подали «от заведения» графин с чем-то «кровоавокрасным»: *«На вопрос «что это?» официант «с загадочной улыбкой» отвечал: «Известно что — Mors»*. И, наконец, ближе к концу романа в дневнике Коломбины появляется фраза *«Пестрый балаган, возведенный старым выдумщиком Просперо, при первом дуновении свежего, настоящего ветра разлетелся, словно карточный домик»* (Лас, 211). Это заявление почти копирует финал пьесы Блока, где декорации взвиваются и улетают вверх, а маски разбегаются.

Ассоциации с блоковской поэзией не ограничены мотивами «Балаганчика». Для соискателей-мужчин смерть, по заявлению одного из членов клуба, является вечной невестой — «Прекрасной Дамой» (Лас, 29), а во время представления Коломбины клубу самоубийств разыгрывается сцена из «Незнакомки». Особенно же чувствуется влияние Блока в описании смерти двух «настоящих» поэтов из клуба самоубийц. Несмотря на то, что роман снабжен благодарностью *«Сергею Гандлевскому и Льву Рубинштейну, которые помогли персонажам этого романа — Гдлевскому и Лорелле Рубинштейн — написать красивые стихи»*⁷⁷ (Лас, 4), видно, что особую помощь в данном случае оказало и блоковское стихотворение «В ресторане». Лорелле пишет в одном из своих стихотворений о «черной розе» и причиной ее самоубийства является именно три посланных ей, одна за другой, черные розы. Первые строки из предсмертного стихотворения Гдлевского *«Внезапно качнулись гардины - / Сквозь сон зашептала парча»* (Лас, 172) похожи на перепев блоковского *«Ты прошла, словно сон мой легка... И вздохнули духи, задремали ресницы, Зашептали тревожно шелка»*.⁷⁸

⁷⁶ Блок А., Балаганчик т. 1, с. 538.

⁷⁷ Не менее важно и то, что в тексте, с небольшими изменениями, используются имена этих — одних из самых известных современных российских поэтов.

⁷⁸ Блок А., В ресторане, с.351.

Однако действие романа разворачивается в Москве. Если обратиться к московской поэтической и культурной жизни рубежа веков, невозможно не назвать еще одно имя: Валерий Брюсов. Рациональный по своему душевному складу, Брюсов стремился встать во главе новой зарождающейся поэтической школы. Для этого в 1894—95 гг. были изданы три сборника «Русские символисты». В своей статье 1905 г. «Священная жертва» он требовал: *«Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь...»*.⁷⁹ В статьях и стихах, на проходивших у него дома знаменитых «средах» он, как и акунинский Просперо — председатель клуба самоубийц, становится критиком и ментором многих молодых поэтов. Скептически относясь к большинству «апокалиптических» настроений своего времени, Брюсов вдохновляется ницшеанским преклонением перед сильной личностью, оккультизмом и спиритизмом, регулярно участвуя в сеансах с начала 1890-х вплоть до 1905 г.⁸⁰

Наконец, Брюсов вводит реальные (не столько собственные, сколько чужие) страдания в сферу искусства. Общеизвестно, что роман «Огненный ангел» переносит в Германию XVI века сложившийся любовный треугольник Белый-Петровская-Брюсов. Героиню романа Ренату, сжигают как ведьму на костре. В книге «Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили рассказывает о том, как Петровская трижды пыталась покончить с собой: выбросилась из окна, пробовала заразиться трупным ядом, травиться газом в парижской гостинице. Последняя попытка (1928 г.) оказалась «успешной». Несмотря на то, что самоубийство произошло в эмиграции, через два десятка лет после публикации романа, писатель предсказал эту реальную страшную кончину мученической смертью литературной героини.

Существует и иное самоубийство, связанное с именем Брюсова, которое Г. Чхартишвили не забыл упомянуть в своей «Энциклопедии литературицида»: Надежда Львова, «поклонница В. Брюсова, в последствии его любовница. По свидетельству современников, В. Брюсов, игравший в демонизм, понемногу приучал Л. к мысли о самоубийстве и подарил ей браунинг, из которого она в минуту отчаяния застрелилась» (ПиС, 512). Одним из «свидетельств современников», видимо, является «Некрополь» Владислава Ходасевича, где писатель подробно рассказывает историю самоубийства молодой поэтессы. Судя по его описанию, Львова могла оказаться

⁷⁹ Брюсов В., Священная жертва, т.1, с.138.

⁸⁰ Тогда, по свидетельству Ходасевича, проходили последние: Ходасевич В., Некрополь, с.31.

прототипом другой «соискательницы» клуба самоубийств — Офелии. В этих же воспоминаниях встречаются такие слова о Брюсове: *«Власть нуждается в декорациях. Она же родит прислужничество... Его появления всегда были обставлены театрально /.../ Его уходы были так же таинственны: он исчезал внезапно. Известен случай, когда перед уходом от Андрея Белого он внезапно погасил лампу, оставив присутствующих во мраке»*.⁸¹ Театральны, с использованием костюмов и «спецэффектов», и появления и исчезновения Просперо.

Ходасевич припоминает анекдот, связанный с общеупотребительными рифмами «смерть — жердь — твердь» и с огорчением Брюсова, когда найденная им рифма «умилосердь» оказалась не такой уж новой.⁸² Просперо придумывает действительно новую рифму «верть», которая и становится причиной гибели молодого поэта Гдлевского, преобразившего ее в своем предсмертном стихотворении в «круговерть». Есть и другие косвенные указания на Брюсова, например, Коломбина признается, что в присутствии председателя-Дожа ее охватывает «трепет без конца» (Лас, 116). Невозможно не вспомнить и стихотворение Брюсова «Демон самоубийства»,⁸³ так как Просперо Б. Акунина во многом дословно повторяет действия брюсовского «демона», например, дож «нам подает в стакане яд» даже дважды — пытаюсь в середине романа убить Фандорина и в самом конце — стараясь избавиться от ненужного свидетеля.

Таким образом, этот детектив предстает более «филологическим»⁸⁴, нежели остальные произведения Акунина, поскольку кроме литературных аллюзий и интертекстуальных игр здесь наличествуют герои — поэты и критики у которых даже есть реальные прототипы в русской литературе.

В романе разворачивается противоборство двух глобальных и извечных сил, интересующих уже не столько «детективщика», сколько автора монографии о самоубийстве. Председатель клуба «Любовников Смерти» толкает на верное самоубийство многочисленных адептов с одной целью, *«наивысшей — быть Богом»* (Лас, 236). Его желание — властвовать не над телами, а над душами. Сам же Фандорин, который на сей раз, правда, окрестил себя господином Неймлесом⁸⁵, представляющим тайный клуб «Любовники Жизни», олицетворяет силу, желающую дать людям возможность личного выбора. Нельзя, конечно, в бесстрашном статском

⁸¹ Ходасевич В., Некрополь, с.35.

⁸² Там же, с.41.

⁸³ Брюсов В., Зеркало теней, стихи 1909-1912 г, с.27-28.

⁸⁴ О «филологическом романе» см., напр., Новиков 1999, Лебедушкина 1993 и др.

⁸⁵ Вспоминая мифологический подтекст «Смерти Ахиллеса» — Фандорин, безусловно, и есть Одиссей.

советнике Фандорине видеть учителя младших символистов и певца Вечной Женственности, а в бывшем заключенном Шлиссельбургской крепости, а ныне председателе тайного клуба — Ницше. Однако можно отнести к ним как воплощению одних и тех же сил, представленных на разных уровнях и освещенных с разных сторон.

Все в той же монографии «Писатель и самоубийство» в разделе «Философия» мы находим противопоставление Ф. Ницше, которому, по словам автора, принадлежит *«страстная и сумбурная защита суицида»* Вл. Соловьеву с его уничижительным комментарием по адресу немецкого современника: *«Как известно, этот несчастный писатель, пройдя через манию величия, впал в полное слабоумие»*. Просперо-Благовольский — дож клуба самоубийц, персонаж, во многом пародирующий фигуру Ф. Ницше. Г. Чхартишвили подчеркивает суждение базельского профессора о том, что идея добровольного ухода настолько величественна, что самоубийцы, лишаящие себя жизни из недостойных соображений, дискредитируют самоубийство. Председатель клуба самоубийц в романе Б. Акунина уверяет: *«Неразрешенное самоубийство — это побег из тюрьмы... Нужно всей душой полюбить Смерть... И ждать, смиренно ждать ее Знака. Когда же Знак будет явлен, то умирать от собственной руки не только можно, но даже должно»* (Лас, 61).

Однако истинно жившему апологету суицида не удалось добровольно уйти из жизни — судьба, пославшая ему болезнь, распорядилась иначе. Именно это «вмешательство судьбы», очевидно, оправдывает Ф. Ницше, которого *«вообще зря причисляют к философам — он, конечно же, никакой не философ, а поэт и даже беллетрист»* (ПиС, 110). Не забудем, что о произведениях Б. Акунина Г. Чхартишвили с неизменной настойчивостью твердит, что это именно беллетристика и ничто иное. С литературным персонажем произошла история прямо противоположная: собираясь отравить нежелательного свидетеля, по вмешательству все той же судьбы (представленной буквально в образе рулетки — колеса Фортуны) Просперо сам выпил смертоносный напиток. Это вмешательство осуждает Просперо, который, единственный из членов своего клуба, не показывает никому ни одного собственного стихотворения (хоть члены клуба и уверены, что человек, так хорошо понимающий поэзию, должен писать гениальные стихи) и уж точно не является беллетристом — слишком серьезно он подходит к своему «жизнестроительству».

В этом контексте декларируемая «развлекательность» литературы, создаваемой Акуниным, предстает как сознательное нежелание соответствовать высокой литературе

в смысле «учительницы жизни». Вспомним Брюсова, произведения которого были декларированы как «искусство для искусства», но и в этой своей ипостаси часто вели к необратимым трагическим последствиям. В этом отношении произведения Акунина опять же хорошо вписываются в парадигму постмодерности.

Одновременно детективы Б. Акунина раскрываются как произведения, отражающие взгляд филолога и переводчика, облакающего свои литературоведческие или литературно-исторические изыскания в форму детектива. В действительности же детективный сюжет таких романов состоит как в поиске читателями цитат и аллюзий, так и в поиске самим автором интерпретации — действия, обычно совершаемого филологами. Основным мотивом этой книги представляется именно литературно-историческая и интерпретирующая составляющая.

Часть из тех сведений о русских писателях-самоубийцах, о которых говорит Г. Чхартишвили в «Писателе и самоубийстве», мы снова встречаем на страницах «Любовницы Смерти». Они появляются в корреспонденциях журналиста Лавра Жемайло, который, все более проникаясь суицидальной тематикой и, становясь своего рода «первым русским суицидологом», может выглядеть как пародия Б. Акунина на самого Г. Чхартишвили, пародия, с каждой корреспонденцией все менее сниженная. Получается, что московский газетный репортер в 1900 году предвосхищает мысли известного филолога, переводчика, суицидолога, появившиеся в печати через сто лет. В очередной раз приходится признать, что Б. Акунин беспрецедентно изобретателен по части постмодернистских, притом многоступенчатых, взаимопревращений автора и персонажа.

Вот что пишет герой романа, Лавр Жемайло («Московский курьер» 13 (26) сентября 1900 г. 2-я страница): *«Любой очень старый и очень многолюдный горд, в котором за долгие века существования ушли из жизни сотни тысяч и миллионы людей, задыхается в тесных объятых могилах и кладбищах (...) Если взять всех жителей Москвы за семь столетий, то мертвецов окажется много больше, чем живых. Мы с вами в меньшинстве, господа. Так стоит ли удивляться, что некоторых — многих — из нас тянет присоединиться к большинству. Центр энергии там, а не здесь»* (Лас, 149)

А вот что рассказывает Г. Чхартишвили в «Кладбищенских историях»: *«Знаете, что кажется мне самым интригующим в обитателях Москвы, Лондона, Парижа, Амстердама и тем более Рима или Иерусалима? То, что большинство из них умерли. Про ньюйоркцев или токийцев такого не скажешь, потому что города, в которых они живут, слишком молоды (...) В большом и древнем городе родились, любили,*

ненавидели, страдали и радовались так много людей, что весь этот океан нервной и духовной энергии не мог взять и исчезнуть бесследно» (КИ, 6-7).

«Любовница смерти» выстроена по сложной схеме. Каждая глава формально разделена на три части: первая – выдержки из прессы. Этот излюбленный Акуниным ход именно в «Любовнице смерти» (и «Турецком гамбите») находит свое наиболее яркое применение. Чаще всего авторы газетных статей анонимны, однако в этом романе большая их часть принадлежит одному из главных героев, а главное – они могут даже прочитываться как отдельное повествование. В начале появляется скромная заметка на шестой странице газеты подписанная инициалами *Л.Ж.* (ЛцС, 5), сразу вслед за ней – статья на второй странице, подписанная *Л. Жемайло* (ЛцС, 7), далее развернутые заметки о расследовании существования «клуба самоубийц» переходят на первые полосы, имя журналиста приводится полностью, ставится не в конце, а в начале статьи, а на пике сенсационности – даже выносится в заголовок. Предпоследняя заметка принадлежит перу уже другого журналиста и повествует о самоубийстве Лавра Жемайло, и, наконец, последняя – повествует уже о вовсе не связанных с журналистом событиях – т.е. былая сенсация предана забвению. Как мы видим, здесь мы вновь в очередном ракурсе сталкиваемся с самоубийством автора (которое на поверку, как и всегда, оказывается убийством).

Третья часть каждой главы – это письма из папки «Агентурные донесения» с припиской «*Его высокоблагородию подполковнику Бесикову*» за подписью *ZZ*. Эти доносы, выдержанные в стиле Достоевского, принадлежат герою, носящему фамилию реального писателя 19 века – Ф.Ф. Вельтману. В своем последнем письме он окончательно отказывается как от анонимности, впервые подписывая его собственной фамилией, так и от доношительства – ибо, судя по контексту письмо последнее. Так, он опять же, на сей раз – образно, убивает в себе автора. Хотя можно это интерпретировать и наоборот: отказываясь от анонимности герой отказывается от «скрипторства» и «из слабого выходит сильный» - находит в себе силу признать авторство текста.

Наконец, средние части глав, несущие название «Из дневника Коломбины», на самом деле подразделяются еще на две. Это страницы из дневника, где авторство действительно принадлежит Коломбине, и голос повествователя, когда рассказ ведется в кругозоре и с лексикой героини, но все таки в третьем лице. Здесь тоже весьма своеобразно реализуется сюжет о смерти автора: на последней странице дневника приводится предсмертное стихотворение Коломбины и записка для издателя. Все

свидетельствует о том, что автор дневника, поставив точку, кончает самоубийством. И только из последнего письма Вельтмана со слов Фандорина мы узнаем, что самоубийство оказалось неудачным, а из второго романа дилогии становится известным, что в Париж вслед за Фандориным едет его верный камердинер Маса «и его спутница» (ЛкС, 289), которая даже не названа, но читатель может предположить, что это и есть Марья Миронова. Т.е. здесь самоубийство запланировано «автором», но ему не суждено осуществиться.

Что же касается «Любовника Смерти», то это, пожалуй, самый простой в отношении субъектной организации роман. Мало того, что он весь написан в одной и той же форме – с этим мы встречались в предыдущей «Коронации», но если «Коронация» – единственный пример нехарактерного для Акунина использования первого лица повествователя-героя, то здесь перед нами излюбленный автором прием освещения событий повествователем в кругозоре и лексике героя – каковым в данном случае является Сенька Скорик. Однообразность этой схемы Акунин до определенной степени старается искупить тем, что перед нами – роман воспитания, герой проходит через разные социальные и культурные слои, что в немалой степени отражается на его мировосприятии и словарном запасе, позволяя существенно разнообразить речь одного и того же героя.

Если в «интеллигентской» «Любовнице смерти» мы столкнулись с литературно-декадентским дискурсом, то в «народном» «Любовнике Смерти» логичной основой является фольклор. Все время к месту и не к месту упоминаются сказки Пушкина – то их цитирует один из самых кровавых и кощунственных убийц – Очко, то их советует прочитать Сеньке сам Эраст Петрович Фандорин (ЛкС, 201). Клички главарей бандитов (Упырь, Князь) и женщины, в которую все влюбляются (Смерть) тоже носят на себе фольклорный отпечаток. Просматриваются и мотивы сказки Ершова «Конек-Горбунок», которые вводятся посредством образа брата Сеньки – Ванюши (одновременно история с письмом Вани брату – перевертыш чеховского письма Ваньки Жукова «на деревню, дедушке»), мечтающего о лошадке и которому позже Сенька купил *«самолучшею жестянку шоколаду, в виде горбатого конька из сказки»* (ЛкС, 123). Кульминационная сцена в подвале, где встречаются семеро мужчин, влюбленных в Смерть, и она сама, напоминает о «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях». Впрочем, дальше названия аллюзии, пожалуй, не идут. Свой мототрипед Эраст Петрович называет «Ковром-самолетом». Конь, ковер-самолет, злодеи-губители, несказанной красоты девица, обладать которой стремятся все положительные и

отрицательные герои, клад несметной ценности, превращения-переодевания героя – все это классические элементы волшебной сказки, но они отсылают к сказке в принципе, а не к какому-то конкретному тексту.

Упоминание Кармен больше относится к автоаллюзии на «Азазель» (а автоаллюзии тоже весьма любимы Акуниным). Когда Эраст Петрович, еще не будучи знаком со Смерью подозревает, что она – «безнравственная inferнальная женщина», Сенька застывает: *«Смерть никакая не inferнальная и не безнравственная, а несчастная. Ничего она не упивается, а просто потеряла себя и найти не может»* (ЛкС, 160). В ответ на это Эраст Петрович вздыхает и печально улыбается. Почему вздыхает – опять понятно. Такой же разговор когда-то происходил между ним и «шефом» Бриллигом, когда юный письмоводитель восторженно отзывался о роковой Амалии Бежецкой. Именно воспоминанием о Бежецкой и вызван его вопрос: *«Что, она, действительно, так уж хороша, эта хитровская К-Кармен?»* (ЛкС - 161). Если мы помним, Кармен и Клеопатра были образами сопровождавшими Бежецкую в «Азазеле». В «Любовниках» они делятся между Смертью и Коломбиной, в очередной раз уводя по ложному следу, поскольку и та и другая не являются ни преступницами, ни просто жестокими женщинами.

Материалом для данного романа Акунина (а в какой-то мере и для всей серии) послужила и книга Вл. Гиляровского «Москва и москвичи». При описании Хитровки, да и многих других особенностей московской жизни того времени обойти стороной эту книгу почти невозможно. На виду находится и еще одна группа текстов, немаловажная для романа «Любовник Смерти». Разумеется, мы имеем в виду авторское жанровое определение — «Диккенсианский детектив». Но о диккенсовском коде, как этого романа, так и некоторых частей других романов написала достаточно полно Н. Потанина (Потанина 2004).

Главный герой романа, Сенька Скорик, по всем параметрам годится на роль очередного Ученика при Наставнике-Фандорине, однако таковым он является лишь отчасти (потому что по сюжету романа даже в большей степени его учителем становится Маса). Сенька присутствует при разговорах Фандорина и Масы, и из этих разговоров видно, что Фандорин более склонен расхваливать западный всеобщий прогресс и цивилизацию, а Маса более придерживается эзотерического духа. Обратим внимание, чему на этот раз удастся обучить Фандорину и Маса своего «ученика»: не Пути, не дедуктивному методу и не науке крадущихся, а лишь вождению мотоцикла и даже не мужскому, а «женскому бою».

Роман заканчивается тем, что Смерть гибнет, не веря доводам Фандорина, что она вправе любить, как и всякая другая женщина. В каком-то смысле она права: Фандорин — не тот человек, который вправе ее в этом уверять. «Ученик» Сенька вместе с «Наставником» отправляется не в Японию, как когда-то Фандорин, чтобы понять дух этой страны, а в Европу — и, как оказывается, затем, чтобы вскоре узнать, что он разбогател. И вообще Сенька становится не писателем, а читателем: в ходе романа он прислушивается к чужим дискурсам, читает сказки Пушкина, а в конце – в главе «Как Сенька читал газету» - прочитывает одну за другой три газетных статьи. Так в первый и последний раз в монолитность субъектной организации романа вторгаются чужие (анонимные) голоса. Отрывок жизненного пути Сеньки Скорика, предстающий в романе, заканчивается нехарактерным для Акунина happy-end'ом (если правда не считать того, что, как и у Фандорина в «Азазеле» у него погибает женщина. Даже не одна, а две: «товарищ» Ташка и боготворимая им Смерть), видимо, виной тому тоже сказочный подтекст.

§ 14. Алмазная колесница – смерть детективного романа

Первый том «Алмазной колесницы» - «Ловец стрекоз», действие которого происходит в 1905 году в России, по степени цитатности превосходит любой из романов Б. Акунина, хотя бы потому, что это римейк «Штабс-капитана Рыбникова» А. Куприна и в начале романа стоит огромная незакавыченная цитата (и принадлежит она не тому или иному персонажу, а повествователю. Акунин тут, видимо, вдохновился примером Борхесовского Пьера Менара, автора «Дон Кихота»). Одновременно весь роман написан как хокку: он разделен на три части, а главы в них называются «слогами». В соответствии с этим в части «Ками-но-ку» пять слогов, «Нака-но-ку» семь слогов и в «Симо-но-ку» снова пять. О каком именно хокку идет речь понятно, во-первых, из названия первого тома, целиком же оно цитируется во втором томе, носящем название «Между строк» (Япония, 1878 год): *«Мой ловец стрекоз, О, как же далеко ты Нынче забежал...»* (АКМ, 481). Многие факты первого тома выглядят совсем по-иному в свете второго.

Зато проблематика второй части, «Между строк», где обилие туземной экзотики совершенно заслоняет привычную для читателя акунинскую игру смыслами и стилями, сводится, в конечном счете, к проблеме нравственного выбора героя между Космосом и Хаосом, причем герой совершенно недвусмысленно выбирает Космос. Как было

показано раньше, это во многом определяет дальнейшую судьбу Эраста Фандорина в России. Такой выбор соответствует вполне допостмодернистской художественной логике. В 1905 году Акунин так описывает ощущения своего героя *«Главный враг всей жизни Эраста Петровича, бессмысленный и дикий Хаос пялился на инженера бельмастыми глазами темных окон, скалился гнилой пастью подворотен. Разумная, цивилизованная жизнь сжалась в ломкую проволочку фонарей, беззащитно мерцающих вдоль тротуара»* (АКЛ, 152). Истоки этой борьбы с Хаосом находятся во втором (хронологически - первом) томе «Алмазной колесницы», где Дон Цурумаки, которого Фандорин убивает в конце романа, излагает свою жизненную философию: *«...для меня она /жизнь/ - вечная схватка Порядка и Хаоса /.../ в этой извечной борьбе я на стороне Хаоса, потому что Хаос – это и есть Жизнь, а Порядок – это Смерть»* (АКМ, 425-426). Дальше Цурумаки утверждает, что если бы Япония руководствовалась порядком, то превратилась бы во второсортную псевдоевропейскую страну, тогда как главная ее сила в духе, который нематериален и всецело принадлежит Хаосу. Впрочем, повествователь, а может быть, и автор и герой первого тома «Алмазной колесницы», видимо не придерживаются идентичного взгляда, хоть и высказано это мельком. В сцене, где описываются последствия крушения поезда, говорится, что *«внизу, у кромки воды, царствовали хаос и смерть»* (АКЛ, 36). Хоть «смерть» и «хаос» тут с маленькой буквы – соседство это показательно. И вечная борьба Фандорина против Хаоса и бессмысленности укладывается в рамки более чем традиционной парадигмы.

В «Алмазной колеснице», конечно, можно встретить и рассуждения, вполне соответствующие представлениям постмодернистов, например: *«Если уж выбирать, как существовать миру - по-британски или по-русски... Но на этом месте Эраст Петрович сам себя одернул. Во-первых, за непатриотичность, а во-вторых, за некорректную постановку вопроса. Сначала нужно решить, хорошо ли будет, если весь мир станет жить по какому-то единому образцу, пускай даже самому расчудесному?»* (АКМ, 95). Мысль под которой подписался бы любой постмодернист, однако здесь она подается как чистая абстракция. Если учесть, что сам Фандорин всегда ведет себя как истинный джентльмен, то даже кажется, что «одернул» его Б. Акунин. Да и в пике плюрализму в это внутренний спор вплетается мысль о патриотизме – совсем не постмодернистская.

В «Алмазной колеснице», повествователь опять вписывает свой рассказ в кругозор разных субъектов. Первые страницы второго тома вообще описывают взгляд бабочки омурасаки, которая «слышит» мысли отдельных людей – в том числе Фандорина и его

нового начальника Доронина. Также нередко слышится и «голос» Фандорина. Это вполне соответствует выдвинутой нами гипотезе о том, что голос главного героя сериала появляется в романах, играющих важную роль в его Пути, или, иными словами, в становлении и изменении существенных черт характера и мировоззрения героя. В этой части «Алмазной колесницы» с Фандорин второй раз теряет любимую женщину, что окончательно укрепляет его в уверенности, что он не может любить. Здесь же происходит важнейшее событие, в мифологическом плане вновь соответствующее моменту инициации, — его обучение науке ниндзя (хоть и Малому Знанию) у представителя легендарного клана «крадущихся» Тамба. Как в свое время первый настоящий Учитель Фандорина — Бриллинг, и второй его настоящий Учитель — ниндзя Тамба оказывается абсолютным негодяем. Дело в том, что многих противников Фандорина можно назвать по-японски *акунин* (в том числе, надо полагать и самого Б. Акунина). В главе «Так сказал Тамба» (прозрачная аллюзия на внеморализм учения Ницше), старый Тамба говорит: *«Алмазная Колесница — путь для людей, которые живут убийством, воровством и всеми прочими смертными грехами, но при этом не утрачивают надежды достичь Нирваны»* (АКМ 539). Фандорин сознательно отвергает внеморализм этого учения, возможно, тем самым сознательно ставит крест на своем дальнейшем самоусовершенствовании. Но это его выбор, отличающий его от большинства его противников — *акунинных*. Фандорин же, не смотря на таких учителей и такого автора — не *акунин*.

Тамба раскрывает ему взгляд на мир, в котором отсутствует единая Истина:

«... Скажи мне: убить — это хорошо или плохо?

- Плохо.
- А убить тигрицу, напавшую на ребенка, хорошо или плохо?
- Хорошо.
- Для кого хорошо: для ребенка или для тигрицы или для ее тигрят?...»

(АКМ, 539)

И Фандорин соглашается с Тамбой (легкая аллюзия на главу «Бунт» у Ф. М. Достоевского, где брат Иван испытывает кроткого Алешу Карамазова рассказом о генерале-помещике, затравившем мальчика), но только в теории, а на практике получается, что хоть он не морализатор, каким мог бы быть изначально в качестве Писателя, но он морален. В известном смысле он — очень традиционный герой русской литературы.

В этом романе автор еще более чем всегда отходит от классических канонов детектива. Какая именно победа сыщика является главной в детективном романе? Победа узнавания истины, хотя преступник может скрыться, не быть переданным в

руки закона в связи с самоубийством или снисхождением к нему сыщика, все эти отступления от идеального канона не чужды и классическому детективу. Да и во всей фандоринской серии это правило, хоть с натяжкой, но соблюдалось. Пусть в конце «Азазеля» Фандорин «проигрывал» жизнь невесты, а леди Эстер и Ахимас были упущены. Тем не менее он знает, кто является истинным руководителем организации, а не остановился на обнаружении Амалии Бежецкой или Каннинггема – простых исполнителей. Пусть в конце «Турецкого гамбита» война не принесла России успеха, но Анвар-Эфенди был раскрыт – и так можно было бы продолжать говорить о финалах всех акунинских романов. Но только не «Алмазной колесницы». Мало того, что многоумный Фандорин упустил главную баржу с оружием для эсеров и революционные потрясения неминуемо разразятся в России – от него остается навсегда сокрытой главная тайна, имеющая самое непосредственное отношение к нему самому и к его жизни: его возлюбленная не умерла в 1978 году в Японии, у них родился сын и именно этого сына он собственными руками отдал полиции (опять библейские аллюзии). Этим автор демонстрирует окончательный разрыв с детективным жанром – жанром, как утверждал Мак-Хейл, по природе своей эпистемологическим,⁸⁶ а именно эпистемологичность в его концепции является признаком модернизма в противовес онтологизму постмодернистского мировидения.

⁸⁶ «Детектив является эпистемологическим жанром *par excellence*... как персонажи многих классически модернистских текстов, например, Генри Джеймса или Йозефа Конрада, перемещаются между свидетельскими показаниями разного уровня надежности, чтобы реконструировать и разрешить «преступление». («...A detective story, the epistemological genre *par excellence*...like characters in many classic modernist texts – Henry James’s and Josef Conrad’s, for instance – shift through the evidence of witnesses of different degrees of reliability in order to reconstruct and solve a “crime”...») (McHale Brian 1987, 9).

ГЛАВА 3

§ 1. Акунин и постреализм

Рассмотрев все опубликованные на данный момент романы серии «Новый детектив», мы могли убедиться, что им действительно присущи черты, отличающие от «классического» постмодернизма. Характеры выдерживаются в рамках восприятия, свойственного реализму: воспроизведение типичных характеров, конфликтов, ситуаций при их художественной индивидуализации (конкретизации как национальных, исторических, социальных примет, так и физических, интеллектуальных и духовных особенностей). Фандорин, на протяжении «нового детектива» стареет, набирается опыта, развивается как личность (основным показателем являются этапы Фандоринского «пути», о котором мы говорили в связи с романами «Азазель», «Смерть Ахиллеса», «Статский советник» и «Алмазная колесница»).

Персонажи переходят из романа в роман, так же подчиняясь законам «жизнеподобия». Если Зуров убит в «Турецком Гамбите», то он уже не появляется в «Смерти Ахиллеса», а если «Азазель» заканчивается информацией, что он уехал с *femme fatale* Амалией, то, появляясь в «Турецком гамбите», герой рассказывает, как остался «с разбитым сердцем и пустым кошельком». Перед нами нет размытых «путешествующих по фикциональным мирам» персонажей Роба Грийе, или Гилберта Соррентино, где «Воображаемых качествах существующих вещей» женой одного из персонажей оказывается набоковская Лолита. На что способен в этом отношении

Акунин – написать римейк «Чайки» или «Гамлета». Максимумом является заимствование имени штабс-капитана Рыбникова вместе с первыми строчками купринского рассказа в начале «Алмазной колесницы», однако здесь о персонажах можно говорить скорее как об омонимичных. А вот аллюзия оказывается налицо – но она уже опять же находится во втором – скрытом слое повествования.

В отличие от многих постмодернистских романов (Фаулз «Любовница французского лейтенанта», Битов «Пушкинский дом» и т.п., автор не позволяет помещать в текст ни «фигурку автора», ни непосредственную рефлексию над создающимся «на наших глазах читателя» текстом произведения). Перед нами сочинения, отступления от «жизнеподобия» которых можно, как и делают многие критики и читатели, трактовать лишь как «ошибки» писателя или же как невыдержанность чистоты детективного жанра за счет вложенных в него элементов фантастики. Как точно замечает Б. Мак-Хейл, появление «реальнейшей реальности» - высшего авторского уровня внутри повествования лишь усиливает «иллюзорность» не только «реальности» уровня персонажей художественного произведения, но любой реальности, которая может появиться на его страницах (McHale 1987, 197). Акунин же такой «иллюзорности» не создает.

Однако из анализа всей серии приключений Э. П. Фандорина явственно видно, что о классическом реализме в случае Б. Акунина говорить следует еще менее, чем о классическом постмодернизме. Вернемся к рассмотрению этих текстов в русле предполагаемых иных, комбинированных художественных стратегий. Что говорят о «постреализме» в узком смысле «создатели» термина М. Липовецкий и Н. Лейдерман? То, что в постмодернизме осуществляется в контексте авторского сознания, в постреализме осуществляется в сюжете жизни героя. Так, например: *«Герой постреализма, как и постмодернистский автор, воспринимает мир как хаос и пустоту, но в отличие от постмодернистского автора, принимает на себя ответственность не за весь мир, а всего лишь за примыкающий к человеку небольшой пространственно-временной фрагмент этого мира – пытаюсь согреть его обитателей своим дыханием, заполнить пустоту своими субъективными смыслами...»* (Лейдерман, Липовецкий 2001, 3:102). Воплощением этого принципа как раз и служит в полной мере жизненный путь главного героя серии – Эраста Фандорина.

Еще авторы «Современной русской литературы отмечают: *«Интересно, что фактически у всех русских «постреалистов», так же, как и в американском «актуализме», оживает жанровый архетип романа воспитания, традиционно*

сосредоточенный на сопряжении ограниченного личного опыта со множеством истин «другого» человека /.../ Причем в постреализме традиция романа воспитания, как правило, сплетается с абсурдным поиском так, что герой редко обретает в конце истину...» (Лейдерман, Липовецкий 2001, 3:102). Это опять-таки целиком и полностью характерно для романов Акунина. Выше мы говорили о романе «Любовник Смерти» как о произведении целиком повторяющем основные ходы классического романа воспитания, однако в той или иной мере эти черты прослеживаются почти во всех романах серии.

В своем теоретическом очерке «Постреализм» Н.Лейдерман указывает на следующие четыре принципа постреалистской художественной стратегии (Лейдерман 2005, 50-51):

- 1) *сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей* – и действительно мы сталкиваемся с просчитанностью, проектностью всего образования, четкой синтагматикой и одновременно аллюзийным слоем, открыто призывающим к широким культурным переключкам и параллелям, многие из которых не могут быть связаны с интенциями эмпирического автора, однако более чем «желанных» в рамках общей концепции;
- 2) *взаимопроникновение типического и архетипического как принцип структурирования художественного образа* – персонажи романов, очевидно, представляют собой ярко выраженные человеческие типы, однако, как мы видели, эта типизация одновременно переключается легендарными и мифологическими героями (см., напр., наш разбор «Смерти Ахиллеса» или «Статского советника»), просвечивающими через культурный слой опосредующих литературных образов;
- 3) *структура образа предполагает амбивалентность художественной оценки (она становится неразрешимой проблемой)* – это с одной стороны касается художественной оценки самих романов, то считающихся достойными самого тонкого литературоведческого и философского разбора (см. статьи Данилкина, Циплакова и др.), то критикующихся как низкопробное чтиво, граничащее с макулатурой (к числу утверждающих последнее относится и автор «Постреализма»). С другой стороны проблема оценки, как мы показывали, возникает внутри романов, порывающих с классическим маскультным описанием черно-белого мира и скорее опирающегося на восточный концепт

«Инь-ян», где не существует черного без белого и белого без черного, затрудняющей однозначную оценку героев и событий;

- 4) Построение образа мира как диалога (или даже полилога) между далеко отстоящими друг от друга культурными моделями и артикулирующими их языками – наиболее откровенно и прямолинейно выражено этот диалог проявляется, например, в споре таких одновременно существующих культур как русская и японская (и внутри нее отдельно – синоби) в «Алмазной колеснице», или виденье мира Фандорина и Ахимаса в «Смерти Ахиллеса».

Все эти черты так или иначе проявляются и в произведениях других серий и частей проекта, к которым мы теперь и обратимся.

§ 2. Любознательная монашка

Вторая романная серия, принадлежащая перу Б. Акунина – «Провинциальный детектив» - является, по замыслу автора, законченной трилогией. В ней можно найти черты, сближающие с «Приключениями Эраста Фандорина» (среди лежащего на поверхности: время, в которое происходят события, использование элементов языковой стилизации, богатство литературных аллюзий и игра в «перевертыши» с ними). Есть и определенные концептуальные различия, не ограничивающиеся изменением пола главного героя.

В самом названии серии – «Провинциальный детектив» - на первом месте стоит слово «провинциальный», что подсказывает видеть в этом понятии стержень проблематики серии. Действительно, события трилогии (по крайней, мере двух первых романов) происходят в губернском городе Заволжске и вокруг него. Судя по многочисленным разговорам персонажей и рассказчика, это вполне концептуальный выбор. Много раз на протяжении текста происходит противопоставление провинции и столицы, что на первый взгляд напоминает подобное же противопоставление Москвы Петербургу в Фандоринском цикле, однако здесь коллизия более принципиальная, даже принимающая характер противостояния, причем акценты этого противостояния расставлены совершенно недвусмысленно: столица – зло, провинция – добро.

Согласно этой установке, в русской провинции неисчерпаем запас простодушия, искренности и веры в справедливость. Рассказчик говорит: «*Хорошо живем, дай Бог всякому*»; «*У нас тишь и благолепие*» (ББ, 7). Только в тихой провинции митрополит может вести с губернатором поучительные беседы о том, как следует руководить

вверенной губернией, а рассказчик – замедлить повествование, «отложить» интригу для того, чтобы привести их во всех подробностях во вставной главке. Темы поучений таковы: «О чиновничьем сребролюбии», «О законопослушании», «О достоинстве».

То, что у России всегда были два плана выражения: столица и все остальное, то, что настоящая Россия – это как раз провинция, не нужно специально проговаривать, в «подсознании» жанра это все есть. В таком повествовании автор может себе позволить себе очерково-краеведческие отступления (как мы знаем, Акунин действительно большой любитель подобного рода исследований): на страницах провинциального детектива встретятся и описания природы, и экскурсы в историю губернии. Идиллическая картина провинциальной жизни находит свое логическое завершение в следующем, совершенно неправдоподобном заявлении рассказчика: *«Дороги у нас новые, ровные, едешь - будто по льду скользишь»* (ББ, 28). Заявление настолько обескураживающее (в какой же русской губернии такое бывало?), что возникает вопрос, это: утопическая фантазия Б. Акунина или его ирония над явно завравшимся рассказчиком? И, как бы подводя черту, рассказчик делает категорический вывод: *«Давно известно, что чем удаленней от столицы, тем ближе к Богу»* (ББ, 9). И, как мы увидим в последствии, «Провинциальный детектив», по меньшей мере – тематически, действительно оказывается «ближе к Богу».

То, что детективом здесь оказывается женщина и монахиня – сестра Пелагия, конечно, отдает дань и истории жанра, опять же возвращая к его классике – романам Агаты Кристи, где рядом с популярной серией произведений о сыщике Эркюле Пуаро успешно существуют романы, посвященные наблюдательной старой деве мисс Марпл. Одновременно это апеллирует и к современному русскому детективному роману, в котором к моменту появления на литературной сцене Б. Акунина явно лидировали женщины-писательницы со своими героинями в роли сыщиков.

Не менее существенным в том же отношении является и монашеский сан главной героини. Это уже кивок в сторону отца Брауна Г.К. Честертон и других проницательных представителей церкви, в свободное от молитв время разоблачавших запутанные преступления (включая и брата Вильгельма Баскервильского, аллюзийного персонажа Умберто Эко). Однако главный смысл смены светского героя на духовных (поскольку расследования задаются героине ее духовным отцом – владыкой Митрофанием. Пожалуй, впервые «Холмс» находится в столь полной иерархической и духовной зависимости от своего «Ватсона») лежит в возможности как бы по

необходимости подробно заниматься серьезными и «проклятыми» вопросами, умелым «обхождением» которых многие восхищаются в книгах о Фандорине.

Максимум, что может услышать читатель «Приключений Эраста Фандорина», это какую-нибудь оброненную в диалоге фразу, касающуюся не столько расследований, сколько взглядов героя на жизнь: *«Война /.../ ужасная гадость. На ней не б-бывает ни правых, ни виноватых. А хорошие и плохие есть с обеих сторон. Только хороших обычно убивают п-первыми»* (ТГ, 17). Впрочем, правдиво и обратное утверждение: хотя бы один такой афоризм обязательно найдется в каждом из романов серии «Новый детектив».

Романы о Пелагии первыми навлекли на популярного беллетриста подозрение в том, что он желает быть Русским Писателем, т.е. учителем и просветителем народа. Это комплекс, уже давно испытываемый русской литературной критикой при сравнении собственной литературы с литературой западной, гораздо менее тенденциозной в своих проявлениях. В девятнадцатом веке, в пору реализма и народничества приходилось доказывать, что литература, не имеющая «тенденции», тоже имеет право на существование.⁸⁷ В двадцатом веке такая позиция была вызвана чаще экстралитературными факторами, и именно как противодействие ей, на рубеже прошлого и нынешнего столетий, в ситуации постмодернизма, для писателя вообще, а тем более для автора, самого себя объявившего и публично принятого «развлекательным беллетристом», наличие учительства и «философии» считается преступлением едва ли не большим, чем все мрачные убийства, которые он может описать.

В первом романе трилогии, «Пелагия и белый бульдог», кроме частых споров сестры Пелагии и епископа Митрофания, размышлений того же епископа, присутствует вставная глава «Беседы преосвященного Митрофания». Сам рассказчик говорит о ней, что для желающих знать лишь фабулу истории о «белом бульдоге» эта глава никакого значения не имеет, и ее можно пропустить без ущерба для связности повествования (не правда ли, несколько странная переключка с предисловием «Писателя и самоубийства», где, как мы упоминали (г. 2, §1) «осведомленному читателю» тоже рекомендуется пропустить большую и существенную часть книги). Именно это артикулированное

⁸⁷ См. напр., ранние рецензии Мережковского (напр., статью о Чехове, Старый вопрос по поводу нового таланта, в журнале «Северный вестник», 1888: *«Перед каждым произведением, в котором не слишком резко обозначена общественная тенденция, дающая повод хоть о чем-нибудь поговорить и поспорить, «критики» останавливаются в полном, беспомощном недоумении, более смелые из них с плеча отрицают самую возможность подобных произведений, более трусливые хвалят, но сдержанно и неискренне...»* (Мережковский 1991а, 26).

предложение «пропустить лишнее» одновременно выставляет напоказ то, что автор использует известный в литературе прием замедления, о котором Эко замечает *«тем не менее, даже то время, которое уходит на переворачивание непрочитанных страниц, учтено нарративной стратегией»* (Эко 2003, 99).

В самой же «лишней» главе речь идет, ни много ни мало, о том, «как нам обустроить Россию», что и показано вживе на примере одной отдельно взятой губернии. И именно это зачастую является основным доводом при обвинении автора в желании стать РусПисом. Однако, в данном случае нежелание даже образцового автора Б. Акунина (а не «наивного» и безымянного рассказчика, от лица которого ведется повествование), чтобы его мысли отождествляли с мыслями владыки Митрофания прямо выражено в тексте. Это несколько раз подчеркивается автором, как в свое время Пушкиным в «Евгении Онегине», который всегда был «рад заметить разность» между собой и героем романа в стихах. Достаточно одного того, что содержащаяся в идеальном порядке архиерейская библиотека религиозных и нерелигиозных книги самых различных направлений, единственно не имеет беллетристики. По мнению епископа *«творец небесный измыслил в сем мире предостаточно чудес, загадок и неповторимых историй /.../ так что смертным человекам незачем выдумывать собственные миры и игрушечных человечков...»* (ББ, 19).⁸⁸ А образ сказового рассказчика на то и образ рассказчика, что описываемые им и передаваемые в рассказе мнения других лиц никак нельзя приписывать ему самому.

Если рассматривать не только идеи, но и их носителей, о героях, близких автору – Б. Акунину, говорить вообще сложно. Что же касается эмпирического автора Г. Чхартишвили, можно предполагать, что гораздо большее, чем Митрофаней, похожа на него сестра Пелагия. Для начала обратимся к портретной характеристике. Вот какой предстает перед нами Пелагия: *«...невысокая худенькая сестра Пелагия (...) платок-апостольник на сторону сбился, и сбоку – для монахини стыд и недопустимо – прядка рыжих волос торчит, так и отливает бронзой в солнечном луче»* (ББ, 16). Далее о ней сообщается: *«...Юная девица: лицо чистое, милооальное, собой располагающее и вроде как наивное, но это обманчивое впечатление возникало от вздернутого носа и удивленно приподнятых бровей, а пытливые круглые карие глаза смотрели из-за круглых очков совсем даже не просто, и было по глазам видно, что нет, это не юница - и пострадать успела, и пожить, и поразмыслить о пожитом»* (ББ, 17).

⁸⁸ Интересно, что Митрофаней говорит не об «историях» или «приключениях», а о мирах, что заставляет нас заподозрить его в знакомстве с теориями фикциональных миров в современной наратологии.

Между прочим, мы уже знакомы с героиней, отвечающей всем описанным параметрам. Вспомним: «похожая на маленькую гимназистку» - «...очень скромная, милая такая барышня в пенсне, вся в черном, на голове белый платок, на груди крестик. Монашка или послушница, а может, просто доброволка - у них, иностранцев, не разберешь» - «Барышня одарила жертвователя лучистой улыбкой, поправила выбившийся из-под платка золотистый локон и приняла от Фандорина пятидесятирублевую купюру» - «...надо полагать, за свои двадцать два года вкусила хренку с горчичкой изрядно» (ОП, 50, 52). Это не Пелагия, а мошенница Мими из «Пикового валета». Их, кроме внешности и упоминания о нелегкой жизненной судьбе, предшествующей времени повествования, роднит еще и многое другое. И отменная физическая ловкость – склонность к рискованным прыжкам и быстрому бегу. И страсть к переодеваниям, в том числе – и в лиц противоположного пола (блаженный отрок Паисий у Мими и юный монах Пелагий у Пелагии), сочетающаяся с проявляемыми при этом незаурядными актерскими способностями. Это и неоднократно демонстрируемые ими ум, изобретательность и находчивость. Это, в конце концов, особая сексуальная притягательность (у монашки Пелагии, как и следует, остающаяся чисто потенциальной).

Такое сходство заставляет задуматься – случайно ли оно? Заметим, что из трех произошедших на наших глазах метаморфоз Мими два были перевоплощениями в лицо, так или иначе связанное с церковью, в третий раз – в княжну, носящую имя Чхартишвили. Пелагия, будучи особой духовного звания, напротив, в большинстве случаев переодевается в светскую даму. Таким образом, обе героини как бы стремятся к противоположному социальному статусу, тем самым еще более сближаясь.

Благочестия Пелагии большей частью хватает только на то, чтобы отворачиваться от голых мужчин и креститься при упоминании черта, - то есть в ситуациях, связанных с вещами совершенно внешними и формальными. Примеров несоответствия ее взглядов и поступков православным установкам гораздо больше. Сама логика ее рассуждений несообразна для монашки. Пока только один пример. Митрофаней укоряет ее за использование косметики – одуванного эликсира для сведения веснушек. Заметим – укоряет, хотя обязан был раз и навсегда запретить это недопустимое для монашки занятие. Притом епископ еще ссылается на авторитет блаженного Диадоба, как будто недостаточно монастырского устава. Пелагия «...ответила бойко:

- Ваш Диадок, владыко, известный мракобес. Он и мыться запрещает. Как там у него в "Добротолубии" сказано? "Бани следует, воздержания ради, удаляться, ниже бо тело наше ослабеваает сладостною оною мокротою"» (ББ, 19-20).

Убеждаемся, что Пелагия не только не слабоумна, но и весьма сведуща в духовной литературе. Однако какова логика! Запрещенное монастырским уставом использование косметики она считает своим неотъемлемым правом, блаженного Диадокха называет «мракобесом», затем следует суждение, что Диадокх вообще не может быть ни в чем прав, раз уж он запрещает мыться. Такая логика естественна для неверующей представительницы западной цивилизации двадцатого столетия, понятна для какой-нибудь «полоумной нигилистки» более ранних лет, характерна для аргументации Г. Чхартишвили в «Писателе и самоубийстве», но никак не для православной монашки девятнадцатого века.

Такой логикой могла обладать представительница дохристианской античной аристократии, и именно «язычницей» называет Пелагию Митрофаній в связи с ее заявлением о том, что собаку убить хуже, чем человека (ББ, 25) (Правда, неизвестно, какую систему языческих верований, обожествляющую собак, имел в виду владыка, но слово сказано совсем не случайно). Вспомним, какое основное послушание исполняла Пелагия: преподавание литературы и гимнастики в епархиальной школе для девочек. Странное сочетание дисциплин. Уточним, какую гимнастику – плаванье. Очень естественно назвать язычницей монашку, воплощающую древнегреческую максиму гармоничного воспитания – «читать и плавать».

Впрочем, назвать Пелагию настоящей язычницей было бы, разумеется, несправедливо – во всяком случае, ни Ваала, ни Зевеса, ни Шишиги она не проповедует, искренне стараясь придерживаться православия – так, как она его себе представляет. Точнее было бы сказать, что Пелагия – неважная христианка, однако почему – вот вопрос. Вариант, что так происходит вследствие ее слабых умственных способностей, отпадает сразу, ибо, во-первых, интеллектуальные способности она обнаруживает выдающиеся. Во-вторых, сама христианская догма вовсе не ставит интеллект условием достижения праведности, скорее даже наоборот, во всяком случае, познание добра и зла стоило прародителям очень дорого, а на распятии Христа, прежде чем его одобрили иудеи, настояли книжники и фарисеи.

При всех своих способностях и, мягко говоря, слишком уж независимых для монашки суждениях и поступках, Пелагия отнюдь не может быть обвинена ни в сатанинской гордыне, ни в душевной лени и небрежении. Она совершенно искренне

стремится и прилагает немалые усилия, чтобы быть образцовой черницей и вполне соответствовать христианским идеалам – опять-таки как она их понимает.

Вот эта оговорка и является ключевой. Пелагия действительно не понимает, как все это должно быть. Она не настоящая монашка, а женщина, которая очень хочет быть монашкой, но совершенно не в курсе, как именно. И уже прозвучавшее выше сравнение Пелагии с нашей современницей описывает ее точнее, нежели сравнение с древней язычницей. Это то самое «головное уважение к христианству», в котором признавался Г. Чхартишвили в «Писателе и самоубийстве». То есть, создавая образ Пелагии, Б. Акунин прибегает к радикальной модернизации, причем совершенно сознательно, ибо такого количества несообразностей с историческим жизнеподобием, как в «Провинциальном детективе», себе не позволил бы ни один образованный (хотя бы на уровне средней школы) человек.

Она то и дело впадает в недопустимые для монахини (но вполне приемлемые для современного либерала-агностика) ереси – то защищает литературу, то полагает, что убийство собаки большой грех, нежели убийство. Такое сближение эмпирического автора именно с героиней (если вернуться к портрету – вплоть до круглых очков, одни из которых можно видеть на газетных фотографиях, о вторых прочесть в романах, одним из символов же Б. Акунина являются не очки, а круглое пенсне) не случайно. Это очередная ирония Акунина, сделавшего своего создателя не просто своим героем, но героиней. Имеет это и свою логику, поскольку тема андрогинности, судя по всему, интересует как Б. Акунина, так и Г. Чхартишвили, появляясь в романах первого и статьях второго.

§ 3. О речевой организации и «плюшках»

Говоря о прозе Б. Акунина в предыдущих главах, мы концентрировали внимание на внутренней форме его произведений – прежде всего на специфике их субъектной организации, которая, в свою очередь, неразрывно связана с системой персонажей, сюжетными принципами и некоторыми элементами хронотопа. Касались мы и таких сторон этой прозы, как ее подтекст и сверхтекст. Однако для того, чтобы выявить некоторые общие черты стиля Б. Акунина, пронизывающие все уровни организации его произведений и обеспечивающие их взаимодействие совершенно невозможно оставить без внимания другие уровни организации художественного произведения – уровни внешней формы и концептуальный.

В нашем случае речь идет о таком прозаическом произведении, где исследование ритмо-мелодической организации текста (хотя теоретически и возможно) нецелесообразно. Что же касается следующей иерархической подсистемы – речевой организации текста, то в случае анализа произведений Б. Акунина, важнейшей отличительной чертой которых является выраженное многоголосие, она неизбежно оказывается тесно взаимосвязанной с субъектной организацией и системой персонажей. Эта взаимосвязь настолько тесна, что справедливее будет говорить не о двух различных подсистемах, а о единой «субъектно-речевой» организации текстов.

Мы имеем в виду не только речевую характеристику персонажей как таковую – она могла бы стать темой отдельного исследования. Не забудем, что и авторская речь Б. Акунина тоже крайне неоднородна и по степени объективности авторского голоса варьируется от «собственно-авторской» до сказовой речи. В качестве примера последней мы уже приводили начало «Азазеля», однако в еще большей степени это относится к рассказчику в «Пелагии». Здесь Б. Акунин создает безымянного вымышленного рассказчика приключений монахини. Создается впечатление, что речь идет совсем об ином рассказчике, нежели в «Азазеле». Мы знаем о нем больше личных подробностей: например, то, что он является жителем того же провинциального Заволжска, в котором происходят события, являющиеся завязками романов трилогии. Впечатление, что речь идет о новом рассказчике, подкрепляется и его речевой характеристикой: ведется более неспешное повествование с обширными лирическими отступлениями, которому чужды элементы делового стиля, однако не чуждо украшательство и церковнославянская лексика.

Ситуация еще осложняется тем, что, как неоднократно отмечалось выше, речь автора-повествователя или рассказчика в прозе Б. Акунина нередко совершенно спонтанно переходит в речь того или иного персонажа, превращаясь таким образом в его несобственно-прямую речь, и обратно. Надо полагать, что именно это явление создает ряд недоразумений при разговорах о проблеме стилизации в романах Б. Акунина.

С одной стороны, именно «прекрасный русский язык» привлек в свое время многих читателей. Язык их действительно отличается завидным богатством и выразительностью, но это разнообразие, судя по всему, строго просчитано и тщательно сконструировано. При внимательном чтении создается впечатление, что автор задался целью проиллюстрировать все возможности, предоставляемые русской лексикой. Серия романов об Эрасте Фандорине написана современным литературным языком,

каким, собственно, и должен быть понятный нам язык конца позапрошлого века. И логично, что он дополнен историзмами, возникшими в связи с экстралингвистическими, социальными переменами – то есть, фактически, реалиями описываемой эпохи.

Романы серии о Николасе Фандорине (к ним же можно отнести и «Детскую книгу»), описывающие более отдаленные эпохи, позволяют использовать не только историзмы, но и архаизмы. Те же романы, касаясь в параллельном сюжете современной жизни, позволяют вводить неологизмы, а также слова, характеризующиеся социально ограниченным употреблением: молодежного сленга, криминального жаргона (воровской жаргон и элементы арго нередки и в романах описывающих воровскую среду XIX века). Одновременно с этим присутствует и специальная терминология, свойственная, например, гуманитарным наукам (на первых же страницах романа «Алтын-Толобаса» мы сталкиваемся с ней в такой концентрации, что ее невозможно не заметить: *«точное знание идиоматики и прицизионное соблюдение нюансов речевого этикета применительно к окказионально-бытовой и сословно поведенческой специфике конкретного социума способно творить чудеса...»* (АТ, 53)).

Особенно яркие и многочисленные примеры использования диалектизмов встречаются в романе «Пелагия и красный петух», где ими изобилует, например, речь жителей деревеньки Строгановки «талакать», «лонись», «тырта», «дрокومهля» и проч., а Пелагии приходится переводить их на литературный русский язык (КП1, 108-109). В сериях об обоих Фандориных встречаются варваризмы английского происхождения, а в приключениях Эраста Фандорина нередки экзотизмы, связанные с представленными в них реалиями, например, японской культуры. О широте экспрессивно-стилистического употребления и говорить не приходится.

Романы, кроме естественного разговорного стиля героев и вполне литературной авторской речи изобилуют газетными вырезками и объявлениями, деловыми бумагами (причем не только полицейскими сводками и донесениями – занимательным примером может служить отрывок из «подорожной грамоты» допетровской эпохи, с которой приезжает в Россию Корнелиус Фондорн в романе «Алтын-толобас» (АТ, 36) и т. д.), элементами научных работ. Не обойдены вниманием церковнославянизмы и элементы религиозно-проповеднического стиля, которые, естественно, встречаются в «Приключениях сестры Пелагии».

С другой стороны, требовательные читатели и исследователи часто находят, что язык этот достаточно усредненный. Да, это «чистый» русский язык, далекий от

бедности «детективщиков» - предшественников и современников Акунина, - однако и модернистская игра со словом ему чужда. Мы не встречаем окказионализмов и авангардных авторских конструкций, разрушающих автоматизацию восприятия текста. Часто внимание (саркастическое – критиков и просто заинтересованно-выискивающее – некоторых поклонников на интернетовском фандоринском сайте) направлено на лингвистические «плюшки» - в данном случае это слова, которые не могли употребляться во время, описанное романистом, неважно, идет ли речь об эпохе Алексея Михайловича или Бориса Годунова («Алтын-толобас» и «Детская книга») или же совсем близких восьмидесятих годах прошлого века («Фантастика»).

Нам все-таки представляется, что большинство таких «плюшек» создается автором намеренно. Именно они, а не окказионализмы и деавтоматизируют процесс чтения для внимательного читателя. Сначала автор ненадолго пробуждает читателя от «нейтрального», современного языка точным употреблением историзма, архаизма или другого лексически маркированного явления, но он, таким образом деавтоматизируя текст, всего лишь подстегивает фантазию к сотворчеству. Возникает стилизация, которую впоследствии автор сам же разрушает теми «лингвистическими плюшками», которые в свою очередь должны вновь деавтоматизировать восприятие, позволить выйти за границы текста, а не раствориться в его «наивном» прочтении.

Сравним это с тем, как в примечании переводчика к роману Умберто Эко «Баудолино» Елена Костюкович отмечает: *«При переводе «Баудолино» на русский язык сильно стилизовать слог не потребовалось. Двенадцатый век, думается, должен переводиться почти современным стилем с вкраплениями редкой лексики... Современный язык оказался нелегким материалом и при переводе "Маятника Фуко"; теперь пришлось искать столь же емкие эквиваленты для "Баудолино", с тем чтобы текст не выпирал из рамок привычного исторического романа и в то же время звучал хлестко и иронично»* (Костюкович 2003, 537). Однако М. Л. Гаспаров – исследователь очень чуткий к художественному языку, поправляет, что, несмотря на такое «честное высказывание» переводчика, роман именно переведен *«несовременными стилями – с вкраплениями современной вульгарности, притом такой, которую мы отвыкли ощущать как вульгарность, и об этом нам полезно напоминать... Такие диссонансные стилистические вкрапления густо рассеяны по каждой странице перевода; спрашивается, всегда ли мы их замечаем и правильно ощущаем? "Судьба мирового христианства" - читаем мы в диалоге; чувствуем ли мы, что собеседник не только XII, но и XIX века не мог бы так сказать, а сказал бы: "вселенского" или "всемирного"?*

"Да извинит меня Иисус" - вместо "простит". "Возвести в ранг рыцаря" - вместо "в рыцарское звание". Если "в ранг рыцаря" кажется нам нормальным, то тем хуже для нас» (Гаспаров 2004, 298). И М. Гаспаров точно характеризует явление – речь идет уже не о стилизации (которая берется за основу), а о нарушении такой стилизации. Смысл изощренного приема в «Баудолино» напрямую соотнесен с основной темой Эко – связью вымысла и действительности. Потому что объединяются они не столько предметами и событиями, сколько языком, ведь именно он служит для нас средством передачи информации, и соответственно он формирует ту «виртуальную реальность», в которой мы живем, полагая ее истинной. Еще позднее мы встречаем подобный прием абсолютно обнаженным в романе В. Аксенова "Вольтерьянцы и вольтерьянки". Там опять же временами точная, временами ироничная стилизация языка екатерининской эпохи прерывается "вкраплениями" на которые автор уже намеренно обращает внимание читателя.

Надо полагать, что «плюшки» лингвистические существуют в прозе Б. Акунина на том же основании, что и исторические, идеологические и так далее. Можно было бы усомниться в их умышленности, если бы в некоторых случаях степень отклонения описанного Акуниным от хоть сколько-нибудь правдоподобного не была столь велика, что это не могло произойти от невежества или невнимательности автора. Приведем пример – разговор владыки Митрофания с сестрой Пелагией (и опять о самоубийстве). Митрофаній, порицая, как ему и положено, самоубийство, объясняет отличие самоубийства от самопожертвования – в последнем случае, по его мнению, всегда присутствует элемент надежды на спасение.

«Пелагия ответила на укор смиренным поклоном, однако не угомонилась.

- И Христос, когда на крест шел, тоже надеялся? - тихо спросила она.

В первый миг владыка не до конца осознал весь смысл дерзновенного вопроса и лишь нахмурился. Поняв же, поднялся во весь рост, топнул ногой и вскричал:

- Из Спасителя самоубийцу делать?! Изыди вон, Сатана! Вон!

Тут и до инокини дошло, что в своей пытливости она перешла все дозволенные пределы» (ЧМ, 132).

Тут не знаешь, над чем или кем смеяться. Предположим, что темная монашка никогда не читала Евангелия (может быть, она неграмотная), ничего о Страстях Христовых ни от кого не слышала (может быть, она глухая), - правдоподобно, но не по отношению к Пелагии. Но неужели ученый владыка Митрофаній, изучивший, как сказано, множество трудов по богословию, патрологии, агиографии, истории церквей, литургике и канонике, не знает евангельских событий? Невероятно. Так же невероятно,

как и то, что их не знает Г. Чхартишвили. Но автор надеется, что увлеченный лихо закрученным сюжетом наивный читатель не вспомнит ни о молитве в Гефсиманском саду, ни о последних словах Христа перед смертью (как раз этот читатель – не православный архиерий и не монахиня, а человек эпохи советского атеизма может их и не знать).

А для идеального читателя второго уровня это лишнее напоминание того, что сюжет разворачивается в другом мире, хоть и очень похожем на наш, но физически сомнительном. Ибо этот мир отличается от физически возможных миров⁸⁹ не только такими деталями, как универсальное везение Фандорина, о котором мы упоминали, но и понятием «хронодыр», т.е. пространственно-временных тоннелей, которые появляются как раз в серии о сестре Пелагии. И так как оказывается, что законов этого мира до конца мы не знаем, то автор может преподнести нам любые новые сюрпризы. Поэтому в таком мире могло и не быть молитвы в Гефсиманском саду. А связано это с тем, что время прошедшее, настоящее и будущее в этом мире взаимопроницаемы. Впрочем, эксплицитно о такой взаимопроницаемости говорится только в последней книге трилогии. Мы же пока приведем еще один пример «ненавязчивой фантастики» связанной с упомянутыми выше лингвистическими плюшками.

В начале «Пелагии и черного монаха» имеет место описание Ново-Араратского монастыря. По целому ряду признаков мы можем определить субъекта речи этого описания, как и в «Пелагии и белом бульдоге», как сказового рассказчика. Так описание предваряется следующим образом: *«...поскольку и среди наших читателей могут случиться люди посторонние, в Заволжской губернии никогда не бывавшие...»*. Здесь присутствует эпитет «посторонние», прямо указывающий, что сам рассказчик – житель Заволжской губернии. Это координаты пространства. А вот хронологические координаты: *«...в девятнадцатом столетии, под воздействием благоприятных условий нашего мирного, спокойно устроенного времени...»* (ЧМ, 6). И далее идет рассказ об истории монастыря, о предприимчивом настоятеле Виталии Втором, о расцвете при нем монастырского хозяйства: *«Несколько лет назад ново-араратское «экономическое чудо» приезжала исследовать специальная правительственная комиссия...»* (ЧМ, 8).

Если бы наш рассказчик написал слова «экономическое чудо» без кавычек, мы бы поняли его и простили: рассказчик этот, судя по рассудительной и емкой речи, – человек образованный и вполне мог назвать небывалые успехи монастырского

⁸⁹ О фикциональных, возможных и физически возможных мирах см., напр., Doležel 2003, 123.

хозяйства экономическим чудом. Но он не поставил бы кавычек, указывающих на то, что это выражение – не его слова, а цитата. Цитата из второй половины следующего столетия. Здесь проговаривается автор, и проговаривается совсем не случайно. Недаром *«...отец Виталий является адептом сомнительной экономической теории, полагающей истинное богатство не в природных ресурсах, а в трудолюбии населения»* (ЧМ, 8). С учетом тех огромных средств, которые притекают в монастырь от паломников, больше напоминающих туристов, весь пассаж очень напоминает иронический намек на, скажем, немецкое «экономическое чудо», сочетающее бедность природных ресурсов, трудолюбие населения и щедрые заокеанские кредиты.

Мы не берем на себя смелость утверждать, что все без исключения «плюшки» Б. Акунина сознательны, но убеждены, что по отношению к большинству из них это справедливо. А по отношению к тексту, который гармонично включает их в свою стратегию уже и не важно, насколько возникновение той или иной «плюшки» связано с первоначальной интенцией сочинителя. Автор создает страну, существующую между прошлым и настоящим, или напротив, одновременно и в прошлом и в настоящем, создает, как он сам признается, «страну, похожую на Россию». Это, как мы уже говорили, пространство текстов, причем в самом широком смысле этого слова, не только литературных, но и исторических и даже легенд, молвы, и в этом текстовом пространстве возможны любые переключки и параллели.

§ 4. Пелагия и историческое христианство

Выше мы уже коснулись странных воззрений Пелагии на христианство. Видимо, эта тема заслуживает отдельного и более подробного разговора. Если в «Новом детективе» основной философской темой подтекста, пожалуй являлись восточные философии, такие как конфуцианство и даосизм, что, на наш взгляд, достаточно убедительно доказал в своей, неоднократно цитированной нами статье «Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста», Г. Циплаков (Циплаков 2001), то трилогия о монашке естественным образом обращается к христианской религии.

Г. Чхартишвили уделил этой теме достаточно внимания в «Писателе и самоубийстве», но мы помним, что текст этой книги в субъектном отношении организован весьма сложно и противоречиво. Так, в предисловии там декларировано должное уважение к религии, а в тексте иногда сквозит раздражение по отношению к христианским взглядам на самоубийство. Конечно, некоторые обращения к теме

христианства случались и в «Новом детективе», в этом отношении наиболее интересны «Особые поручения» с их хронотопом Масленичной, Великопостной и Пасхальной Москвы, в особенности «Декоратор», с его конфликтом Красоты и Морали, которые оказываются совершенно разными и потому несоизмеримыми, в чем-то взаимоисключающими категориями. Но и тут, хотя все события происходят в контексте важнейших событий христианского календаря и с ними соотносятся, почти все герои обеих повестей к православию вполне равнодушны. Знаменательна фраза «Момус скушал сандвич с бужениной (ну его, Пост Великий)» (ОП, 109). Это, разумеется, не христианское высказывание. Однако вовсе и не антихристианское, безбожное: Момус в курсе, он ничего не имеет против, он относится с должным пиететом (о чем свидетельствует использование прописных букв во внутреннем монологе героя), просто лично к нему все это не имеет никакого отношения. Правда, когда ему угрожает жестокая и смертельная расправа, он молится. Вот текст молитвы: «*Господи, если Ты есть. Пошли архангела или хотя бы самого захудалого ангела. Спаси, Господи. Клянусь, что впредь буду потрошить только гадов подкожных вроде Еропкина, и боле никого. Честное благородное слово, Господи*» (ОП, 121). Не станем комментировать текст молитвы. Обратим внимание на другое. Молитва Момуса исполнена, и настолько буквально, что это выглядит каламбуром. Момус просит прислать архангела — и прибывает полиция. Вспомним старинное жаргонное обозначение полицейских — «архангелы».

О японце Масае в христианском контексте говорить не приходится. Фандорин прямо заявляет: «*Я не знаю про Бога*» (ОП, 311). На первый взгляд, можно было бы сказать, что самый главный негодяй «Пикового валетва», Самсон Еропкин, - человек фанатично верующий, и сделать отсюда вывод, что тем самым автор косвенно высказывает свое негативное отношение к церкви. Однако Еропкин просто-напросто фанатично суеверен, что в глазах христианства – грех. Более того, в сцене разговора Момуса, переодетого в таинственного старца, и Еропкина последний практически отрекается от Христа. Заметим, что переодетый Момус апеллирует к Волшебной Книге — атрибуту никак не святому, а напротив — прямо inferнальному. Он говорит про шестьсот шестьдесят шесть золотых монет, про голос из-под земли, угрожает превратить в камень, запрещает присутствующим сотворять крестное знамение. Причем совершенно неважно, что старец был переодетый: Еропкин-то был настоящий, и от Христа он практически уже отрекся. После такой сцены впору говорить о «Пиковом валете» как о вполне христианской повести.

Единственный по-настоящему религиозный персонаж «Особых поручений» — женщина с соответствующим именем — Ангелина, которую отличают христианские взгляды и добродетели. Вот красноречивый ее портрет, принадлежащий Тюльпанову: «...лицо чистое, белое, большие серые глаза смотрят серьезно, и будто бы свет из них некий на окружающий мир изливается» (ОП, 171). Она и расстается с Фандориным после того, как тот убивает Декоратора. Безусловно, убийство – тяжкий грех, однако когда Фандорин назвал Декоратора «нелюдь» и «слуга Дьявола», Ангелина не возражала ему, то есть была согласна с таким определением, так как прежде и сама называла Декоратора «Сатаной». Тем не менее, сразу после того, как «слуга Дьявола», а то и «Сатана» истреблен, она уходит в монастырь со словами: «Ничего, Эраст Петрович. Ничего. Слышите? Христос Воскресе» (ОП, 312). Этим словами заканчивается и сама повесть, а между тем глава, в которой все это происходит, озаглавлена «Скверный конец скверной истории. 9 апреля, Светлое Воскресенье, ночь». Название, с церковной точки зрения не лишнее некоторого кощунства. Кроме того, страшный преступник – Декоратор оказывается предан «Небесному отцу»: молится Богу, крестится, чувствует себя посланником Бога. Но на христианство это тени не бросает. Фандорин, напротив, называет преступника «слугой Дьявола» и читатель, видимо, воспринимает его не иначе, как исчадие ада.

Таким образом ситуация складывается аналогично той, с которой мы сталкивались в «Писателе и самоубийстве». Автор ничего не имеет против христианства, но ни Фандрину, ни другим героям «Особых поручений» с ним не по пути (по пути Ангелине — и она уходит из текста в самое подходящее для нее место — в монастырь). А вот в романах о Пелагии происходит существенное развитие этой темы. Автора интересуют различные религиозные воззрения, модификации христианской религии и возможные конфликты между ее представителями. С первого чтения бросается в глаза, что основным «источником», переработанным прообразом первой части трилогии о приключениях сестры Пелагии, является роман Н.С. Лескова «Соборяне». Те же главные герои духовного звания, те же провинциальные нравы и их описания, ревизии столичных «бесов», множество других мотивов и деталей, а потому и размышления епископа Митрофания кажутся родными братьями «нотаток» и мыслей протоирея Туберозова.

В «Пелагии и белом бульдоге» основной конфликт разыгрывается еще не на самом «высшем уровне»: между посланцем Святейшего Синода (олицетворенным Злом, идущим из столицы) и провинциальными священнослужителями (силы Добра из

города Заволжска). Уже в романах Фандоринского цикла было заметно недоверие Б. Акунина к институтам власти Российской империи. Здесь же, в Заволжске, к власти многие персонажи относятся еще хуже, говорят о ней в выражениях религиозно-апокалиптических. И хотя владыка Митрофаний и находящаяся под его духовным началом паства конфессионально принадлежат к Русской Православной Церкви, их негативному отношению к центральным духовным и светским властям позавидовал бы сам Аввакум.

Митрофаний напоминает, что рыба гниет с головы. Он же говорит губернатору: «Я, Антон Антонович, вообще той надежды придерживаюсь, что спасение России не из столиц, а из провинции придет. Это и из здравого смысла следует». Он проповедует, что «...столица - это царство зла, и тот, кто туда попадает, теряет себя и подвергает свою душу угрозе. У нас же здесь мир простой и добрый, ибо он много ближе к природе и Богу. В провинции можно, пребывая во власти и делая дело, сохранить живую душу, а в Петербурге нельзя. От столицы проистекает один только вред, одно только насилие над естественностью. И наш с вами долг оборонять вверенный нам край от этой напасти» (ББ, 159). Интересно звучат слова о долге – «оборонять вверенный нам край». Кем же вверенный? Столицей. От кого оборонять? От столицы. (Или все-таки вверенный Богом?)

В том, что Святейший Синод противоположен всякой святости, читатель убеждается, когда видит его посланца – Бубенцова. То, что Бубенцов – черт, осознают все герои романа. Когда его карета впервые появляется в Заволжске, «будочник услышал гортанное, клекочущее погикивание явно нехристианского звучания и уже тогда захотел перекреститься, да поленился (добавим от себя, зря)» (ББ, 36). Когда первые слухи о нем дошли до заволжцев «губернаторше рисовалось, как в ее уютной гостиной объявится inferнальный красавец, погубитель невинных дев, волк в овечьей шкуре, и приготовилась, с одной стороны, не поддаться его сатанинским чарам...» (ББ, 41). Влюбленная в Бубенцова княжна Наина Телианова говорит: «Князь Тьмы. Князь и княжна, как сошлось-то...» (ББ, 179). Наконец, Пелагия, самый проникательный и разумный человек в Заволжске, утверждает: «Он самый бес и есть, во всем положенном снаряжении. Злобен, ядовит и прельстителен» (ББ, 134). Эти примеры не единичны, так что столичные столпы церкви характеризованы недвусмысленно.

Однако, рассмотрев Митрофания и Пелагию как церковных деятелей, можно убедиться, что оба служителя церкви похожи на кого угодно, кроме служителей церкви. Доказывать слишком уж явную оторванность Митрофания и Пелагии от

христианских духа и буквы можно долго и доказательно, что и делают многочисленные критики романов Б. Акунина (ср. Вербиева 2000). Можно говорить о том, что не совмещают, тем более в архиерейском храме и на большой праздник, утреню с литургией; о том, что монашеский устав не позволяет есть ветчину в Преображение (а только рыбу); о том, что монахиня не имеет права благословлять (а только игуменя) и так далее ad infinitum. Сознательное искажение – это прием, и никто не может запретить писателю выбирать нужные выразительные средства. Впоследствии в одном из интервью Акунин заявил: *«Моя православная церковь, что хочу с ней, то и делаю!»* (Шевелев 2002).

Мы не станем осуждать автора и за сам факт регулярного переодевания монашки в светское платье с открытыми плечами, да еще с благословения своего духовника – раз это совершенно необходимо для развития сюжета, тут уж не до историко-фактологических церемоний. Проблема в другом: оба – и Митрофаний, и Пелагия – слишком часто рассуждают и ведут себя совсем не по-православному, и вообще не по-христиански. Мы уже приводили в качестве примера совершенно невероятный спор монашки и ее наставника о распятии Христа. Есть и еще примеры подобного рода, свидетельствующие о том, что оба служителя культа далеки от установлений церкви, причем всякий раз поражают не столько еретические мнения или вопросы сестры Пелагии, а то, насколько неудачно с церковной точки зрения комментирует ее мнения или отвечает духовный пастырь Митрофаний. Очень важным представляется тот факт, что эмоционально он реагирует на непозволительные действия или слова монашки совершенно должным для пастыря образом, но аргументы всякий раз приводит странные, порой высказывая вещи, еще менее благочестивые, чем Пелагия. Еще один яркий пример. Пелагия говорит об одержимости Бубенцова бесом, Митрофаний же отвечает: *«Суеверие это. Неужто ты в сатанинскую одержимость веришь? Я ведь иносказательно, для словесной фигуры. Нет никакого беса, а есть зло, бесформенное и вездесущее, оно и искушает души»* (ББ, 134). Так полагает Митрофаний.

Церковь же, судя по «Закону Божьему», изданному при Московской патриархии, полагает совершенно наоборот по всем перечисленным пунктам. Итак, *«Суеверие – когда верят какой-нибудь обыкновенной вещи, приписывая ей сверхъестественную силу»* (Закон Божий 1987, 571). Владыка должен был сказать не «суеверие», а «заблуждение». Однако для христианина возможность одержимости бесами – это совсем не заблуждение, а непреложный факт, закрепленный в Священном Писании авторитетом апостолов-евангелистов, и отрицать это может только враг Церкви, в

качестве какового в данном случае как раз и выступает Митрофаней, отрицающий и одержимость, и даже самое существование беса.

«Есть зло, бесформенное и вездесущее, оно и искушает души». Итак, Митрофаней, во-первых, словно бы насмотревшись фильмов ужасов, объективирует Зло как некую самостоятельную сущность, чего церковь никогда не делает, считая, что *«злом называется все, что делается против Бога, все, что нарушает волю Божию»* (Закон божий, 104), - и никак не более того. Здесь владыка просто фантазирует, относительно безобидно. А вот слова «бесформенное и вездесущее, оно и искушает души» - это уже кощунство (деяние, по законам Российской империи не только церковно, но и уголовно наказуемое). Церковь учит, что: *«...упал Сатана, вместе с бесами, как молния, вниз - в преисподнюю, в ад. "Ад" или "преисподняя" называется место вдали от Бога, где и пребывают теперь злые духи. Там они мучаются в своей злобе, видя свое бессилие перед Богом. Все они, по своей нераскаянности, так утвердились во зле, что уже не могут быть добрыми. Они стараются коварством и хитростью соблазнить каждого человека, внушая ему ложные мысли и злые желания, чтобы погубить»* (Закон божий 104).

Итак, человека искушает не какое-либо объективированное «Зло», а злые духи - Сатана и бесы – это раз. И они не вездесущи, а вполне недвусмысленно локализованы в преисподней – это два. Вездесущ же, по христианским представлениям, только Бог – это три. Если зло, искушающее души, вездесуще, то зло – это и есть Бог. В этом разговоре Митрофаней рассуждает, как заправский сатанист. Вот еще одна беседа монахини с владыкой, где он снова выступает как лукавый искушитель. В связи с разоблачением Бубенцова Митрофаней говорит о том, что долг церкви – бдить за злом и разоблачать его.

«Сестра встрепенулась и быстро проговорила:

- А мне думается, отче, что у Божьей церкви совсем иное предназначение. Бдить за злом не надо бы, и разоблачать тоже. Потому что от этого страх происходит. Не злом бы нам заниматься, а добром. Кротостью нужно и любовью. От страха же ничего хорошего никогда не будет.

- Это ты так про страх Божий рассуждаешь? - грозно спросил епископ. - Опомнись, Пелагия!» (ББ, 283).

Алгоритм действий Митрофаней нам уже знаком: благочестивое возмущение с последующим произнесением антихристианского текста. В самом деле: речь шла об уголовном преступлении, и слова епископа о долге церкви бороться со злом Пелагия естественным образом поняла как призыв к наделению церкви полицейско-

жандармскими функциями – это даже не инквизиция, которая все же занималась только преступлениями, которые она считала направленными непосредственно против Бога. Пелагия, хотя и не обладает никакими знаниями об установлениях церкви (она специалистка по литературе, гимнастике и криминалистике), тем не менее, смутно чувствует в этих словах какую-то неправду и пытается возражать в меру своих скудных теологических возможностей. Митрофаней же сразу говорит о страхе Божиим, тем самым утверждая в монашке мысль о том, что страх Божий – это страх населения перед силовыми возможностями церкви как социального института.

Епископ, конечно, не может не знать, что страх Божий – *«это благоговейный трепет перед величием Божиим, неразрывно связанный с неизменной верою в истину бытия Божия, в действительность существования Бога, как нашего Творца, Промыслителя, Спасителя и Мздовоздаятеля»* (Закон Божий, 127). Однако своим восклицанием он заставляет монашку подумать совершенно иначе. Поэтому мы видимо, что первая часть достаточно иронически переосмысливает мифологему о том, что истинная благостная духовность сохраняется в провинции, вдали от соблазнов столицы. Правда, в следующем романе сам же Митрофаней себе противоречит *«Христова церковь должна не страх, а любовь внушать»* (ЧМ, 332). Несмотря на все противоречия, по меньшей мере, для современного если и не атеистического, то агностического читателя Пелагия и Митрофаней остаются, несомненно, положительными героями. Когда они разоблачают представляющих абсолютное зло Бубенцова и Спасенного, пытающихся в целях поголовной «вербовки» в православие погубить ни в чем не повинных «зытяков»,⁹⁰ то воспринимаются как представители абсолютного добра – чего практически никогда не случалось в книгах об Э. П. Фандорине. А то, что его герои плохо помещаются в рамки официальной церковности,

⁹⁰ Это дело имеет свой прототип – реальное «мултанское дело», подробности которого можно, в частности, найти в статье Роберта Джераси (Robert Geraci) «Ethnic Minorities, Anthropology, and Russian National Identity on Trial: The Multan Case, 1892-96» // Russian Review 10.2000. Крестьянская девочка обнаружила человеческий труп. Голова и часть туловища трупа были начисто отрублены, однако на самом теле и вокруг было относительно немного крови. Следствие, которым руководил амбициозный товарищ прокурора Николай Раевский, с самого начала фокусировало внимание лишь на одной версии: ритуальное убийство с целью жертвоприношения языческому богу Курбону. Хотя речь вроде бы шла о виновности или невиновности конкретных личностей, обвиненных в конкретном преступлении, на карту были поставлены гораздо более серьезные проблемы. Чтобы представить достоверный мотив убийства, обвинение настаивало, что человеческие жертвоприношения являются частью образа жизни вотяков. Однако, благодаря настойчивости первого адвоката – М.И. Дерягина, публициста В.Г. Короленко и профессиональному мастерству столичного адвоката Николая Платоновича Карабчевского выяснилось, что Матюнин был убит в пьяной драке, а затем – через пару дней, по зрелом размышлении, – преступники обезглавили труп, чтобы навести полицию на мысль о ритуальном убийстве и направить подозрение на вотяков: они надеялись получить земельные наделы, которые освободятся, когда вотяков отправят в тюрьму за убийство...

рефлектируется в тексте: «...было известно, что, говоря о религии, владыка частенько высказывает мысли, которые могут быть сочтены вольнодумными или даже еретическими...» (ЧМ, 334).

Вторая часть трилогии развивает тему монастырской духовности. Как мы уже упоминали в начале – монастырь в «Черном монахе» несколько странный. Он тоже реализует собой некую утопию, как и беседы преподобного Митрофания в «Пелагии и белом бульдоге», однако здесь она уже близка к «антиутопии», ибо все благосостояние монастыря держится на том, что отец Виталий правит вверенной ему обителью поистине жесткой рукой. Противостояние настоятеля и полусветского Митрофания не заканчивается ничем, потому что в этом романе несходство взглядов высоких церковных деятелей не связано непосредственно с детективным сюжетом.

Зато интересно само разрешение детективного конфликта. Дело, на первый взгляд, казавшееся абсолютно мистическим – появление призрака «черного монаха», при раскрытии, в лучших традициях классического детектива, объясняется «реалистически» - розыгрышем и научными явлениями. Впрочем, если взглядеться попристальней в «научную» сторону романа, она оказывается тоже достаточно фантастической...

Так же, как в основу «Белого бульдога» был положен роман Лескова, второй роман трилогии использует чеховский рассказ «Черный монах». Однако поскольку, по признанию самого Г. Чхартишвили,⁹¹ если Ф. М. Достоевский или Н. С. Лесков обладают ярко выраженным стилем, который «легко стилизовать», то стиль Л. Н. Толстого или А. П. Чехова тяжело поддается стилизации, эта связанность с рассказом была продекларирована автором непосредственно в названии романа. Чеховский «Черный монах» говорит опять же о связи мистики и научного видения мира. Здесь невольно вспоминается современный чешский философ Зденек Нойбауэр, который убедительно доказывает тезис, что если античное язычество является религией древнего мира, а христианство – религией средневековья, то религией нового времени является наука (Нойбауэр 1994). Тезис этот тем более убедителен, что, не обязательно с такой точностью формулируя его для себя, с ним в той или иной степени могли бы согласиться многие люди и особенно представители либерально-агностического сознания, которое мы приписали не только Г. Чхартишвили, но и героям его трилогии о монахине Пелагии. И очевидно, что в трилогии разворачивается «борьба» между этими

⁹¹ Программа «На ночь глядя» 07.08.2006 на «Первом канале» российского телевидения.

двумя религиями: исчерпавшим свою историческую «религиозную» силу, но имеющим формальную власть в государстве христианством и набравшей в 19 веке силу истинной религии наукой. Однако ситуация постмодернизма, по Нойбауэру, является ситуацией распада религиозного потенциала науки и подготовки выхода на арену истории какой-то новой «религии». Таким образом, наблюдающий из ситуации «постпостмодернизма» читатель и пишущий оттуда же автор в конце трилогии выходят в измерение, выходящее за границы и не связанное непосредственно ни с одной из предыдущих «религий».

Именно этому «выходу» за границы хорошо известного и посвящен третий роман серии, который, не много не мало, представляет собственную версию Священной Истории. «Истинная» версия событий, предшествовавших распятию Иисуса, его «настоящего» учения и возможности Второго Пришествия – так же является одой из излюбленных литературных тем. Только в связи с русской литературой здесь можно вспомнить «Легенду о Великом Инквизиторе» Ивана Карамазова у Ф.М. Достоевского, вставной роман о Пилате в булгаковском «Мастере и Маргарите», повесть Леонида Андреева «Иуда Искариот» - и это только те произведения, что стали классикой жанра.

Впрочем, в начальных главах романа «Пелагия и красный петух» мы видим все тот же внутриконфессиональный конфликт между деятелями церкви, по-разному понимающими ее установления, что и в предыдущих частях трилогии. С одной стороны, здесь выступает православный ортодокс Победин (прототипом которого, естественно является Победоносцев) как олицетворение официального православного курса, с другой – владыка Митрофаний и его единомышленники. Автор не жалеет черной краски для Победина – уже с первого романа трилогии его подручные сплошь и рядом оказываются преступниками, убийцами или недвусмысленно инфернальными персонажами. Обер-прокурор Священного Синода Победин предстает сущим чудовищем: уж если его подручный Бубенцов очевидный для всех черт, то степень метафизического Зла, олицетворяемого самим Побединым, вообще не поддается измерению. Точнее поддается по прочтении «Пелагии и красного петуха». Мы понимаем, что имеем дело с самим Антихристом.

Возникает иллюзия, что Б. Акунин выступает против религиозного обскурантизма и мракобесия, противопоставляя ему обновленное, или, наоборот, забытое исконное, во всяком случае, «истинное» христианство. Очень важно с этой точки зрения то, что конфликт носит именно внутриконфессиональный характер: то есть плохо не православие само по себе, а те «злые делатели», которые, прикрываясь христианской

фразеологией, добиваются своих целей. Таким образом, Митрофаний и Пелагия выглядят чуть ли не единственными хранителями истинно-христианских взглядов и представлений, а их противники – изуверами, искажающими Божью Правду, и, в конечном счете, Антихристом и его приспешниками. Однако выше мы уже неоднократно убеждались, что Божья правда и православие в исполнении Митрофания и Пелагии очень далеки как от церковных канонов, так и от Писания. Так на каких же «исходных» страницах написан этот палимпсест?

§ 5. Трилогия о Пелагии и смерть Бога

Почему Б. Акунин создает такую тенденциозную картину русской истории? Ответить на этот вопрос нелегко, ибо вариантов может быть несколько. Так как двойное кодирование в прозе Б. Акунина вовсе не сводится к тому, что его романы можно читать как остросюжетные детективы, а можно – как великолепную историко-литературную стилизацию, главное достоинство которой состоит в ловком выстраивании интертекстуальных связей. Двойное кодирование оказывается ведущим стилевым принципом Акунина, имеющим отношение в первую очередь к концептуальному уровню его произведений.

Если говорить об «антистоличном пафосе» Б. Акунина, то он может объясняться как минимум двояко. С одной стороны, это может быть авторской позицией, достаточно распространенной в русской, советской и постсоветской литературе, воспроизводящей конфликт естественного (природного, общенародного, национального, провинциального и т.д.) и искусственного (урбанистического, узкословного, заимствованного, столичного и т.д.). С другой стороны, ясно, что конфликт естественного и искусственного – общее место русской литературы. Трудно поверить в то, что Б. Акунин вдруг выступил глашатаем таких идей, но вполне вероятно, что он решил осветить их, как несомненно важные для традиционной русской литературы, на произведениях которой и построен цитатно-аллюзийный слой романов.

Кроме того, антистоличный и антиимперский пафос может подчиняться совсем другому коду – и именно постмодернистскому. Ведь что такое столица и империя в идеологическом смысле? Это материальное воплощение самых враждебных постмодернизму принципов: централизации, иерархичности, агрессивности. Направляемая из столицы миссионерская деятельность, кто бы ей не занимался, все равно в глазах постмодерниста остается ничем иным, как болезненной привязанностью

к метакоду (в случае трилогии о Пелагии – официально православию), совершенно игнорирующему необходимую контекстуализацию. Императорская власть, официальная религия и идеология – все это совершенно типичные примеры метадискурса, уверенного в собственной непогрешимости и благотворности для всех, независимо от их мнения на этот счет. Провинция же, напротив, олицетворяет плюрализм (ибо их, «провинций», много, и все они разные), неизбежную контекстуализацию, обеспеченную самой природой в виде всякий раз уникального ландшафта и этнической ситуации.

Однако утопия владыки Митрофания отнюдь не сводится к провозглашению патриархально-почвеннических ценностей. Более того, оказывается, что ее пафос направлен совершенно в другую сторону. Его программа – законность, сытость и просвещение, направленные на то, чтобы *«в человеках возвращать и лелеять достоинство»* (ББ, 144). Эта либерально-просветительская программа, конечно, имеет мало общего как с христианскими идеалами, так и с патриархальными ценностями. Зато она перекликается с некоторыми представлениями Г. Чхартишвили. А именно – с его высоким мнением о ценности для человека чувства собственного достоинства. Он даже ввел для этого основополагающего термина в «Писателе и самоубийстве» специальную аббревиатуру: *«Чувство собственного достоинства (далее для краткости ЧСД), без которого современный человек немислим...»*. Далее Г. Чхартишвили пишет: *«...еще много лет правом на privacy в полной мере могли пользоваться только джентльмены, а плебс жил примерно так же, как в прочих европейских странах, то есть впроголодь, в грязи и мерзости - какое уж тут ЧСД»* (ПиС, 225-226). Впрочем, Чхартишвили тут опять, как и в отношении взглядов на самоубийство, куда как не оригинален: он лишь повторяет мысли, высказанные около столетия тому назад православным владыкой Митрофанием: *«...человек голодный, не одетый и бездомный не может быть благороден поведением и красив. И хоть в Священном Писании и житиях мы много читаем о блаженных и пророках, что ходили в рубищах и вовсе не заботились о пропитании и приличии, но с сих святых угодников обычным людям брать пример пагубно (...) Не того хочет от чад своих Господь, а чтобы вели себя достойно»* (ББ, 154). (Тут следует заметить в пользу Г. Чхартишвили, что он высказывает свои взгляды значительно корректней: он, по крайней мере, не приписывает их Господу). Нельзя не привести и следующее, воистину революционное, открытие Митрофания в области богословия: *«Ведь что такое грех? Это и есть поступок, посредством коего человек роняет свое достоинство»* (ББ, 155).

Такое сходство взглядов Г. Чхартишвили и владыки Митрофания может навести на мысль, что Б. Акунин наконец одумался, порвал с постмодернизмом и принялся писать традиционную для русской литературы тенденциозно-историческую прозу, в которой главный герой выражает авторскую позицию. (Подобное же ощущение в какой-то степени оставляет и «Алмазная колесница»).

Проект Б. Акунина, «Провинциальный детектив», у многих вызывает ощущение того, что писатель отходит от постмодернистской эстетики. Кажется, именно об этом пишет Г. Циплаков, когда предполагает, что в будущем автор и персонаж у Б. Акунина перестанут конкурировать и начнут сотрудничать: *«Скажем, герой может объявить себя не временным исполняющим особые поручения чиновником, а стать под нажимом обстоятельств "посланником судьбы" (читай: глашатаем Автора). Но подобный альянс таит в себе массу опасностей. Герой почти наверняка утратит свою непосредственность и живость и станет-таки резонером или супергероем, а автор может потерять чувство меры, что, на мой взгляд, произошло в "Пелагии и черном монахе"»* (Циплаков 2001). Часто «потерю чувства меры» видят уже в «Белом бульдоге».

Однако, прежде чем авторитетно говорить о таком явлении и рассуждать о его причинах и возможных последствиях, продолжим рассмотрение взглядов Митрофания и его ближайшего окружения. От ЧСД, оказывается, недолго и до гражданских добродетелей, недаром говорит Митрофаней: *«Из поротых не граждане вырастают, а холопы»*. И вот уже мечтает его ученик – губернатор фон Гагенау: *«Ах, отче, а вы только представьте, какие благословенные настанут времена, когда наши обыватели будут в губернаторы не чужаков вроде меня получать, но смогут по собственной воле производить элекцион и избирать из своей среды достойнейшего, кого знают и уважают! Вот тогда-то истинный рай на русской земле и установится!»* (ББ, 157)

Насмешка Б. Акунина над губернаторскими мечтами очевидна. Впрочем, может быть, эта насмешка относится только к фон Гагенау? Ведь сам-то Митрофаней, в котором мы заподозрили рупор авторских идей, отнюдь не так наивен, он предупреждает: *«Только и с этим бы не спешить. Пусть сначала обыватели наши достоинства поднакопят и в граждан превратятся, а потом уж и элекцион можно. А то они, пожалуй, Фильку-кабатчика себе в губернаторы выберут, если он им на площадь пару бочек зелена вина выкатят...»* (ББ, 157). Мы полагаем, что это не так. Однако, прежде чем рассматривать этот вопрос более подробно, необходимо привести еще один аргумент в пользу того, что «Провинциальный детектив», в отличие от

большинства романов Фандоринского цикла, обладает чертами модернистской утопии. Здесь нам придется снова коснуться интертекстуальных связей прозы Б. Акунина с известными произведениями классической русской литературы.

Вот как выглядит Бубенцов в глазах губернаторши: *«субтильный, если не сказать щедушный господин на вид лет тридцати, до чрезвычайности подвижный в суставах ("вихлястый" - определила Людмила Платоновна...)»* (ББ, 42). Как тут не вспомнить гоголевского черта: *«Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка (...) ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке»*⁹². Субтильность, «вихлястость», мастерство перевоплощения характерны и для другого «черта» того же автора (интересно в этом отношении и исследование «Гоголь и черт» Д.С. Мережковского) - Хлестакова которого с Бубенцовым роднит и роль незадачливого столичного ревизора, да и сама ситуация: приезд ревизора в провинциальный город, взбудораживший спокойную местную жизнь, его попытки соблазнить губернаторшу и т.д. и т.п. Мы в очередной раз имеем дело с акунинским «перевертышем».

Но главное, если уж касаться Гоголя, нельзя забывать еще об одном гоголевском «черте» - Чичикове, тем более, что элементов сходства между «Пелагией» и «Мертвыми душами» не меньше, чем с «Ревизором». Более того – это сходство глубже и серьезнее. Мы даже полагаем, что вся трилогия «Провинциальный детектив», несмотря на очевидную ориентацию Б. Акунина на полемику с Достоевским (в первую очередь, разумеется, с «Бесами») и очевидную лесковскую стилизацию является одновременно и диалогом с «Мертвыми душами». Мы имеем ввиду не столько первый том «Мертвых душ», сколько замысел всей гоголевской поэмы как первой в русской литературе полноценно художественной утопии, хотя и незаконченной.

На самой поверхности лежит мотив прибытия в провинциальный город незнакомца в первых частях трилогий. Точно так же, как и у Гоголя, внимание читателя фокусируется на его экипаже. Прибывших также трое, причем Спасенный и Джураев в «Пелагии» функционально выполняют роль гоголевских лакея и кучера. Но важнейшее, на что следует обратить внимание при сопоставлении «Провинциального детектива» и «Мертвых душ», - это объединяющие их сильнейшие элементы художественной утопии. Как известно, «Мертвые души», по мысли их создателя,

⁹² Гоголь Н.В., Ночь перед Рождеством, с. 7.

должны были представлять собой объемное произведение, в котором, условно говоря, будет сказана всем людям полная правда обо всем на свете. Это грандиознейшее в истории литературы предприятие Гоголю не удалось, зато, как ни парадоксально, без проблем удалось Б. Акунину.

Обратим внимание на три части трилогии. В первой из них речь идет о том, как силы Зла попытались разрушить достигнутую в Заволжской губернии общественно-политическую, экономическую и государственную гармонию, но были посрамлены. Это часть первая – утопия о мирской жизни. Во второй части коллизии происходят в монастыре – здесь утопия о монашеской жизни. Пространство третьей части не ограничено Заволжьем, здесь события разворачиваются в самых разных местах, как в Российской империи, так и за ее пределами. Важнейшими из этих мест являются Петербург как средоточие Зла и Святая Земля как таковая. События третьей части разделены временными промежутками протяженностью до двух тысяч лет включительно. Очевидно, что перед нами на сей раз всемирно-историческая утопия. Поскольку же события третьей части уже никак не укладываются в естественно-материалистические рамки, то ее можно назвать и более точно – всемирно-историческая утопия духа.

Вспомним, что если в первом томе «Мертвых душ» была представлена современная автору российская действительность в самых негативных ее проявлениях. Во втором томе – так называемые ростки нового в этой действительности, представленные идеальными фигурами помещика Костанжогло и откупщика Муразова. Деятельность подобных людей, по мысли автора, в будущем должна преобразить Россию. На этом Гоголь останавливается. Именно с этого этапа возрождения России начинается Б. Акунин. В его модели гоголевская утопия осуществляется в Заволжске – всеобщее благосостояние, уничтожение коррупции и преступности. Направляющей силой губернатора – то есть светской власти – служит власть духовная в лице владыки Митрофания. Мы, разумеется, не знаем, каковы были в действительности дальнейшие творческие планы Гоголя, но, если следовать той логике, которая намечена в первых двух томах «Мертвых душ» и тем мнениям, которые были им высказаны в «Выбранных местах из переписки с друзьями», то примерно в этом направлении – от личного самосовершенствования к преображению России материальному и духовному и к окончательному установлению Царства Божьего на земле, причем по канонам и под руководством православной церкви.

Обратим внимание и на другие совпадения с Гоголем. Можно сравнить «Выбранные места из переписки с друзьями» с «Беседами преосвященного Митрофания» чтобы убедиться в их чрезвычайном сходстве как по форме (внешне разрозненные, но объединенные главным смыслом записи), так и по выраженным в них идеях. Так, письма «Что такое губернаторша» и «Занимающему важное место» прямо предвосхищают многие из советов Митрофания губернатору фон Гагенау по поводу управления губернией и отношений с подчиненными.

Итак, мы видим важные черты сходства между утопиями Гоголя и Б. Акунина. Сходятся они даже в том, что движущей силой обустройства России и всего человечества в обоих случаях служит русская православная церковь в лице лучших своих представителей. Позиция Гоголя в этом случае вполне объяснима. Человек верующий, более того, с годами все более проявляющий черты религиозного фанатизма, не должен был мыслить иначе. Что же касается Б. Акунина, то его отношение к христианству куда более прохладно, или, по меньшей мере, не настолько горячо, чтобы всерьез уповать на руководящую и направляющую роль РПЦ в построении светлого будущего (хотя бы даже «будущего-в-прошедшем»). Уже по романам Фандоринского цикла мы могли убедиться, что христианский дискурс не воспринимается автором как сакральный. Окончательная его десакрализация и происходит в «Провинциальном детективе», в котором утопия оборачивается своей изнаночной стороной. Несмотря на чудесные успехи «добрых пастырей» из Заволжска, в конце трилогии в России остается у власти Антихрист-Победин и его присные, владыка Митрофаний оказывается на Святой Земле, его помощник Бердичевский погибает, а что касается Христа-Мануйлы и самой Пелагии, вообще не ясно, остаются ли они в живых, возвращаются ли во времена Понтийского Пилата и что с ними происходит дальше.

Однако и имя Д. С. Мережковского мы упомянули выше совсем не случайно. Не меньше, а может быть еще больше, чем с «Ревизором» и «Мертвыми душами» серия о Пелагии кажется связанной с произведениями этого религиозного философа. Об этом свидетельствует опять же сама избранная форма – трилогия. Мережковский, с его характерной логикой выстраивания любых композиций «тезис-антитезис-синтез» использовал трилогию для всех своих значимых конструкций, неважно художественных или чисто религиозно-философских. Сама тема христианства, «еретический» подход к ней (с точки зрения РПЦ), обличение «черного» исторического христианства, связавшего свой путь не столько с Царем Небесным, сколько с земной

властью и прославление Доброго Пастыря совсем не похожего на грозного Бога официальной церкви – это постоянные, можно сказать, общие места творчества Мережковского, особенно на начальном, художественном этапе (см. например, самую известную его первую трилогию «Христос и Антихрист»).

В этом отношении показателен и состав главных героев «Провинциального детектива». Во всех классических детективах – это главный сыщик, его глуповатый помощник, а если и появляется третий расследователь – то обычно это представитель полиции скорее сующий палки в колеса, нежели помогающий главному. Здесь же мы встречаемся с троицей союзников – Митрофаний, Пелагия и Бердичевский (сподвижник и к тому же крестник Митрофания, товарищ прокурора окружного суда). Это в точности соответствует вечным триумвиратам, создаваемым четой Мережковских: Сам Дмитрий Сергеевич (Дмитрий-Митрий-Митрофаний?), Занаида Гиппиус (как и Пелагия несколько близорукая, да и волосы с рыжим отливом) и некто третий, обязательно мужского пола, зачастую состоящий в более чем просто дружеских отношениях с Зинаидой Николаевной (недаром в последнем романе о монашенке сначала Бердичевский, а потом и Митрофаний осознают, что любят Пелагию), одним из наиболее известных членов такого триумвирата был Дмитрий Философов.

Особенно много параллелей можно найти в последних романах трилогии Акунина о Пелагии и «Христа и Антихриста» Д. С. Мережковского: «Пелагия и красный петух» и «Антихрист. Петр и Алексей». Фактически и то и другое оказывается романом дороги. Как Тихон (один из главных героев романа Мережковского) так и Пелагия встречаются на своем длинном пути с самыми разнообразными сектами и верованиями. Но главное – и в том и в другом романе, в самом конце трилогий, открывается некая «истина», изреченная во сне или в видении: *«Устал, бедненький? Много вас у меня, много детушек. Ходите по миру, нищие, сирые, терпите холод и голод, и скорбь, и тесноту, и гонение лютое. Да не бойтесь миленькие. Погодите, ужсо соберу я вас всех в новую Церковь Грядущего Господа. Была древняя Церковь Петра, Камня стоящего, будет новая Церковь Иоанна, Грома летящего...»*⁹³ вещает Тихону сам Иоанн. А в «Пелагии», ни более ни менее, со своим служителем говорит Господь: *«Митрофаний узрел перед собой Господа Бога в виде некоего сияющего облака, и облако сказало ему звенящим голосом: "На что Мне, архиерей, твои постные моления? На что мне монашество и*

⁹³ Мережковский Д.С., Христос и антихрист, т.2, с.757.

монахи? Глупость одна и досада. Любите друг друга, человеки, муж жену, а жена мужа, вот и будет Мне наилучшая от вас молитва» (КП2, 239).

Правда, в трилогии Акунина Митрофанию снится и еще один сон. В нем Пелагия, пребывающая, видимо, уже не на Земле, а в Жизни Вечной, говорит ему: *«Бог совсем не такой, как учит церковь, он добрый и все-все понимает»* (КП2, 240). Очевидно, это следует понимать так, что та церковь, которой служат Митрофаней и Пелагия, учит, что Бог – злой и глупый. Если в откровениях этих двух снов состоит весь «Третий завет» Акунина, то, как говорится, стоило ли огород городить? Зачем тогда вообще нужно было человечеству христианство?

Ответ напрашивается сам собой и с полной очевидностью: оно было совершенно не нужно. И, что еще важнее, его на самом деле и не было. То есть исторически христианство существовало и существует, но «Пелагия и красный петух» убедительно показывает, что произошло это по ошибке и не имеет ни малейшего внутреннего смысла. В самом деле: если свести христианское учение к самой важной его сути, то этой самой сутью будет не Священная История, нисколько не отличающаяся от той, которой учит иудаизм, и даже не проповедь Христа. Самое важное в христианстве – сама фигура Иисуса Христа, как гласит Символ Веры, *«Нас ради человек и нашего спасения сшедшаго с небес, и воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы, и вочеловечшася; Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавши, и погребенна; И воскресшаго в третий день, по писанием»*.

Но именно этого-то, по Б. Акунину, и не было! Мессия Эммануил говорит, что многое перепутано и пересказано неверно, что там полно всяких небылиц, и, что самое главное, его никто не распинал. А распяли не то Иуду Фаддея, не то Фому Дидима. (Само собой, об Иуде Искариоте он самого высокого мнения. Апология Иуды – общее место большинства авторов, пишущих о Страстях Христовых и не согласных с канонической евангельской «версией»). Отсюда следует и закономерный вывод – церкви «вовсе не нужно» и далее: *«А про Бога я сказал прокуратору, что это раньше, в прежние времена, Он был очень нужен (...) теперь нужно по-другому. Не оглядываться на грозного Вседержателя, а вслушиваться в собственную душу...»* (КП2, 261). Затем он уже говорит, что не знает, есть Бог или нет, да это и не важно.

Важно, почему Пелагия поверила в то, что Эммануил – *«Не проповедник, проникшийся Иисусовой правдой, а человек, который ощущает себя Мессией и оттого преспокойно перекраивает законы и основы христианства, как это сделал бы и Иисус...»* (КП2, 247). Знаменательна здесь абсолютная убежденность Пелагии в том,

что Иисус непременно стал бы перекраивать законы и основы христианства. Это могло бы быть логичным для Второго Пришествия, раз в первом Христос «перекроил» законы иудаизма, но почему же он их перекраивает во время «Первого» - ведь Эммануил – это лишь заблудившийся во времени Иисус времен Пилата. Напрашивается ответ, что эти самые основы и законы христианства Пелагия считает настолько несостоятельными, что их не следовало закладывать с самого начала. (Что мы уже доказывали и ранее: Пелагия – не христианка).

Итак, на протяжении всей детективно-фантастической трилогии читатель видит, что, кроме чисто детективного, в трилогии наличествует и тесно связанный с ним идеологический конфликт двух враждующих сторон. С одной стороны – архиерей Митрофаний и монашка Пелагия, герои «положительные» С другой – «отрицательные»: множество других лиц духовного звания, важнейшее из которых – обер-прокурор Священного Синода Победин. Первые исповедуют максимально модернизированное и адаптированное в духе представлений начала двадцать первого века «христианство с человеческим лицом», вторые же – ортодоксы, а потому мракобесы и, в конечном счете, уголовные преступники. Трилогия завершается страстной антиклерикальной проповедью Мессии Эммануила, призывающего разрушить Церковь и забыть про Бога.

Таким образом, можно сделать вывод: трилогия «Провинциальный детектив» в отличие от серии «Приключения Эраста Фандорина», которая в основном отвечает принципам жанрово стилизованной литературы, гораздо ближе к традициям русского идеологического и тенденциозного романа. И тенденция его легко вычленима: это либерально-агностическое мировоззрение.

Или еще одна возможная трактовка: несмотря на грозное предостережение Митрофания не смей делать из Христа самоубийцу, в «Пелагии» происходит самоубийство Бога, так же как раньше происходило «самоубийство писателя» и «самоубийство дискурса». Это не очевидно, но если вдуматься в суть – Христос-Эммануил, не будучи распят как человек, не воскрес как Бог. Т.е., не умерев и не воскреснув, он остался человеком и этим, вместо смерти, «попрал» свою божественную сущность.

Сам акунинский Христос-Мануйла высказывает мысли, восходящие к протестантскому модернизму, где фигура смерти Бога выражала идею когнитивной и моральной зрелости субъекта. Постмодернизм идет дальше и переосмысляет сам феномен причины. И смысл постмодернистской «Смерти Бога» – как отказ от идеи

внешней принудительной каузальности – тоже воплощен в романе «Пелагия и красный петух», в котором возможны перемещения во времени, да еще и осуществляемые с помощью крика красного петуха в Особых пещерах, в котором историческое христианство существует не смотря на то, что Христос не был распят и т.п. В этом смысле и следует говорить о трилогии «Провинциальный детектив» как о реализующей еще одну постмодернистскую метафору: «Смерть Бога».

§ 6. Традиционные авторы и скрипторы

Нельзя не сказать еще об одном примечательном явлении, имеющем отношение одновременно и к речевой организации текста как подсистеме внешней формы, и к системе персонажей, наделенных достаточно стабильной сюжетной функцией, как явлению внутренней формы произведений. Объяснив же причину некоторого стабильного соответствия первого второму, мы выйдем и к интересным выводам о концептуальном уровне. Мы имеем в виду персонажей, которые, подобно Б. Акунину, сами являются блестящими языковыми стилистами. Обращаемся же мы к ним именно в этой части, поскольку с наибольшей яркостью такие персонажи проявили себя в «Провинциальном детективе».

Однако первым из ряда таких персонажей еще в «Азазеле» был письмоводитель Российского посольства в Лондоне «Порфирий Мартынов сын Пыжов, господний раб и губернский секретарь», чья речь, с одной стороны – намеренно архаизированная и уснащенная литературными штампами восемнадцатого столетия, с другой стороны тяготеющая к русской народной афористичности, никак не может быть названа стилизацией типичной чиновничьей речи своего времени. Здесь стилист – сам Пыжов, оказавшийся хорошо замаскированным агентом «Азазеля». Хороши как речевые стилизаторы были Мими в роли блаженного отрока и Момус в роли святого старца (с явно инфернальными коннотациями) из «Пикового валета».

Следующий пример точно такого же рода, но еще более показательный, – тоже губернский секретарь, Тихон Иеремеевич Спасенный – персонаж «Пелагии и белого бульдога», также, подобно Пыжову, состоявший «на должности мелкой, невидной и малооплачиваемой». Он тоже великолепный стилист, имитирующий в своей речи стиль русского перевода Библии. Он тоже преступник, причем такой, подозрение на которого падает в самую последнюю очередь. Он, в отличие от Пыжова, который был лишь

одним из многих преступников-винтиков, уже исполняет роль главного душегуба в романе.

Еще один блестящий (и более того, универсальный) стилист – Алеша Ленточкин из «Пелагии и черного монаха». Его внутренний «дискурсивный имитатор» с равной легкостью воспроизводит и стихотворный рыцарский эпос: *«Достославному архиепископу Турпену от верного паладина, посланного сражаться с чародеями и сарацинами»* (ЧМ, 47), и ироничную эпистолярную прозу, и бред сумасшедшего. Он тоже является главным злодеем романа.

Таким образом, тенденция налицо. Герой, демонстрирующий свои дарования на ниве литературной стилизации, оказывается преступником. Не говоря сейчас о причине такого стабильного соответствия, мы можем привести его в качестве примера того, как элемент внешней формы произведения (речевая организация текста) образует тесную взаимосвязь с внутренней его формой (сюжет и система персонажей как элементы хронотопа).

Если же задаться вопросом о причине этого соответствия, то мы выйдем и на концептуальный уровень, который у Б. Акунина неизменно связан с рефлексией над явлением постмодернизма и литературным развитием. Мы уже говорили о «писательской ипостаси» ряда его героев – Фандроина, Тюльпанова, Смольянинова (и, в сознательно редуцированном виде, Сеньки Скорика). Обратим внимание, однако, на две вещи. Во-первых, все эти герои (если приложить к ним не терпящие двусмысленности принципы массовой культуры) - положительные герои. Во-вторых, все они некритически воспроизводят уже сложившиеся дискурсивные клише.

Что же касается «стилизаторов», о которых мы говорим сейчас, то все они, во-первых, отрицательные герои, а, во-вторых, точно так же, как и первые, воспроизводя готовые дискурсы, сами, однако, относятся к ним с явной иронией. Кроме стилизаторства есть и отъявленные негодяи, вообще представляющие собой сплошной центон: таков Очко в «Любовнике Смерти». Его речь – это непрерывный поток цитат из Пушкина, популярных романсов и т.п. Они – лишь видимость, оболочка покрывающих их дискурсов с пустотой внутри, у них нет внутренней сущности, это – симулякры. Герои, чья речь является притворством, и в своей жизни тоже оказываются притворщиками, следовательно, по законам детективного жанра – преступниками.

Если этих героев сопоставить с их автором, то возникает явная параллель. Б. Акунин так же иронично воспроизводит дискурсы, он тоже выдающийся литературный стилизатор, «притворщик», и в реальной физической жизни точно так же оказывается

«притворщиком», никаким не Б. Акуниным, а Г. Чхартишвили, а имя его в переводе с японского обозначает именно злодея-преступника.

Получается, что «авторы» такого типа как, с одной стороны, Фандорин, Тюльпанов и им подобные, с другой стороны – Пыжов, Спасенный или Ленточкин, представляют собой соответственно домодернистский и постмодернистский типы сознания, поэтому последних мы можем назвать и «скрипторами».

§ 7. Традиционализм и тоска по метанаррации?

Нельзя не заметить определенную тенденцию прозы Б. Акунина к эволюции от полифонического «радикального эклектизма», характерного для литературы постмодернизма к достаточно жесткому логоцентрическому высказыванию. В серии об ЭрASTE Фандорине многие отмечают это как черту последнего на данный момент романа – «Алмазная колесница». Трилогия о «Пелагии» целиком построена на таком принципе. Можно ли в связи с этим говорить о том, что пресловутая «тоска по метанаррации» захватила и самого Б. Акунина, и значит ли это, что можно говорить об определенном отходе автора от постмодернистской эстетики, которая все-таки должна являться неотъемлемой составной частью нового метода?

Первое, о чем следует вспомнить, рассматривая эту новую тенденцию, о том, что Фоккема, как на главное отличие нового состояния, которое называл «поздним постмодернизмом», от ранней, наступательной фазы, на то, что *«внетекстовая реальность была заново признана»*. Если же литература и на самом деле снова убеждается в том, что реальность существует за пределами текста и дискурсивных практик, то отсюда нельзя не сделать вывод, что эта объективная реальность может, и, вероятно, должна быть подвергнута исследованию и объективной оценке. Естественно, что «объективность» любой индивидуальной аксиологической деятельности сплошь и рядом оборачивается своей прямой противоположностью, то есть крайней субъективностью.

Следующее, что надо иметь в виду – это существующая в российской литературе тенденция, которую М.Н. Липовецкий в своей статье «ПМС (постмодернизм сегодня)» называет «травмой политкорректности», или неототалитарной тенденцией и считает эту тенденцию едва ли не ведущей. Он пишет, что в противовес западным культурным практикам «политической корректности» в России эти два слова вызывают нервозность даже у постмодернистов, не говоря о традиционалистах: *«Все-таки интересно, почему*

это культурный этикет американских и европейских либералов, стремящихся избежать расовых, сексуальных, гендерных и политических стереотипов, воспринимается русскими интеллектуалами как покушение на свободу личности, мысли и творчества?» (Липовецкий 2002).

Б. Акунин от времени не отстает, и во многих своих романах он уделял внимание различным группам лиц, так или иначе отличающимся от мужского арийского гетеросексуального «большинства», но в «Пелагии и красном петухе» внимания национальным и сексуальным меньшинствам уделяет едва ли не больше, чем приключениям сестры Пелагии. Еврейская тема раскрывается здесь с завидной обстоятельностью: перед нами проходят и выкресты, как юрист Матвей Бенционович Бердичевский, и ортодоксальные иудеи из черты оседлости, как житомирский ростовщик Эфраим Лейбович Голосовкер, и группа сионистов, под предводительством «настоящего акунина» Магеллана, которые, как им и полагается, репатрируются на историческую родину и, естественно, вступают в борьбу не на жизнь, а на смерть с арабами. Тон повествования обо всех этих евреях достаточно ровный, но зато члены общества «Христовых опричников» и прочие юдофобы описываются с явной антипатией. Так что в еврейском вопросе Б. Акунин политкорректности не утратил. Правда, один из его персонажей, Салах, говорит: *«спать с еврейка - как совать свой мужество в нора, где живет скорпион»*, но даже это не антисемитизм, ибо, *«как выяснилось далее, жальчей всего евреев ему за то, что они могут жениться только на еврейках, а это самые несносные женщины на свете»* (КП2, 51). Так что тут вопрос скорее гендерный.

Если же коснуться другого, куда более актуального для современной России, национально-культурного вопроса – кавказско-мусульманского, то тут картина несколько меняется (не забудем и кавказское происхождение Ахимаса в Фандоринском цикле). Магометане в основном предстают в трилогии сущими разбойниками. Особенно показательна в этом отношении сцена суда в «Пелагии и белом бульдоге». То, что кучер и телохранитель Бубенцова, Мурад Джураев, - законченный головорез, читатель видит на протяжении всего романа. На суде Матвей Бенционович называет его темным невежественным кавказцем и немедленно получает следующую отповедь столичного адвоката Ломейко. Тот, в лучших традициях постмодернистских плюрализма и политкорректности и лет на сто предваряя современных столичных правозащитников, говорит: *«А еще, господин обвинитель, я хотел бы заявить самый решительный протест против отвратительного пренебрежения к инородцам,*

прозвучавшего в ваших словах. "Темный, невежественный кавказец". У вас получается, что он как бы и не вполне человек. А он очень даже человек, просто иных традиций и верований, но с собственными представлениями о чести, куда более строгими, чем наши. Очень жаль, что полиция убила Джураева. Я охотно взялся бы за его защиту. Стыдитесь, сударь. Все бы нам на свою мерку мерить, а ведь на свете не только русские живут». Б. Акунин не преминул иронически добавить, что «наградой за сии справедливые слова были горячие аплодисменты от всей передовой части собравшихся, причем громче всех хлопали публицисты» (ББ, 264-265). Вся «ирония политкорректности» адвоката состоит в том, что он совершает этот выпад против прокурора с целью доказать, что убийца – именно Джураев, и выгородить своего клиента Бубенцова.

Вспомним очень похожее рассуждение в «Алмазной колеснице», которое мы приводили в соответствующей главе, где вполне политкорректно размышляет Фандорин. Правда, Фандорину для этого пришлось с помощью Б. Акунина «одернуть себя». Здесь Акунин уже никого не одергивает. Заметим, что проповедь политкорректности звучит из уст «отрицательного» героя, Ломейко и обращена к «положительному», Бердичевскому, что целиком зависело только от воли автора и тем самым как бы свидетельствует об авторской позиции.

Еще меньше в «Пелагии и красном петухе» повезло гомосексуалистам. Б. Акунин не слишком симпатизировал им и в период работы над «Приключениями Эраста Фандорина», в этой же трилогии автор позволяет себе куда как больший «фаллоцентризм», чем могут себе позволить его герои. Мы уже не будем удивляться взглядам на сей счет Пелагии. Православная монахиня девятнадцатого века знакомится с целой гомосексуальной семьей и, разумеется, охотно поддерживает с ними самый дружелюбный разговор. (Вспомним, что от голых мужчин она отворачивалась и слышать о традиционном сексе ей было «невместно»). Какой же вывод она делает? «*Каких только существ нет у Господа Бога*» (КП1, 44). Конечно, Пелагию не смущает ни то, что в Священном Писании гомосексуальные отношения однозначно охарактеризованы как «мерзость», ни имена любовников – Саломея, Антиной и Иродиада. Это понятно, на то она и Пелагия: ей чем дальше от православия, тем лучше. Но даже вполне доброжелательный ко всем людям, и в особенности к «мизераблям» Эммануил (заметим, что словечко к Мессии перешло прямым образом от Порфирия Пыжова), в конечном счете, отказывает гомосексуализму как явлению в праве на существование.

Матвей Бердичевский, познакомившись с гомосексуалистом Иннокентием, рассуждает о том, что гомосексуалистов становится все больше, и в отдаленном будущем, возможно, разница между полами совершенно исчезнет. Тут бы, с точки зрения автора-постмодерниста, ему и радоваться! Вот и Фуко пишет, что бесконечная изменчивость «тела дискурса» требует и бесконечно пластичной реакции, в том числе и готовности постоянно менять свой пол, как бы «подделываясь» под данного партнера. Но нет, Бердичевский не радуется: *«Какое счастье, что в этом земном раю меня уже не будет, поужился статский советник»* (КП2, 94). Правда, он и не автор.

Что же касается самого автора, то он позиционирует свое отношение к деликатной проблеме уже тем самым, что делает гомосексуалистом не только убийцу Рацевича, но и совершенно монструозного маньяка графа Чарнокуцкого. Таким образом, мы видим, что, вырвав из серии один роман, нам вряд ли удастся обнаружить в нем «позиционирование» автора в этом мире – останется один лишь голый детективный сюжет. Однако, прочитав или воссоздав подряд весь цикл, можно увидеть недвусмысленную авторскую концепцию.

Но есть и еще сторона вопроса о том, почему постмодернист Акунин вдруг стал тенденциозным писателем. И, пожалуй, самая главная. Постановка такого вопроса корректна только в том случае, если в положительном смысле решен другой вопрос, который должен был предшествовать этому, а именно: стал ли в «Алмазной колеснице» и «Провинциальном детективе» постмодернист Акунин тенденциозным писателем, как это может показаться на первый взгляд? На этот вопрос можно ответить следующим образом: и стал, и не стал. Дело опять в двойном кодировании. Все обстоит точно так же, как при решении вопроса о том, считать ли романы Б. Акунина образчиком детективного жанра или же их следует рассматривать как стилизованную под старину «литературу о литературе». И то, и другое.

В позднем постмодернизме произведение, вместо размытых, маргинальных для традиционной литературы форм, снова обращается к чистому жанру. Доказательством тому у Б. Акунина служит сам его последний проект – «Жанры». Три романа этой серии – «Детская книга», «Шпионский роман» и «Фантастика» вышли в феврале 2005 года, проанонсированы также «Семейная сага», «Триллер», «Производственный роман», «Исторический роман» «и прочее, и прочее». Однако и до этого Акунин обращался именно к жанровой стилизации. Возникает вопрос: если автор может имитировать детективный, фантастический или шпионский роман, может ли он имитировать роман реалистический или модернистский? Разумеется, может.

Мы совершенно убеждены в том, что трилогия о сестре Пелагии есть образец именно такой стратегии. Более того, исходя из вышеприведенных и обоснованных параллелей с Гоголем и Мережковским, можно сказать, что он одновременно иммитирует разные виды романов: здесь и реализм и утопия и символистские метаисторические романы. Эта не «тоска по метанаррации» Б. Акунина, а его очередная стилизация. Происходит именно то, о чем писал, как мы упоминали, в своей работе о постмодернизме В. Курицын (Курицын 2001, 59). Акунин именно проповедует истину и терроризирует оппонента (предположим, читателя, придерживающегося других взглядов на религиозные, национальные, гендерные и другие вопросы).

Почему же мы уверены, что Б. Акунин не придерживается тех взглядов, которые проповедует в «Провинциальном детективе»? Мы выше говорили, что, вырвав из серии один роман, нам вряд ли удастся обнаружить в нем авторскую позицию, но прочитав или воссоздав подряд весь цикл, ее легко можно обнаружить. Эту мысль следует продолжить следующим образом: если же мы рассмотрим и сопоставим разные циклы романов Акунина, мы это, с трудом найденное понимание недвусмысленной авторской позиции снова благополучно потеряем.

§ 8. Николас Фандорин

Сопоставим трилогию о Пелагии с романами о приключениях Николаса Фандорина, внука Эраста Петровича. Действие в романах «Алтын-Голобас» и «Внеклассное чтение» происходит параллельно в современной Москве и в конце XVII и XVIII веков соответственно. В последнем из вышедших на данный момент романе «Ф.М.» параллельное действие переносится в конец 19 века – время жизни Эраста Фандорина, однако в тексте изначально оговорено, что это не «исторические события», а всего лишь неизвестный вариант «Преступления и наказания». В какой-то мере к этому циклу можно отнести и «Детскую книгу» (формально она часть другого проекта – «Жанры»), где главным героем является сын Николаса, правнук Эраста, а действие происходит то в современности (меньшая его часть), то приключения переносятся в прошлое (конец 19 века – «время Эраста Фандорина» и главное – эпоха смутного времени – Лжедмитрия и Марины Мнишек). Есть даже часть относящаяся к будущему.

По сравнению с романами про деда нового героя смещение жанровой семантики от детектива в сторону чистого «action» еще более раскрепостило Б. Акунина. Но, не смотря на это, романы из серии «Приключений магистра» не стерилизовано сюжетны,

но и, подобно «Провинциальному детективу», насквозь идеологичны. Речь здесь идет о проблемах сословных, религиозных, о рефлексии над Россией и ее судьбой, и так далее. При этом мы неоднократно можем убедиться, что авторская позиция по тому или иному вопросу разительно отличается от той, которая была выражена в «Провинциальном детективе». Слова авторская позиция в данном случае относятся к образцовому автору произведения, потому что у обоих циклов один и тот же биографический автор, и авторская позиция в традиционном допостмодернистском понимании должна быть если не одинаковой, то хотя бы не противоречивой, как это на самом деле происходит у Б. Акунина. К тому же здесь невозможно говорить даже о «эволюции взглядов» биографического автора, поскольку издание романов всех серий во времени более или менее параллельно (сначала было издано несколько романов «нового детектива», потом – первый роман «провинциального» и первый роман «приключений магистра», потом – опять «новый», «провинциальный», «приключения»). В данное время, в связи с законченностью трилогии про Пелагию, ее место занял проект «Жанры»).

Вернемся, например, к вопросу о религии и церкви. Казалось бы, в «Провинциальном детективе» он был решен окончательно и бесповоротно: устами Распятого, который на самом деле не был распят, сказано, что ни церкви, ни Бога не нужно. Еще лучше эта мысль иллюстрируется системой персонажей, где устои православия защищают «дураки и мерзавцы» (уж, разумеется, в меру своих способностей), а подрывают – лучшие люди своего времени. Однако в романе «Алтын-Толобас», в его исторической части, в конфликте благородного рыцаря Корнелиуса фон Дорна и безбожника и чернокнижника Вальзера симпатии автора явно на стороне первого. Можно возразить, что дело происходит во второй половине XVII, когда человеку естественно было быть верующим, но это возражение не устроило бы ни последовательного атеиста, ни доброго христианина – быть верующим или неверующим можно во все времена. Автор, коему так уж ненавистна Церковь, как это можно предположить по романам о Пелагии, такую проблему легко бы для себя разрешил, особенно если учесть, как вольно обращается с историей Б. Акунин.

Главная ценность разыскиваемой сообщниками Либереи Ивана Грозного – чудовищно богохульное Евангелие от Иуды⁹⁴. Все списки его были уничтожены, а

⁹⁴ В 70-х годах прошлого века в Египте действительно был найден текст, который в наши дни называется Евангелием от Иуды. Фотографии и освещение процесса распознавания и перевода кодекса можно найти на страницах журнала National Geographic, см. напр., <http://www.national-geographic.cz/detail.asp?id=1177>

оригинал остался в тайном хранилище кесарей и оттуда попал на Русь. «Пятый евангелист» не только разъяснил, почему он положил конец мессианству Иисуса, но и рассказал всю правду о Назарянине, без лжи и прикрас. На заре христианства эта рукопись ходила по рукам и многих отвратила от новой веры. Спустя столетия от чтения этой книги заколебался царь: раньше был набожный, а тут вдруг стал задавать богопротивные вопросы, а в 1565 году и вовсе случилась с ним ужасная перемена, за которую и прозвали его Грозным. Таких зверств, кощунств и гнусностей не учинял еще никто в Российском государстве.

В «Иудином Евангелии» описываются какие-то худшие из злодейств, хотя ничего конкретного Борис Акунин в тексте не называет, а когда его находит Николас Фандорин от кощунственной книги остается только оклад – текст, писанный на папирусе, обращается в прах прямо под руками исследователя. Однако изучавший проблему и всю жизнь свои посвятивший поискам страшной книги Вальзер цитирует Свентуса, переводившего для Ивана Грозного: *«Евангелие писано с такою силою и правдоподобием, что сам Папа Римский утратил бы веру и понял: никакого Бога нет, а человеки предоставлены сами себе»* (АТ, 366). Но Корнелиус Фандорин говорит на это: *«Мир несовершенен и жесток, но таким он стал естественным образом, никто его не принуждал и не подталкивал. Пусть уж все будет, как будет. Если вы правы, и Бог человеку не нужен, то пусть люди додумаются до этого сами, без вашего Иуды, который все равно был и остается подлым предателем, какими бы помыслами он там не руководствовался... Только я думаю, что Бог будет нужен всегда. Потому что Бог – это надежда, а надежда сильнее и светлее разума. И Иисус тоже будет нужен! Тут ведь дело не в том, кем он был на самом деле, что делал или не делал... Я не умею вам всего этого объяснить, но я чувствую, знаю: без Иисуса нельзя»* (АТ, 370). Как видим, вывод совершенно противоположный тому, который делался в «Пелагии и красном петухе», да и версии того, что же «на самом деле» произошло две тысячи лет назад, вовсе не соответствуют друг другу. По одной Иисус-Мануйла был хорош, хоть и не был уверен насчет бога и Иуда был преданным его учеником, мечтавшим сохранить его жизнь, по другой – Иисус был просто исчадием ада, а Иуда предал его в руки правосудия, чтобы охранить человечество.

текст этот явно гностического характера (см. статью <http://gnosis9.net/view.php?cisloclanku=2005060001>), однако по своему содержанию «Евангелие от Иуды» больше соответствует «Любимому ученику» Ю. Нагибина (в определенной степени - «Иуде Искариоту» Леонида Андреева или даже версии, которую предлагает Б. Акунин в романе «Пелагия и красный петух»), чем тому, с чем мы сталкиваемся на страницах Алтын-Толобаса.

Достоин удивления и то, как корректно и вместе с тем мудро рассуждает мушкетер-иноземец в XVII столетии. Разумеется, здесь тоже, как и в трилогии о Пелагии, имеет место модернизация. Однако тем примечательнее, что модернизация, оказывается, вовсе не обязательно предусматривает навязывание человеку из отдаленного прошлого современного нам атеизма или агностицизма. А друг и одновременно противник мушкетера рассуждает ничуть не хуже леди Эстер, стремившейся, как мы помним, облагодетельствовать человечество в конце 19 века: *«Если люди узнают правду о Христе и истоках его учения, произойдет великий разброд в умах — куда более созидательный, чем во времена Реформации. Ведь любая встряска, любое разрушение единомыслия благотворно для работы мысли. Многие, конечно, в страхе отшатнутся, заткнут уши и закроют глаза. Но немало сыщется и таких, кто станет жадно внимать новой истине. И это будут лучшие из людей! Мы с вами стоим на пороге Золотого Века! Как разовьются наука и искусство, как возвысится образование! А главное — человек перестанет пресмыкаться перед Высшим Существом, которого на самом деле не существует. Если же люди не будут унижаться перед Властителем Небесным, то очень скоро они не захотят простираться ниц и перед властителями земли. Возникнет новое общество, состоящее из гордых и уважающих себя членов»* (АТ, 368-369). И опять, казалось бы — какая возвышенная цель, более того — вполне в духе идей о Чувстве Собственного Достоинства, высказываемых Чхартишвили. Может быть, не прав был капитан мушкетеров, не позволивший Вальзеру воплотить свои идеи в жизнь? Или все-таки «не прав» был Вальзер, поднося своему, ничего не подозревавшему другу вино с цикутой, дабы тот не воспротивился благодаянию? И разве не знаем мы из современной истории, что люди, не верящие в Бога, отнюдь не создают «общества, состоящего из гордых и уважающих себя членов», не поклоняющихся слепо земным властителям? После «смерти Бога» не создают ли себе других богов, из которых золотой телец, пожалуй, еще не самый худший?

Есть, впрочем, и другой пример, уже целиком и полностью относящийся к нашему времени — святой старец Сысой («Внеклассное чтения»), в миру Иосиф Гурамович Габуня, бывший мафиозный банкир («Алтын-толобас»). Здесь мысль о совершенной необходимости для человека Бога и веры проведена с полной определенностью. История старца Сысои, очень распространенная в агиографической литературе, — обращение злодея к Богу и вследствие этого преобразование его в праведника — во многом повторяет историю Бубенцова. Однако если в «Пелагии и белом бульдоге» Б.

Акунин выворачивает эту ситуацию наизнанку, и бывший негодяй Бубенцов после «обращения» становится еще большим негодяем, то в случае со старцем Сысоем мифологема воскресает в своей первоначальной чистоте. Габуния отходит от всех дел, поселяется в ските и вскоре слух о старце Сысое проходит по всей Руси великой. В его скит начинается паломничество, и своей очереди паломникам порой приходится ждать по несколько дней.

Важно и следующее: *«Соседи по длинному дощатому столу сообщили, что старец, оказывается, в монахи не постригался, да и в священники не рукоположен. Приходящих не благословляет, потому что не имеет такой власти, а просто молится вместе с ними, и это многим помогает»* (ВЧ2, 13). То, что действительно многим помогает, можно видеть из длины очереди к старцу Сысою. Это совсем не похоже на то мнение о ненужности молитв, которое высказывает Митрофанию не кто-нибудь, а сам Господь Бог в образе светящегося облака (впрочем, о вреде самоистязания Сысой говорит не хуже Митрофания).

Вспомним и противопоставление провинции и столицы в «Провинциальном детективе». По картинам мирной и благолепной жизни в этой провинции их автора записывали чуть не в славянофилы, почвенники и деревенщики. В романах о Николасе Фандорине такое противопоставление тоже есть, однако, здесь оно уже отнюдь не в пользу провинции. Таковы параллельные сцены прибытия в Россию Корнелиуса фон Дорна и, по его следам спустя триста слишком лет, Николаса Фандорина («Алтынтолобас»). Их глазам открывается ни что иное, как русская провинция во всей ее красе. Вот деревня XVII века: *«Такой нищеты он не видывал даже в Польше. Ни курицы, ни плодового дерева, ни телеги. Даже собак, и тех нет (...) здесь топили по-черному, как у самоедов на далеком Севере»* (АТ, 40). Далее фигурируют мужики, все до одного, мертвецки пьяные, валяющиеся на дороге; чумазы, совершенно голые; совершенно омерзительное кружало. Постоянно педалируется тема повсеместной дикости, нищеты, грязи и вони. Не может не впечатлить и наличие в кабаке тринадцатилетней проститутки-нимфетки, хотя и в одной грязной рубашке, но зато с настоящим сутенером. Откуда взялась эта пара в нищей и патриархальной русской деревне XVII века, и на какого Гумберта оба они рассчитывали, непонятно.

Впрочем, вероятнее всего, они появляются исключительно для того, чтобы обеспечить автору параллельность сюжетного развития в России конца двадцатого века, когда в нее прибывает сэр Николас Фандорин, где он тоже встречает на захолустном вокзале такую же пару, и девочке тоже тринадцать лет, и она тоже рыжая

и веснушчатая, и ее опекун так же бородат. Вероятно, это даже не другая пара, а та же самая, чем Б. Акунин подчеркивает полную вневременность, вечность ужаса и кошмара жизни русской глубинки.

Ельцинская Россия так же встречает Фандорина пограничными и таможенными лихоимцами, как Московская Русь его далекого предка. Он тоже видит станционный зал, где *«пахло, как в давно засорившемся туалете, а на лавках лежали и спали грязные, оборванные люди»* (АТ, 26); буфет с бутербродами, о которых сказано: *«вид этих сэндвичей заставил Фандорина содрогнуться»* (АТ, 27). Потом ему предлагают рыжую нимфетку за десять долларов - сумма до дефолта совсем небольшая, вполне соизмеримая с полушкой или копейкой XVII века. Затем обоих путешественников травят какой-то гадостью и грабят, и так далее, и так далее.

Единственным мало-мальски пристойным местом во всей России является ее столица – Москва. Недаром на обложку второго тома «Внеклассного чтения» вместо обычных детективных «завлекалок» вынесен такой текст: *«Такой уж это город – Москва. Она берет тебя в плен не сразу, при первом же знакомстве, а просачивается в душу постепенно. Этакая гигантская луковица: сто одежек, все без застежек, снимаешь их одну за одной, снимаешь, сам плачешь. Плачешь оттого, что понимаешь – до конца тебе ее не раздеть никогда»* (ВЧ2). Мнение, прямо противоположное тому, которое создавалось в романах о Пелагии. Столица – единственный очаг цивилизации и культуры на огромном пространстве, где царят вечные дикость, нищета и бесправие.

Здесь, между прочим, можно вспомнить о том, что Фоккема писал об усвоении поздним постмодернизмом новых «типов письма», в числе которых называет и такое, как «постколониальное». М.Н. Липовецкий пишет в связи с этим, что в современной русской литературе *«нет сколько-нибудь внятных эстетических попыток обдумать русское сознание как имперское и колонизированное (самоколонизированное, по А. Эткинду) одновременно. Не заметно серьезного интереса к художественному исследованию идентичности бывших субъектов колонизации – хотя, казалось бы, только чеченская проблема должна напоминать о вопросах такого рода»* (Липовецкий 2002). В качестве примера именно такого рода – как внятную эстетическую попытку обдумать русское сознание как имперское и (само)колонизированное – на наш взгляд, можно привести именно два сопоставляемых цикла романов Б. Акунина – о Пелагии и о Николае Фандорине. При этом, если в «Провинциальном детективе» доминирует колонизированное сознание в его центробежных тенденциях, то в романах

«Приключений магистра» Акунин воспроизводит сознание имперское и центростремительное.

Притом, что очень важно, совсем не обязательно исключительно лишь «самоколонизированное». В этих романах можно прочесть и тенденцию прямо колониальную, в самом что ни на есть традиционном западноевропейском понимании, которую в России принято называть куда более простым и внятным словом – русофобия. Обратим внимание на то, что столица лишь потому более, чем провинция, приемлема для двух путешественников, что образ жизни в ней ближе к западному. И дело здесь не только в том, что сэр Николас Фандорин, хотя этнически и русский, но является носителем совершенно западного сознания и придерживается западной системы ценностей, а Корнелиус – и вовсе немецкий мушкетер, и поэтому они естественнее чувствуют себя в условиях, более или менее соответствующих европейским. Дело в том, что западная система ценностей является здесь единственной. Европейской цивилизации и культуре здесь противопоставляется не русские цивилизация и культура, а их отсутствие. Русская цивилизация может называться таким словом лишь в той мере, в какой она является подобием западной.

Вот какие сомнения мучают капитана мушкетеров, когда он решает – бежать ли из России немедленно или попытаться добиться взаимности от нравящейся ему Александры Артамоновны Матвеевой, благо, в результате опалы боярина Матвеева, такая возможность стала реальнее, чем прежде: *«Почему он влюбился в Сашеньку? Только потому, что она одна на всю Московию похожа на настоящую европейскую девицу благородного рода и хорошего воспитания. Но вед не мальчик уже, повидал на своем веку всяких барышень и дам, не говоря о простых девках и бабах. Пора бы понимать. В Амстердаме или тем более Париже таких, как Сашенька, а то и получше, сыщется сколько угодно»* (АТ, 411). Как видим, вопрос ставится куда как радикально: единственное достоинство, за которое можно полюбить русскую женщину состоит в том, чтобы она не была похожа на русскую.

Так что Б. Акунин, казавшийся в «Провинциальном детективе» чуть ли не славянофилом и почвенником, здесь оказывается почти ярым западником. С учетом того, что его «завоевывающие Москву» главные герои – иностранцы, до какого-то момента эти романы напоминают даже призыв к насильственной цивилизации России на западный манер. Вот до чего практически почти доходит Б. Акунин в своей русофобии. Но только почти. Оба героя в конце концов ассимилируются в России, что, в зависимости от изначальной концептуальной установки можно рассматривать или как

сознательное предпочтение героями России Европе, или же – как поглощение их огромной и, может быть, враждебной силой.

Разумеется, Акунин не был бы Акуниным, если бы и в своей западнической маске не позволил себе некоторых иронических выпадов в адрес своего нового идеала: *«Фон Дорн вспомнил, как купцы рассказывали про жестокий обычай москвитов - жену, что убьет мужа, не жечь на костре, как принято в цивилизованных странах, а закапывать живой в землю...»* (АТ, 76-77). Такой пример побуждает обратиться к гендерным вопросам. На прокламируемую женскую эмансипированность в «Новом детективе» Акунин реагирует с мягкой иронией: Варя Суворова, Эсфирь Литвинова или Марья Миронова изображены как милые девушки, понабравшиеся новых идеалов (каждая – идеологических и литературных клише своего времени), но, н е с м о т р я н а э т о, в сущности – привлекательные.

Совершенно очевидно, что во многих романах Б. Акунина почти стабильно присутствует один или даже несколько женских образов совершенно другого плана. Это умная и волевая женщина, совершенно не склонная к сантиментам, часто отличающаяся жесткостью, иногда доходящей до садизма. Почти всегда она необыкновенно привлекательна, часто умеет производить впечатление самой ангелоподобной особы, нередко отличается отменной сексуальной раскрепощенностью. Женщина с такими качествами, что и естественно, в большинстве случаев играет роль злодейки, хотя бывают и исключения. Этот тип – своего рода женский вариант «акунина».

В «Азазеле» мы встречаем двух дам, в той или иной степени отвечающих этим условиям – Амалию Бежецкую и леди Эстер. В «Особых поручениях» - Мими. В «Статском советнике» некоторыми чертами такого типа обладает Диана, некоторыми - Игла. В «Любовнике Смерти» - это соответственно Смерть. В «Алмазной колеснице» - Мидори-сан. В «Провинциальном детективе» это, по ряду признаков, сама Пелагия, которая отличается умом и решительностью, по другим же – Наина Телианова и Лидия Борейко, на долю которых достается роковая сексуальность и сумасбродная жестокость. Но особенно последовательно воплощены все эти признаки в образах Мари Санфон («Левиафан») и доктора Линда («Коронации»). Эти женщины потрясающе умны, агрессивны, по мужскому типу, сексуальны и абсолютно аморальны при достижении своих целей.

Несмотря на это, можно сказать, что в подавляющем большинстве случаев мы встречаемся с вполне патриархальными стереотипами, как это и следует для ситуации

конца XIX начала XX века. Монашка Пелагия лучше отца Митрофания решает детективные задачки, но в остальном подчиняется его высокой духовности и именно он – настоящий знаток человеческих душ. Мими – все-таки лишь сообщница Момуса, может быть она и является душой операций и незаурядно разыгрывает свои роли, но «мозгом», судя по всему, все-таки является ее партнер и так далее вплоть до самых ярких представительниц: Мари Санфон чтобы достичь успеха прикидывается невинной и слабой, к тому же – беременной женой банковского служащего, да и реально вступает в брак со своим новым сообщником. Доктор Линд использует «мужскую маску», а появляясь в женской роли – мадмуазель Деклик – опять же разыгрывает слабую женщину и жертву.

В серии же о магистре мы встречаемся с совсем иными женскими образами. Т.е. по сути, они остаются теми же, но новое время позволяет им реализоваться полнее. Жанна Богомолова – главная и страшнейшая преступница «Внеклассного чтения» только иногда при необходимости маскируется слабой женщиной. На самом деле это женщина жестокая и властная, киллер-профессионал, свободная и независимая от мужчин, будь то ее клиенты или жертвы. Интересен в том же романе и образ Миранды: хрупкой девочки с железным стержнем внутри. Такая, судя по всему, способна добиться своего и представляет собой образ женщины нового времени в его становлении.

Однако наиболее завершенный образ, за который российские феминистки должны быть благодарны Акунину – это супруга Николаса Фандорина, Алтын Мамаева. Ценность его для идеологии феминизма состоит, во-первых, в том, что героиня эта, безусловно, положительная. Второе, что еще важнее, – то, что она замужем и имеет двоих детей (в отличие например, от «прогрессивного» персонажа созданного А. Марининой – успешной карьере и таланту А. Каменской никак не сопутствует идеальная семейная жизнь). Основная проблема феминизма состоит, пожалуй, в том, что феминистка (как в жизни, так и в литературе), ни в чем не уступающая мужчине, зачастую начинает уступать женщине традиционных взглядов именно в этом. В связи с этим феминизм многие рассматривают как мужененавистничество (а то и вовсе называют идеологической ширмой лесбиянства), а это, разумеется, совершенно недопустимо. Алтын Мамаева – не только любящая мать, но и верная жена. Лишний раз это подтверждает чудесный и почти фантастический happy end романа «Ф.М.», когда Фандорин в течение всего романа мучается предполагаемой изменой жены и тем, что он должен уступить ее более удачливому конкуренту, а в финале слышит от своей обожаемой супруги *«Любить я умею только тебя. Потому что ты один, и никого*

лучше тебя на свете нет. Во всяком случае, для меня /.../ Ты без меня пропадешь. А меня без тебя вообще не будет...» (ФМ2, 204).

При этом она остается совершенно законченной феминисткой, над которой не имеют ни малейшей власти никакие традиционные гендерные предрассудки. Она – женщина намного более волевая, сильная и даже приносящая в семейный бюджет несравнимо больший доход, нежели ее супруг. При полной подразумеваемой феминизмом свободе сексуальных отношений Алтын – разумеется, совершенно свободно – выбирает в качестве их осуществления совершенно традиционный по форме моногамный брак.

Так же в «Приключениях магистра» подвергается определенной трансформации отношение к сексуальным меньшинствам. Выше мы отмечали, что Б. Акунин, казалось, не приветствует отступлений от традиционного взгляда на отношения полов. Гомосексуалисты в его романах часто были изображены в лучшем случае без особого сочувствия к их действительно нешуточным проблемам адаптации в гетеросексуальном обществе, а в худшем случае – как страшный граф Чарнокуцкий. Что же касается лиц, так сказать, андрогинных, то здесь вспомним хотя бы Декоратора, отношение к которому тоже вполне однозначно.

Однако в романе «Внеклассное чтение» появляется хотя и второстепенный, но далеко не эпизодический герой – Валя Глен, единственный, кроме самого Фандорина, сотрудник фандоринской фирмы «Страна советов», безнадежно влюбленный в сэра Николаса его секретарь и одновременно телохранитель. О нем сообщается следующая информация: *«Валя Глен появился на свет существом мужского пола, однако в процессе взросления гендерное позиционирование необычного юноши утратило определенность. Иногда Вале казалось, что он - мужчина (такие дни назывались голубыми), а иногда, что он, то есть она - женщина (это настроение именовалось розовым)»* (ВЧ1, 35). При этом, разговаривая с Вале, Фандорин *«по розовым дням ставил глаголы и прилагательные в женский род, по голубым - в мужской, благо спутать было трудно, поскольку Валя даже говорил двумя разными голосами, тенором и контральто»* (ВЧ1, 36).

Подобное поразительно точное соответствие Вали (да и чуткой реакции Фандорина) принципу Фуко, что «бесконечная изменчивость «тела дискурса» требует и бесконечно пластичной реакции, в том числе и готовности постоянно менять свой пол, как бы "подделываясь" под данного партнера», заставляет заподозрить, что образ Вали был создан Б. Акуниным с единственной целью – соответствовать взглядам постмодернизма

на эту проблему. Это кажется тем более вероятным, если еще учесть речевую характеристику этого персонажа, тесно связанную с историей его жизни. *«Сиюминутная половая самоидентификация никак не отражалась на Валином лексиконе - в любой из своих ипостасей он выражался настолько своеобразно, что без привычки и знания языков не поймешь. Во всем было виновато хаотическое образование: Глен успел поучиться в швейцарском пансионе, американской хай-скул и закрытой католической школе под Парижем, но всюду задерживался ненадолго и нахватался от разных наречий по чуть-чуть»* (ВЧ1, 36). Как видим, Валя вполне постмодернистски радикально эклектичен не только в гендерном отношении. Это, в принципе, персонаж, в котором воплотились все черты постмодернистского миромоделирования.

Валя Глен изображается в романе Б. Акуниным хотя с некоторой долей иронии, но весьма сочувственно: это, несомненно, один из наиболее симпатичных героев. Этого мало: его роль в развитии сюжета вполне героична: он неоднократно спасает жизнь Фандорину, при этом рискуя своей. Согласимся, что такой персонаж может быть назван героем не только в узколитературном, но и общечеловеческом смысле. Совершенно немыслимо, чтобы явный противник любых сексуальных отклонений, каким выглядел Б. Акунин в некоторых из своих предыдущих романов, мог сделать такого человека, как Валя Глен, персонажем не только положительным, но и бесстрашным спасителем главного героя. Таким образом, мы можем сделать вывод: отношение Б. Акунина к представителям нетрадиционных сексуальных практик неоднозначно.

В романе «Ф.М.» Валя наконец-то определяется с «выбором гендера». Он окончательно становится женщиной, проделав многие сложные операции. Но мотивирует он это так: *«У человека должен быть фридом оф чойс и я выбрала тот гендер, который лучше /.../ мужской. Имеешь ведь дело не со своим полом, а с противоположным /.../ С бойфрендом можно и футбол по телеку смотреть, и на байке гонять. Не то что с бабой. И вообще, вы не представляете себе, какие мы, бабы, гадкие...»* (ФМ1, 20). Эти слова вступают в явное противоречие с событиями романа, где Валя в очередной раз является незаменимой помощницей шефа, Алтын проявляет чудеса любви и верности, преступником оказывается мужчина, а третьим из главных женских персонажей становится Санечка, прообразом которой стала, конечно же, Сонечка Мармеладова из «Преступления и наказания».

Итак, исследователь, рассматривающий романы Акунина с целью традиционного вычленения какого-либо определенного концептуального и идеологического авторское

послание, в них содержащегося, оказывается в тупике. Сопоставляя многочисленные романы Акунина, а так же интервью, статьи и «Писателя и самоубийство» Георгия Чхартишвили можно вывести некоторые взгляды, как раз таки являющиеся проекциями взглядов биографического автора, однако и они не лишены противоречивости, и всегда являются лишь частью концептуального единства каждого конкретного произведения. В целом же проекта мы убеждаемся в том, что таких посланий много, и многие из них противоречат одно другому. Соответственно, каждый отдельный роман или цикл проекта позволяет себе, как выразился В. Курицын в рассуждениях о постпостмодернизме, «терроризировать» читателя, то в контексте целого проекта становится понятно, что они не представляют собой единой непротиворечивой концепции, приписываемой авторам традиционной литературы Нового времени.

§ 9. Из жизни насекомых

В интервью Марии Кормиловой (Кормилова 2005) на вопрос: *«Почему ваши жанровые поиски (быть может, по вине редакторов) на обложках ваших книг названы литературным "инсектариумом"? Это из-за любви к насекомым или из отвращения к жанровым традициям?»* - Борис Акунин ответил: *«Ни то ни другое. Для того чтобы на обложке стояло умное слово и намекало на то, что эти книжки не так просты, как кажутся на первый взгляд... Хотя вообще-то они довольно просты»*. К такой скромности, которую точнее было бы назвать лукавством, все уже привыкли. Конечно, слово «инсектариум» и изображения насекомых на обложке вызывают целый букет литературных ассоциаций. В связи с бабочкой «Детской книге», разумеется, тут же всплывает в голове Набоков, занимающийся энтомологией, и как ученый, а как писатель, любящий вставлять отсылки к этой своей страсти в тексты своих книг (между прочим, бабочка у Акунина впервые появляется не на обложке «Детской книги», а в самом начале второго тома «Алмазной колесницы» и уже там обращает на себя внимание, а прямое упоминание о «Лолите» и Набокове мы находим в романе «Ф.М.»).

Кроме того, «инсектариум» сразу вызывает в памяти «Из жизни насекомых» братьев Чапек и совсем близкую во времени и пространстве к проекту «Жанры» пелевинскую «Жизнь насекомых». Может появиться и ассоциация с «Коллекционером» Фаулза (как нам кажется, тоже не случайная) или еще с каким-либо другим произведением. В любом случае, получается, что слово «инсектариум» поддается многочисленным интерпретациям и выбрано из любви не к насекомым, а к литературным играм.

«Инсектариум» заинтриговал многих и вызвал разную реакцию. Елена Ямпольская в «Русском курьере» пишет: *«Слово "инсектариум" (...) давит из гляделок умильную слезу. Согласитесь, более идиотский рекламный слоган нельзя и представить»* (цит. По Латынина 2005). Алла Латынина в статье «Энтомология рода Фандориных» с этим не согласна. *«Насчет аннотации, однако, Елена Ямпольская высказалась не по адресу. Все указывает на то, что принадлежит она не издательству, а автору: и синхронное появление ее на трех разных книгах, вышедших в разных местах, и авторский стиль, и провокационность. Никакое издательство не посмело бы сравнить серию книг с энтомологической коллекцией и тем более использовать слово инсектариум. Это из акунинского арсенала. Сейчас филолога и видно»* (Латынина 2005). Автор цитируемой статьи относится к новому проекту Б. Акунина довольно скептически, считая его амбициозным и отдающим авторской усталостью, а бесчисленным потомкам Фандорина, по ее мнению место только в «инсектариуме». Это «не генеалогия, а энтомология рода». Конструкция целого проекта как метасаги, возможно, замышлявшаяся Б. Акуниным именно в таком качестве, получается по выводам А. Латыниной, не слишком удачной.

Однако все это – литературно-критическая оценка, которая для целей нашего исследования принципиального значения не имеет. Для нас не так важно плох ли Б. Акунин как писатель или хорош. У Латыниной есть наблюдение, хотя совершенно метонимического характера, однако небезынтересное. *«На обложке книги "Фантастика" нарисован жучок. На первый взгляд – обычная жужелица. Но, присмотревшись, видишь, что вместо положенных трех пар ножек у нее лишь две, зато из хвоста выглядывают какие-то странные отростки, отливающие металлом, а в скрывающем головку панцире угадываются очертания человекоподобного лица. Энтомологии данное насекомое неизвестно. Не все ясно и с бабочкой, развернувшей свои оранжевые крылья на обложке "Детской книги". По форме крыльев – обычная беляночка средней полосы, капустница или лимонница, но окрашена она в тропический оранжевый цвет. Зато лишена не только пестрого рисунка южных бабочек, но и непременной принадлежности самых скромных чешуекрылых: более темных жилок, слагающихся в характерный рисунок, пятнышек, оттенков в окраске крыльев. Таких однотонных оранжевых бабочек в природе быть не может, в отличие от тарантула, что куда-то ползет по обложке шпионского романа. В книгах Акунина не бывает случайных вещей. Энтомологические химеры намекают на жанровые»* (Латынина 2005).

Само по себе это не ново – мы уже указывали, что «образцовость жанра» в детективных проектах Б. Акунин тоже достаточно химерична – но это тем более показательно как стилевая особенность писателя. Он постоянно заявляет некоторое жанровое определение своего произведения, но вовсе не думает педантично следовать жанровым законам. Как было показано, точно так же он работает на концептуальном уровне, постоянно противореча одним романом другому. Вспомним и примеры особенности субъектной организации его прозы, когда сознание одного субъекта речи плавно перетекает в сознание другого в течение одной и той же речи. Одним словом, главная особенность стиля Б. Акунина, пронизывающая все уровни организации его произведений – текучесть и переходность. Именно эти свойства определяют характеристику совокупности всех романов проекта Акунина.

Если «Приключения Эраста Фандорина» позволяли говорить о некотором поступательном развитии проекта, выстроенном в линейно текущем времени и географически ориентированном по оси «Европа – Россия – Япония» (привлекающие наибольшее внимание Г. Чхартишвили и в «Писателе и самоубийстве») и формально придерживающегося единства жанра, то «Провинциальный детектив», «Приключения магистра» и «Жанры» в какую-либо логически осмысленную композицию укладываются хуже.

Но особенно интересна та самая «энтомология рода фандориных», которую А. Латынина вынесла в заглавие своей статьи. В произведениях разных жанров и серий появляются многочисленные предки и потомки Эраста Петровича. Акунин строит в своих романах некие порядки и иерархии, которые потом сами собой разрушаются и расплываются. В цикле об Эрасте Петровиче Фандорине возникает герой как некий уникум, сверхчеловек, единственный в своем роде индивидуум. Первая книга о Николасе Фандорине проводит некую линию, восходящую к основателю рода Теокрестоносцу, жившему в XI веке, идущую через основателя русской ветви Корнелиуса Фон Дорна и заканчивающуюся Николасом. Они сохраняют фамильные черты особой везучести и одаренности, еще отвечают девизу рода «HONOR PRIMUM, ALIA DELINDE», придуманному предком.

Однако уже роман «Внеклассное чтение» показывает прерывистость этой ветви, видимое отсутствие кровного родства между основателем рода и русскими Фандоринами 19-21 вв. Дальнейшие же романы серии «Жанры» и «Ф.М.» и такие произведения, как «Чайка» или «Гамлет», показывают не только огромную разветвленность семьи – Дорны, Долины, Дорины и проч. и проч., но и утверждают

(«Детская книга»), что характерные свойства могут наследоваться даже в случае усыновления. Т.е. потенциальным «дорном» оказывается каждый человек, и все человечество становится одной большой семьей и изначальное противопоставление ему индивидуальности Эраста Фандорина теряет свой первоначальный смысл. Предки и потомки Дорнов превращаются в метонимию человечества. В сознании читателя новые образы сливаются с тем, первым Фандориным, подобный прием невольно заставляет нас вернуться к мифу о перерождении, о вечном возвращении, так как всевозможные Фандорины – словно бы один персонаж, проживающий по меньшей мере с 1076 по 2006 год по всему миру одновременно. Можно назвать подобное явление ощущением чувства времени, чувства истории, преемственности поколений – но с равным правом можно назвать принципиальной антисистемностью.

Здесь хочется вспомнить о «ризоме» как модели постмодернистского миромоделирования, о которой Ф. Гваттари и Ж. Делез заговорили в 1976 году. В книге «Ризома» писалось о том, что в «ризоме» нет участка, который был бы для какого-то другого участка корневым или находился по отношению к нему в метапозиции: все они одинаково принадлежат «субстантивному» множеству, не связанному с идеей единства. Ризома лишена какой бы то ни было глубинной, временной или пространственной структуры – она вся здесь и теперь; отсюда незавершенность ризомы – у нее нет начала или конца в любом измерении, она всегда находится посередине своей динамики, всегда в становлении, основанном на взаимодействии гетерогенных элементов, обладающих единым пространственно-временным статусом, – то, что определяется как картографичность или «декалькомания» ризомы.

Для ризомы характерен примат области над совокупностью тех элементов, что составляют эту область, то есть постмодернистский примат контекста над артефактом. Что можно сказать о роде Дорнов в проекте Б. Акунина? Ни один из героев не может считаться метапозиционной фигурой по отношению к другим, или, что то же самое, таковыми могут считаться многие герои. По объему посвященных герою текстов, разумеется, лидирует Эраст Фандорин; однако по своему значению во «вселенной Дорнов» главное место принадлежит крестоносцу Тео. На него же (поскольку именно он нашел Райское Яблоко, нарушившее баланс между количеством добра и зла) Б. Акуниным возлагается ответственность за все мировые катастрофы, в том числе и за гибель человечества в его привычном понимании – дело нешуточное. Однако и Тео, названный основателем рода, оказывается, не спустился с небес, а имел отца, Арнульфа Дорна (спрашивается, почему же тогда Тео – основатель?). Как видим, генеалогия рода

Фандориных ризоматична в своей принципиальной незавершимости, в своем перманентном состоянии становления.

С учетом всего сказанного можно по-иному взглянуть и на слово «Инсектариум». Насекомые - чрезвычайно знаковые объекты для постмодернистского мировоззрения. Еще раз обратимся к монографии М.Н. Липовецкого «Русский постмодернизм». Там, комментируя постмодернистскую теорию «Ризомы», он указывает: «*В широком (системном) смысле к ризомам относятся разного рода плесени, колонии вирусов, муравьев, ос, крыс*» (Липовецкий 1997, 42). Мы полагаем, что Б. Акунин выбрал в качестве модели ризоматической структуры, которую, несомненно, и представляет собой «этимология рода Фандориных», как раз колонию насекомых, то есть «инсектариум». Т.е. мы имеем дело с очередной буквализацией постмодернистской метафоры. О такой же буквализации других постмодернистских метафор и принципов – о «смерти автора», о «тоске по метанаррации» мы говорили уже неоднократно.

Можно убедиться, что одним из главных стилевых принципов всех романов Б. Акунина и является именно такая буквализация в конкретном произведении отвлеченных постмодернистских концептов. Мы видим, что это происходит на всех уровнях организации художественного текста и на каждом из них в соответствии со спецификой его отношения к поэтике произведения в целом. Мы видим, что, в отличие от литературных произведений, относящихся к чистому постмодернизму, которые строились по этим принципам, романы Акунина эти принципы опредмечивают.

Еще пример на другом уровне: одним из интересных элементов, играющих важную роль в сюжете «Детской книги», является «райское яблоко». Ван Дорн, специалист по Незученным Наукой Явлениям объясняет своему будущему помощнику Ластиду, что «*Запретный Плод – это... Квинтэссенция Зла*» (ДК, 53). Однако, в Библии это нигде не говорится. Первым людям было лишь запрещено «вкушать с дерева познания добра и зла». Среди возможных ответов на вопрос о генеалогии «райского яблока» в «Детской книге» возникает третья глава из книги Умберто Эко „Роль читателя“: «О возможности создания эстетических сообщений на языке Эдема», где Эко, конструирует для примера «примитивный» язык первых людей. На этом примитивном языке Бог не может (и не снисходит до дальнейших объяснений) дать более точного указания, почему нельзя есть яблоко и он говорит: «*Вы, вероятно, полагаете, что яблоко относится к разряду хороших, съедобных вещей, поскольку оно красное. Я же говорю вам, что его не следует считать съедобным, поскольку оно плохое*» (Эко 2005, 161). Между прочим, яблоко у Акунина вполне несъедобное, поскольку это крупный бриллиант радужной

окраски. Мы наблюдаем здесь, как данная текстовая стратегия порождает многочисленные интерпретации по буквализации любых деталей, независимо от намерений БА.

Всвязи с упомянутой ризомой будет уместно вернуться к сериалу «Приключения Эраста Фандорина» и одной его странной черте - появлению Мебиусов. В романах возникают абсолютно ненавязчиво и эпизодически то ломбард «Мебиус», то страховая компания «Мебиус и сыновья», то магазин «Мебиус и сыновья. Колониальные товары». В принципе, ничего сверхъестественного – предположим, это – коммерческая сеть. Однако существует и нотариальная контора Ивана Карловича Мебиуса, и врач К.И. Мебиус...

Как известно, лента Мебиуса не имеет ни начала, ни конца, ни центра, ни периферии, являясь объектом одновременно трехмерным и в то же время двухмерным. Весьма вероятно, что Мебиусы – не что иное, как один из авторских знаков-расшифровок. Серия детективов об Эрасте Петровиче выстраивается как лента Мебиуса – т.е. все повторяется и в конце повествование приходит в ту же точку, откуда началось (правда, это мы узнаем уже из романов других серий – «Алтын-толобас» и «Шпионский роман», но не исключено, что однажды автор напишет роман, который мы условно назовем «Конец Фандорина» и который лишний раз подтвердит нашу гипотезу). Если в романе «Азазель» невеста Лиза погибает, то в «Конце Фандорина» юная Лиза покидает Россию с нерожденным еще его сыном – будущим сэром Александром, отцом Николаса Фандорина. А сам Эраст Петрович, напротив, остается погибать в России. Если в начале серии Эраст «предает» и убивает своего учителя и «шефа» Бриллинга, то в «Конце Фандорина» его, по всей видимости, так же предаст его «ученик», который появится в «Шпионском романе» под фамилией Октябрьский.

Очевидно, центром серии, оказываются две повести собранные в книге «Особые поручения» - выше мы упоминали о том, что этой книге и самим автором приписывается «особая» роль, она намеренно выделяется. Это место, где, если мы представим ленту Мебиуса в виде примитивного макета-восьмерки, повествование оказывается в том же месте, что в начале (и, соответственно конце), но только «с обратной стороны». Здесь ситуация учитель-ученик переворачивается – Фандорин не смог спасти своего «верного» ученика – Тюльпанова. Видимо с этой «мебиусной» сущностью проекта связано и то – что почти каждому герою можно найти в проекте «двойника». Варя Суворова (ТГ) – Маша Миронова (Лас), Кларисса Стамп (Л) –

Ксения Романова (К), Ванда (СА) – Лика (АК1); Рената Клебер (Л) – доктор Линд (К) и так далее. Некоторые «двойники» менее очевидны, некоторые, возможно, еще только появятся в новых текстах о Фандорине (ибо официально эта серия еще не считается законченной), но общая тенденция налицо.

Конечно, на самом деле эти «начало» и «конец» произвольны и прочитываются только при «упрощенном» примере, когда чтобы представить себе ленту Мебиуса мы берем реальную ленту и соединяем, перекрутив ее концы. Но то, что в проекте Акунина заложено и это «упрощенное», «наивное» понимание, подчеркивает, например, появление в «Детской книге» и «Ф.М.» древнего символа – змеи, пожирающей свой хвост, увиденного каждый раз глазами детей – Гели и Ластика Фандориных, для которых, несомненно, голова и хвост являются началом и концом.

Разумеется, и Мебиусы подлежат двойной раскодировке. В одном случае мы можем узнать об этом явлении чуть более подробно. Это повесть «Пиковый валет», в которой нотариальная контора Ивана Карловича Мебиуса оказывается одним из детищ мошенника Момуса. Символически звучит фраза: *«Увы, за дверью с медной табличкой Иван Карлович МЕБИУС было пусто»* (ОП, 38). Итак, Мебиусы – это и символ химеричности, символ мошеннического вымысла, фикции, за которыми в действительности стоит пустота.

Определение ленты Мебиуса очень близко определению ризомы, о котором мы говорили, но лента Мебиуса – это все-таки не совсем ризома. Видимо, она отличается от ризомы ровно настолько, насколько проект Б. Акунина от постмодернизма «первой ступени» и, вероятно, манифестирует авторское восприятие литературы. Это – бесконечность, она всегда посередине своей динамики, но в отличие от ризомы она непрерывна. Это – безразмерная и бесконечная, не иерархическая, и вся здесь и теперь (с возможностью перехода из одного времени в другое см. и образ «России между прошлым и настоящим», который создает в своих произведениях Б. Акунин и «хронодыры», по которым герои свободно перемещаются во времени), но все-таки цельная и непрерывная структура (прерывность бы наоборот нарушила все ее основные характеристики).

§ 11. Маленькие трагедии и коллекционирование

Кроме прозаических произведений на данный момент существует несколько пьес Б. Акунина. Первой из них была «Чайка» - римейк чеховской (вышедшая в одной с ней

книге). Потом вышли под одной обложкой «Трагедия» и «Комедия»: первая – римейк «Гамлета», вторая – драматизация одной из акунинских же «Сказок для идиотов». Наконец последней была издана «Инь и ян» - так же две пьесы в одной книге – на сей раз две версии одного и того же приключения Эраста Фандорина – «рационалистическая» и «мистическая».

Именно эти пьесы диктуют нам представление о них, а так же и об остальных произведениях проекта, как обладающих определенной «педагогической» функцией. Покупая акунинскую «Чайку» (а как же не купить, если постоянная аудитория покупает все, на чем будет стоять соответствующий «бренд»), читатель независимо от собственного желания получает и пьесу Чехова (многими не читанную со школьной скамьи, а многими пропущенную и в школе). Читает ее ради раскрытия интертекстуальной игры и выясняет, что в традиционном понимании Чехов написал пьесу гораздо лучше Акунина. Так зачастую автору проекта удастся добиться того, чего не смогли добиться многие учителя литературы. Это и можно условно назвать «педагогической функцией». Еще более «педагогичным» в этом отношении оказался последний роман цикла «Приключений магистра» - «Ф.М.». Главным маркетинговым ходом при издании этого романа оказалась заключенная в нем загадка о местонахождении «перстня Порфирия Петровича». Десять первых читателей, верно разгадавших ребус, должны получить ценные призы, включая сам перстень. Поскольку неоднократно подчеркивалось, что решение следует искать в романе Ф.М. Достоевского «Приключение и наказание», можно предположить, что сотни тысяч эмпирических читателей перечитали роман, не читанный со школьной скамьи (а то и никогда).

С другой стороны, в акунинской «Чайке» читатель находит современный (хотя, разумеется, как и все остальное – не им впервые придуманный) ход развития сюжета. Мы имеем в виду не тот факт, что пьеса превращается в детектив, а один из героев является представителем одной из ветвей рода «фон Дорнов» (что в момент выхода «Чайки» еще могло удивлять, но сейчас представляется абсолютно логичным явлением), а то, что этот сюжет разветвляется и предлагает нашему вниманию шесть абсолютно разных, но абсолютно одинаково правомерных развязок, каждый раз предполагающих разных виновников преступления. Опять же мы встречаемся с постмодернистским плюрализмом, одновременно позволяющим сделать субъективный выбор.

Пьеса «Инь и Ян» предлагает всего два варианта развития сюжета. Казалось бы, по сравнению с «Чайкой» это шаг назад. Однако из двух вариантов развития один – классический материалистическо-детективный, а второй – мистико-фантастический. Здесь утверждается равноправность не просто разных точек зрения, в целом приемлемых для читателя, но и равноправность того, что мы традиционно понимаем под «реальным», возможным в нашем «актуальном мире» и сказочного, мифического, фантастического. Не трудно заметить, что эта линия проводится исподволь во всем Акунинском проекте, однако в пьесе «Инь и Ян» это манифестируется особенно ярко.

Неслучайными представляются в целом проекта и «Сказки для идиотов», изданные так же под именем Б. Акунина. Детективы его, видимо, должны восприниматься как «сказки для интеллигентных людей», где писатель, изящно жонглируя историческими фактами и литературными аллюзиями, создает свою, немного сказочную Россию, а намеки его на современность достаточно умерены и изящно вкраплены в канву произведения. В «Сказках для идиотов» изображена современная Россия, а «скрытые» прототипы в этой книге могут быть непрозрачными действительно разве для совсем не догадливых людей. Вместе с тем именно для с о в р е м е н н о г о россиянина понятна «подоплека» происходящих событий, отчетливо видна и их «нереальность», «сказочность» - т.е. то, что объяснение тех или иных событий и явлений современной жизни обретает характер мифа, легенды или (более грубо) слуха, сплетни. Автор, огрубляя, обнажает прием, которым он пользуется при написании своих романов. То же самое происходило и в пьесах.

Если взглянуть в проект пристально, можно отметить характерное для Акунина стремление не оставлять никаких пробелов. Мы уже видели, как он стремится покрыть все богатство русского языка. Так же автор не ограничивается и одной исторической эпохой, а старается покрыть все основные переломные моменты истории России (некоторых, правда, пока не хватает, но и проект ведь еще не закончен). В детективном проекте присутствуют все возможные детективы – от герметичного детектива до шпионского или политического. И в этом отношении не существенно, что заполнение «всех жанров классического криминального романа» во многом является игрой с читателем. Новый проект «Жанры» явно вызван желанием покрыть весь прозаический спектр.

Еще показательнее факт, что перу Б. Акунина принадлежит не только проза, но и драматические произведения (причем, как мы только что отметили и трагедия, и комедия, и драма) и даже поэзия. Последняя, не отдельным, разумеется, сборником, а в качестве вкраплений в основной прозаический текст, но вкраплений этих так много, что пройти мимо них невозможно. Примером могут послужить лирики, сочиняемые Николасом Фандориным в романе «Алтын-толобас», русские декадентские стихотворения в «Любовнице смерти» и японские хайку, которыми, как и в «Алтын-толобасе» заканчивается каждая из глав в «Алмазной колеснице». Заметим и то, что они представляют, соответственно, английскую (шире – западную), российскую и японскую (шире – восточную), разновидности поэзии, что является тоже достаточно значимым. Мы наблюдаем истинную страсть к коллекционированию, здесь, видимо, и обретает свое обоснование аллюзия с известным романом Фаулза.

Об этом же свидетельствует коллекционирование Б. Акуниным психотипов. Сам он описывает это так: *«Когда живешь на свете некоторое время, начинаешь замечать, что ты периодически встречаешься с людьми одного и того же типа. Потом ты начинаешь их группировать. Я начал их считать и насчитал тоже 16 типов, которые примерно совпадают с классическими соционическими типами. Только я им дал названия разных зверушек. Например, «сеттер» или «черепаха». И когда я писал свои книжки, я каждую из них мысленно адресовал одному из этих типов личности»*.⁹⁵

Методичный подход Г. Чхартишвили при описании самоубийства – не забыть ни одной значимой страны, религии, философии и т.п. – из этой же области. Можно сказать, что коллекционирование, в своем идеале являющееся полным покрытием лакун, непрерывностью, тоже является одной из характернейших черт проекта Акунина.

⁹⁵ Акунин уверяет, что, затеявая свою литературную «игру», о соционических типах ничего не знал (Шевелев 2005).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе рассмотрения проекта Г. Чхартишвили – Б. Акунина, являющегося репрезентативным представителем изменений, происходящих в российском литературном процессе рубежа веков, мы пришли к следующим выводам. Романы Б. Акунина заинтересовали действительно самые широкие читательские слои. Его стратегия, основанная на верном культурологическом расчете и ориентированная на читателя, обладающего достаточным вкусом и эрудицией, чтобы оценить качественную стилизацию и интертекстуальные связи текста, но и достаточно консервативного для того, чтобы не стремиться к принципиальной формальной и концептуальной новизне, являющихся не менее обязательными атрибутами элитарного искусства, оказалась безошибочной. Но, не смотря на то, что конвергенция элементов массовой и элитарной литературы в романах Акунина и его собственные заявления сделали господствующим в российской литературной критике взгляд на него как на развлекательного писателя, соединившего увлекательность чтения с интеллектуальным письмом, проект Б. Акунина поддается и более углубленному прочтению.

Серия, объединенная фигурой главного героя – сыщика Эраста Фандорина – позволяла говорить о проекте Акунина, как о проекте детективном и, соответственно, рассматривать его в парадигме представлений о массовой культуре. Вместе с тем, поскольку в этих романах налицо стилевые, сюжетные и концептуальные элементы, для традиционной массовой литературы нехарактерные, возникает мысль о некоем особенном положении этого проекта в таком контексте. Прежде всего, мы убедились, что эти романы невозможно назвать детективными в традиционном смысле. Романы проекта уклоняются от сложившихся жанровых законов, хоть на словах и декларируют свою принадлежность к тому или иному жанру. Сыщик Фандорин так же обладает

целым рядом свойств, являющихся атрибутами как сказочно-фантастического, мифического, так и бульварно-комиксового героя. По мере развития проекта и его отдельных частей Акунин все более очевидно порывает с традицией жизнеподобия.

Изучение жанровой специфики и творческого метода Бориса Акунина, оказавшихся предметом принципиальных разногласий, показал, что это не только не обычная массовая литература и, тем более не реализм, но что эти романы не вписываются и в определение «чистого» постмодернизма. В то же время стратегия Б. Акунина логично встраиваются в такую парадигму художественности о возникновении которой, независимо друг от друга, заговорили различные исследователи (М. Эпштейн, Д. Фоккема, В. Курицын, С. Корнев и другие) во второй половине 1990-х: использованию постмодернистских принципов с одновременным обращением к внетекстовой реальности и к жанровой (точнее, квазижанровой) литературе.

Постмодернистская составляющая сняла многочисленные упреки к романам Б. Акунина. В полной мере к ним относится и постмодернистское явление, которое Чарльз Дженкс называет «двойным кодированием», то есть апелляции одновременно к массе и к профессионалам. Этим принципом пронизаны все уровни организации художественного текста Б. Акунина.

В связи с тем, что все части проекта тесно связаны между собой мы произвели исследование всего корпуса текстов проекта, и применили к нему классический метод исследования, какой применяется к цельному литературному произведению. Мы исследовали структурные уровни, показавшиеся нам релевантными в данном случае. Говоря о прозе Б. Акунина, мы главным образом концентрировали внимание на внутренней форме его произведений, и в первую очередь — на специфике их субъектной организации, которая, в свою очередь, оказалась неразрывно связанной, главным образом — с системой персонажей и ведущими сюжетными принципами. Разумеется, выявляя общие черты стиля Б. Акунина, пронизывающие все уровни организации его произведений и обеспечивающие их взаимодействие, нельзя было оставить без внимания и уровни внешней формы и концептуальный.

В произведениях Б. Акунина, важнейшей отличительной чертой которых является выраженное многоголосие, речевая организация текста неизбежно оказывается тесно взаимосвязанной с субъектной организацией и системой персонажей. Речь повествователя у Б. Акунина крайне неоднородна и по степени объективности голоса варьирует от собственно авторской до сказовой речи. Ситуация осложняется еще и тем,

что речь повествователя или рассказчика в прозе Б. Акунина нередко совершенно спонтанно переходит в речь того или иного персонажа, превращаясь таким образом в его несобственно-прямую речь, гибридную речь и обратно.

Знаменательно, что то же самое характерно и для историко-филологического эссе Г. Чхартишвили «Писатель и самоубийство», в котором эта черта стиля Б. Акунина предстает уже вполне сложившейся. Мы убедились, что это эссе насыщено чертами стилистически маркированными и отсылающими образцового читателя первого уровня к научному труду. Автор неоднократно настаивает на «исключительной приватности сочинения», но уже самые структура, композиция и названия отдельных частей сочинения образуют подтекст, благодаря которому книга воспринимается как научное исследование. При этом логика эссе совершенно неаналитична, и строится именно по художественным законам. Доказательства тех или иных положений сводятся автором к сравнениям и метафорам. Авторская речь вполне соответствует избранному дискурсу – в данном случае естественнонаучному — однако аргументация строится как художественный троп. Автор смешивает разные виды письма, сталкивает их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них. Чтобы увязать эти противоположные тенденции неизбежна была постановка вопроса о категории авторства – в данном случае о соотношении субъекта речи и субъекта сознания.

Выяснилось, что в тексте можно выделить, как минимум, три субъекта сознания, среди которых автор перестает быть автором в контексте книги, теряет метапозицию и соответственно отказывается от авторитарного дискурса, право на который предоставляется различным псевдоавторам. Биографический же автор - «писатель Г. Чхартишвили» обретает персонажные функции. Автор в ходе повествования наделяется самыми суицидогенными чертами, а дальше он надолго умолкает, и лишь спустя значительное время его имя вновь возникает в литературе в «Кладбищенских историях», ставящих последнюю точку в метасюжете о Самоубийстве Писателя. Исходя из этих посылок, мы выдвинули версию, что «Писатель и самоубийство» может прочитываться как буквализация постмодернистской метафоры о «смерти автора».

Далее при анализе «Азазеля» - цитатного произведения, которое сталкивает многие литературные традиции, мы показали, что это – хорошо узнаваемая в эпоху постмодернизма структура, в которой на первый план выходит сам процесс постоянной перекодировки с одного культурного языка на другой. Внешний слой этих романов создается по типичным для массового сознания стандартам, аллюзийно-цитатный слой непосредственно связан с сюжетным, а в плане метасюжета романа прочитывается как

произведение повествующее, в частности, о самом постмодернизме и об истории литературного процесса.

Если мы говорили о возможности прочтения эссе «Писатель и самоубийство» как буквализации метафоры о смерти автора, то в романе «Азазель» эта метафора тоже прочитывается. В любом случае, основной конфликт, разыгрывающийся между Эрастом Фандориным и международной организацией «Азазель», возглавляемой леди Эстер, иносказательно иллюстрирует поступательный конфликт между нормативными литературными системами, модернизмом и постмодернизмом. В финале романа Фандорин-писатель заменяется Фандориным-сыщиком, то есть героем детективного романа (а еще точнее – серии детективов).

Еще одним свидетельством в пользу правильности нашего взгляда на внутренний металитературный сюжет, лежащий в подтексте детективно-приключенческого «Азазеля» становится анализ специфики субъектной организации дальнейших романов фандоринского цикла. На основе такого анализа мы убеждаемся, что ни в одном последующем романе Фандорин не является субъектом доминирующего в произведении сознания, выраженного, как в «Азазеле», в форме несобственно прямой речи, хотя сам этот излюбленный Б. Акуниным прием повторяется из романа в роман. Смерть Фандорина как автора, таким образом, очевидна.

Фандорин вновь становится субъектом сознания небольших частей текста лишь в «Смерти Ахиллеса», «Статском советнике» и «Алмазной колеснице». В связи с этим можно выделить еще одну специфическую черту проекта «Приключения Эраста Фандорина», связывающую воедино субъектную организацию произведений с развитием их внутреннего металитературного сюжета. «Азазель» и «Смерть Ахиллеса» объединены и максимальной фабульной и персонажной преемственностью, а главное там происходят существенные события для становления и формирования главного героя. В тех же романах, доминирующим субъектами речи которых являются ролевые персонажи, сквозной сюжет Пути Фандорина практически не развивается. Однако металитературный подтекст романов Фандоринского цикла более сложен и далеко не ограничивается перипетиями судьбы главного героя.

В «Особых поручениях», где сам Фандорин переживает период стабильного состояния, этот подтекст продолжает активно развиваться. Повести написаны в ключе, подводящем читателя к саморазоблачению автора. Кроме прочего, в качестве маски персонажа Акунин использует своего собственного автора, то есть Г. Чхартишвили. Таким образом, Б. Акунин одновременно и превращает собственного автора в маску

собственного героя, и приоткрывает завесу тайны над своим именем. Психологическая неубедительность образа Декоратора в качестве сексуального маньяка возмещается гораздо более цельным и логичным образом Декоратора как своеобразного художника и теоретика искусства. И именно его – модерниста и постмодерниста – убивает в себе (или в литературном процессе) Б. Акунин.

Металитературный подтекст в романах Фандоринского цикла, связанный с постмодернистскими представлениями о «смерти автора» связан с целым рядом персонажей и развивается на нескольких уровнях по степени буквализации метафоры. Как в случае героев, которые эксплицитно не названы авторами, но прочитываются так в определенном контексте, через гибель «зашифрованных» в списке слуг писателей в «Левиафане» до полной реализации — физической гибели множества писателей в «Любовнице Смерти». Причем сама «смерть» может происходить вследствие прямой физической гибели персонажа (как убийства, так и самоубийства) или пересмотра героем своих представлений, вследствие его выхода из-под власти изначально довлеющего ему дискурса – герой остается жив, но «смерть автора» все равно происходит.

Можно убедиться, что одним из главных принципов всех романов Б. Акунина именно и является такая буквализация в конкретном произведении отвлеченных постмодернистских концептов. Мы видим, что это происходит на всех уровнях организации художественного текста и на каждом из них в соответствии со спецификой его отношения к поэтике произведения в целом. Мы видим, что, в отличие от литературных произведений, относящихся к первой фазе постмодернизма, которые строились по этим принципам, романы Акунина эти принципы опредмечивают.

В ходе исследования была установлена и такая черта проекта в целом, как последовательное соотношение большинства романов с тем или иным доминирующим в определенном романе определенным культурно-историческим контекстом. «Азазель» содержит ростки всех будущих романов и в своей основе строятся на широких литературных и культурных аллюзиях, «Турецкий гамбит» — на игре с историческим контекстом и внешней политикой, «Левиафан» — главным образом на известных клише мирового литературного детектива и криминалистики. «Смерть Ахиллеса» отсылает к греческой мифологии и, одновременно, западноевропейскому модернизму. «Особые поручения» тяготеют к мифологеме «Православной Руси» и одновременно ситуации постмодернизма. «Статский советник» - это революция и провокация, но

главное - христианско-библейские мифы, «Коронация» связана с параллелями с классическим английским детективом и викторианством. Роман «Любовница Смерти» - соотносим с литературоведением и литературной историей, «Любовник Смерти» - роман воспитания, обращающийся к фольклорному корпусу, особенно к русской сказке. «Алмазная колесница» в основной своей части этнография – эстетизация японской экзотики. В ней же воплощен принцип «тоски по метанаррации». В еще большей степени, хотя немного в другом ракурсе, это относится к трилогии «Провинциальный детектив», первая часть которой эксплуатирует (и одновременно иронически переосмысливает) традиционному мифологему русской провинции, вторая — монастырского быта, третья — Священной Истории. В дальнейших проектах Б. Акунина действие каждого из романов также происходит в определенной исторической ситуации, как правило, представляющей собой уже мифологему — «Смута», «Допетровская Русь», «Екатеринин Век», «Предвоенный период», «Застой» и т.п. В столь четко обозначенных метасюжетах, продуманной игре аллюзий, явственных референциальных зонах особенно ясно становится видна проектная составляющая всего корпуса текстов, просчитанная на много ходов вперед.

«Двойное кодирование» проявляется и на концептуальном уровне романов Б. Акунина. При этом проблемы, поднимаемые в них, как правило, особенно актуальны для постмодернистских дискуссий. Специфической чертой двойственности авторского взгляда на них является то, что, с одной стороны, в разных романах они решаются совершенно противоположным образом; во-вторых — в том, что сами эти проблемы равно актуальны и для традиций русской литературы, и для ситуации постмодернизма, хотя актуализируются в каждом случае разные стороны проблемы. Типичный пример такой практики — постановка и варианты решения проблемы оппозиции столицы и провинции в «Провинциальном детективе» и «Приключениях магистра».

С другой стороны, сам «антистоличный пафос» Б. Акунина в приключениях Пелагии может объясняться как минимум двояко. Это может быть авторской позицией, достаточно распространенной в русской, советской и постсоветской литературе, воспроизводящей конфликт естественного и искусственного. Но антистоличный и антиимперский пафос может подчиняться и постмодернистскому коду отрицания враждебных постмодернизму принципов: централизации, иерархичности, агрессивности.

Точно так же происходит и с другими мировоззренческими вопросами: философскими и религиозными, политическими, культурологическими и гендерными.

В связи с этим говорить о той или иной авторской позиции Б. Акунина в целом проекта не представляется возможным — и это вполне естественно в парадигме постмодернистского тотального плюрализма. Однако если говорить об отдельных романах, то при их рассмотрении нередко возникает полная иллюзия того, что авторская позиция в них выражена прямо и недвусмысленно.

Говоря о буквализации Б. Акуниным постмодернистских метафор, мы разбирали и понятие «ризома», введенное Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Эта метафора достаточно описывает свойства «гениалогии» (или «энтомологии» или «инсектариума») рода Фандориных. Совокупность же романов Б. Акунина близка к ней, но более точным ее описанием может служить близкая «ризоме», но не идентичная ей «лента Мебиуса» - авторский знак-расшифровка, появляющийся во всех романах серии «Новый детектив» и тоже поддающийся «двойному кодированию». Одновременно «непрерывность» ленты Мебиуса порождает желание не оставлять лакун, что приводит к появлению феномена «коллекционирования», когда автор собирает и максимально реализует не только жанры и поджанры, но и «роды» литературы, все возможное разнообразие лексики, исторические эпохи или же соционические типы.

Выяснилось, что произведения проекта очень близки характеристикам постреализма. Их основными чертами следует считать реабилитацию референциальной реальности; возможность и даже необходимость террора «субъективной истины», если в подтексте стоит «договоренность» о том, что единой правды не существует; важной чертой является и внешняя реалистичность текста в сочетании с мифологизирующим метасюжетом на втором плане. Основными индивидуальными чертами акунинской текстовой стратегии являются метасюжеты, специфическим образом иллюстрирующие литературный процесс, буквализация постмодернистских метафор и «коллекционирование».

Кроме того, мы могли убедиться в том, что традиционный способ монографического исследования текста сохраняет свою справедливость и для литературы постмодерна: постмодернистское произведение в этом отношении не представляет собой исключения и вполне подвержено традиционным методологиям филологического анализа.

Literární strategie přelomu 20. a 21. století: varianta B. Akunina.

Resumé

Tato studie se zabývá literárním projektem „B. Akunin“, který jeho tvůrce G. Čchartišvili označil za „kvalitní literaturu pro masového čtenáře“. Kritika rovněž zdůrazňuje spojení dobrodružného syžetu se zajímavou stylizací a literárními aluzemi. Projevuje se v tom tendence zařazovat projekt do „střední vrstvy“, která se v literární hierarchii nachází někde mezi literaturou určenou pro „happy few“ a populárním čtivem. Konvergence masového a elitního umění je však příliš obecným rysem celé postmoderní strategie.

Zkoumáme celý korpus textů vydaných k dnešnímu dni jak pod jménem G. Čchartišvili, tak pod jménem B. Akunin. Spojit oba typy textů dohromady a vytvořit tak obraz autora vážné, až vědecké prózy, který začal pro pobavení vlastní i publika psát detektivní literaturu, patřilo k mimotextové strategii tvůrce projektu.

Autor používá masových klišé při popisu hrdinů a vytváření vnějších kolizí. Zároveň jsou v jeho textech obsaženy jak průhledné odkazy k jiným literárním dílům, které by měl postihnout každý čtenář, tak odkazy komplikovanější, vyžadující širší „encyklopedii“. Analýza ukazuje, že četné aluze nejsou, jak se občas traduje, samoučelné, nýbrž jsou nedílnou součástí románových struktur. Skýtají velké interpretační možnosti, podporující otevřenost díla. V pozadí jednotlivých částí i projektu jako celku, dokonce i v non fiction G. Čchartišviliho „Spisovatel a sebevražda“, můžeme rozpoznat metasyžety, které se týkají problematiky teorie postmoderny a jejích metafor. Znamé obrazy, např. „smrt Autora“, „smrt Boha“ nebo „rhizom“, se v té či oné formě ironicky realizují na pozadí dobrodružných a detektivních syžetů.

Dalším zajímavým rysem projektu je Akuninovo „sběratelství“: snaha obsáhnout co nejvíce rodů, žánrů a podžánrů literatury, významných historických období, psychologických

typů, celou lexikálně-stylistickou šíří ruštiny, různé druhy promluv (Er- Ich- formy, objektivního i osobního vypravěče, deníky, dopisy a novinové články v různých a neopakujících se kombinacích). Každý román má rovněž aktualizovanou vlastní dominantní textovou referenční zónu, ke které se vztahuje většina citátů a odkazů: ruská literární historie a literatura přelomu 19. a 20. století, klasická detektivka, viktoriánská literatura, řecká mytologie apod. Toto „sběratelství“ je ilustrací autorova pojetí literatury jako „Möbiovy pásky“ – nekonečné, nehierarchické, ale také nepřetržité.

Celkově vykazují romány B. Akunina četné příznaky, které současní ruští vědci připisují „postrealismu“. Spíše než k „první fázi“ postmoderny se řadí jak dobou svého vzniku, tak svou intratextovou strategií k pozdnímu postmodernismu. Ukazují nejen pluralismus a absenci jediné objektivní Pravdy, ale zároveň i nemožnost jedince nepřiklonit se k vlastní malé subjektivní pravdě. Stejně tak autor si v dílčích částech projektu dovoluje „teror“ některého názoru, který však sám nesdílí v jiné jeho části.

The project of Boris Akunin - an example of literary strategy at the turn of XX-XXI centuries.

Summary

This work deals with the literary project “B. Akunin”, which was defined by its creator G. Chkhartishvili as a “quality literature for the mass reader”. When they wish to characterise the project, critics emphasize the use of an adventure plot combined with interesting style and intertextual play. We see a tendency to place the project in the “middle level”, which in their hierarchy is somewhere between the literature created for the “happy few” and consumer fiction. However convergence of mass and elite culture is too general a trend in postmodernist literary strategy to be sufficiently characteristic of a concrete author.

Our research covers all the texts published to the present day under the names of both G. Chkhartishvili and B. Akunin. It was the part of the extratextual strategy of the author to construct an image of himself as a writer of serious, almost scientific prose, who began to write detective stories for his own and his readers’ enjoyment.

The author generally uses mass clichés whenever he describes his heroes and action scenes in the story. He uses a great many simple references to the other literary works in his texts which should be understandable by every reader. At the same time we find other, more complicated references requiring knowledge of a wider literary “encyclopedia”. Analysis shows that these numerous allusions are not without purpose, as has been claimed by a significant number of critics, they are an integral part of the structures of the novel. They offer the reader numerous possibilities for interpretation and support the open-ended meaning of the work. In the background of every work, including G. Chkhartishvili’s non-fictional work “A Writer and a Suicide”, we can identify metanarration running through the project referring to problems of postmodernist theory and postmodernist metaphors. Such well-known

metaphors as the “Death of the Author”, the “Death of God” or, for example, the “Rhizome”, are woven, in an ironic sense, into adventures and detective stories.

Another interesting characteristic of the project is the B. Akunin’s “collecting”, which is what we call his effort to include as many genres and subgenres as possible in his work as well as important historical periods, psychological types and the whole range of lexical and stylistic forms used in the Russian language. He also collects different sorts of narrators: objective and subjective, I- and He- forms, diaries, letters and newspaper articles, all this in diverse and never repeated combinations. Each novel has its own dominant textual reference zone: Russian literary history and literature at the end of 19th and the beginning of the 20th centuries, the traditional detective story, Victorian literature, Greek mythology and so on. Most of allusions and citations of each novel apply to its textual zone. This “collection” strategy is an illustration of author’s conception of literature as a “Möbius strip”, which is endless, nonhierarchic as well as continuous.

B. Akunin’s novels contain numerous characteristics which contemporary Russian literary criticism ascribes to “postrealism”. Rather than characterise these novels as belonging to the first phase of postmodernism, these novels can be better characterised as late postmodernist by their intratextual strategy and the period in which they were created. These works show not only pluralism and the absence of an “only objective Truth”, at the same time they show how it is impossible for an individual not to subscribe to some small, subjective truth of his own. This also applies to the author. In some parts of his project he allows himself to “terrorize” his reader with some opinion, while contradicting the same view in other parts of his work.

БИБЛИОГРАФИЯ

Список литературы разделен на три части. В первой части находятся произведения Б. Акунина/Г. Чхартишвили. Рядом с ними в скобках находится сокращение, используемое в тексте диссертации при цитировании отдельных романов. Во второй части помещена художественная и мемуарная литература, цитируемая и упоминаемая в тексте диссертации. В третьей части – книги по теории литературы и литературная критика, среди которых как те источники, из которых непосредственно цитируется в тексте диссертации, так и те, которые имели прямое отношение к созданию текста, хотя в итоге в него не попали конкретные цитаты из них. В третьей части сначала приведены источники на русском языке в порядке русского алфавита, а за ними источники на других языках, пользующихся латинским алфавитом.

I.

Акунин Б., Азазель, М., Захаров, 2000 – (А).

Акунин Б., Алмазная колесница. Том первый. Ловец стрекоз, М., Захаров, 2003 – (АК1).

Акунин Б., Алмазная колесница. Том второй. Между строк, М., Захаров, 2003 – (АК2).

Акунин Б., Алтын-Голобас, СПб., Изд. дом "Нева", М., ОЛМА-ПРЕСС, 2001 – (АТ).

Акунин Б., Внеклассное чтение (в 2 т.), М., ОЛМА-ПРЕСС, 2002 - (ВЧ1-ВЧ2).

Акунин Б., Детская книга, М., ОЛМА-ПРЕСС, 2005 – (ДК).

Акунин Б., Инь и Ян, М., Захаров, 2006 (ИЯ).

Акунин Б., Коронация, или Последний из романов. М., Захаров, 2001 – (К).

Акунин Б., Левиафан, М., Захаров, 2000 – (Л).

- Акунин Б., Любовник смерти, М., Захаров, 2001 – (ЛкС).
- Акунин Б., Любовница Смерти, М., Захаров, 2001 – (ЛцС).
- Акунин Б., Нефритовые четки, М., Захаров, 2007 (НЧ).
- Акунин Б., Особые поручения, М., Захаров, 2001 – (ОП).
- Акунин Б., Пелагия и белый бульдог, М., "Издательство АСТ", "Издательство Астрель", 2001 – (ББ).
- Акунин Б., Пелагия и черный монах, М., "Издательство АСТ", "Издательство Астрель", 2001 – (ЧМ).
- Акунин Б., Пелагия и красный петух (в 2 т.), М., "Издательство АСТ", 2003 – (КП).
- Акунин Б., Сказки для идиотов, СПб, «Нева», М., ОЛМА-ПРЕСС, 2001 – (СИ).
- Акунин Б., Смерть Ахиллеса, М., Захаров, 2000 – (СА).
- Акунин Б., Статский советник, М., Захаров, 2000 – (СС).
- Акунин Б., Трагедия, Комедия, М., ОЛМА-ПРЕСС, 2002 (ТК).
- Акунин Б., Турецкий гамбит, М., Захаров, 2000 – (ТГ).
- Акунин Б., Фантастика, М., Захаров, 2005 – (Ф).
- Акунин Б., Ф.М., М., ОЛМА-ПРЕСС, 2006 – (ФМ).
- Акунин Б., Шпионский роман, "АСТ", 2005 – (ШР).
- Акунин Б., Чхартишвили Г., Кладбищенские истории, М., КоЛибри, 2004 – (КИ).
- Чхартишвили Г., Но нет Востока и Запада нет // Иностранная литература, 1996, № 9.
- Чхартишвили Г., Писатель и самоубийство М., НЛЮ, 2000 (ПиС).

II.

- Ахматова, Анна, Поэма без героя // Ахматова А., Стихотворения и поэмы, Ленинград, Лениздат 1989, с. 465 - 502.
- Блок, Александр, Балаганчик // Блок А., Сочинения в двух томах, М., Художественная литература, 1955 с. 537-550.

- Блок, А., В ресторане // Блок А., Сочинения в двух томах, М., Художественная литература, 1955 с. 351-352.
- Блок, Л.Д. Были и небылицы о Блоке и о себе // Две любви, две судьбы, Москва, XXI век-Согласие, 2000, с.21-141
- Брюсов Валерий, Зеркало теней, стихи 1909-1912 г., Москва, Скорпион, 1912.
- Брюсов В., Священная жертва // Критика символизма, т.1, Олимп, АСТ, с.138-144 (Весы, 1905, № 1).
- Булгаков, М. А. «Мастер и Маргарита» // Булгаков, М. А. Избранные произведения в 2 т, Киев, "Дніпро", 1989, т. 2, с. 333-722.
- Гиляровский, Вл., Москва и москвичи, М., Художественная литература, 1981.
- Гоголь, Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями, М., Советская Россия, 1990.
- Гоголь, Н.В. Мертвые души, М., Советская Россия, 1980.
- Гоголь Н.В. Ночь перед рождеством, М., Гос. Изд-во Художественной литературы, 1956.
- Гомер, Илиада, М., Правда, 1985.
- Гомер, Одиссея. - М., Издательство АСТ, 2003.
- Грейвс, Р. Мифы Древней Греции, М., Прогресс, 1992.
- Джойс Джеймс, Улисс // Джойс Дж., М., Знаменитая Книга, 1994, т.2-3.
- Достоевский Ф. М., Бесы, роман в трех частях, СПб, Библиополис, 1995.
- Достоевский Ф. М., Братья Карамазовы, роман в четырех частях с эпилогом, М., Гос. изд-во Художественной литературы, 1958.
- Достоевский Ф. М., Дневник писателя, СПб., 1999.
- Достоевский Ф.М., Идиот, роман в четырех частях, М., Художественная литература, 1971.
- Закон Божий для семьи и школы, Holy Trinity Monastery, Jordanville, N.Y. U.S.A., 1987 (репринтное издание).
- Зошенко, М., Возвращенная молодость; Голубая книга; Перед восходом солнца: Повести, Л., Художественная литература, 1988.
- Исигуро Кадзуо, Остаток дня, М., Б.С.Г.-Пресс, Иностранная литература, 2000.

- Карамзин, Н.М. Избранные сочинения. - Москва-Ленинград, "Художественная литература", 1964. - Т. 1.
- Коллинз, Уилки. Лунный камень. Роман, М., "Художественная литература", 1976.
- Конан-Дойл, Артур. Собрание сочинений в 8 т., М., Раритет, 1991.
- Кристи, Агата, Избранное в 3 т., Свердловск, "Лига", 1991.
- Куприн А.И., Царский писарь // Куприн А.И. Собрание сочинений, М., Художественная литература, 1958, т.5, с. 571-587.
- Куприн А.И., Штабс-капитан Рыбников // Куприн А.И. Собрание сочинений, М., Художественная литература, 1958, т.4, с. 5-45.
- Лесков Н. С., Соборяне: Старогородская хроника, Берлин, И. П. Ладыжников, 1921.
- Лермонтов, М. Ю., Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4 т., Ленинград, «Наука», т. 4, с.183-314.
- Липатов В., Деревенский детектив // Деревенский детектив. Повести, М., Советская Россия, 1975, с. 5-294.
- Маринина А., Не мешайте палачу, ЭКСМО-Пресс, Москва, 2000.
- Мережковский Д. С., Христос и Антихрист: Смерть Богов, Воскресшие боги, Антихрист // Мережковский Д. С. Собрание сочинений в 4-х томах, М., «Правда», 1990, т. 1,2.
- Мериме, Проспер, Кармен // Мериме, П., Новеллы, М., "Правда", 1980 с.144-199.
- Мисима Юкио, Исповедь маски, Золотой храм, М., Феникс, 1999.
- Murasaki Šikibu, Příběh prince Gendžiho, Paseka, Praha-Litomyšl, 2002.
- Нагибин Ю., Любимый ученик // В ночь на 14 нисана, Екатеринбург, Средне-Уральское книжное издательство, 1991.
- По, Эдгар Алан, Убийство на улице Морг Полное собрание рассказов, М., Наука, 1970.
- Пушкин А.С., Египетские ночи // Пушкин А.С, Полное собрание сочинений в 10 томах, Москва, 1957, т.6, с. 369-390.
- Пушкин А.С., Пиковая дама // Пушкин А.С, Полное собрание сочинений в 10 томах, Москва, 1957, т.6, с. 317-356.
- Сорокин В., Роман // Собрание сочинений в 2 томах, М., Ad Marginem, 1998, т. 2, с. 7-356.

Стивенсон Роберт Луис, Приключения принца Флоризеля, СПб., Азбука-классика, 2006.

Терц Абрам (Синявский Андрей) Собр.соч в 2т., Москва, «Старт», 1992, т.2.

Фаулз, Джон, Коллекционер, Любовница французского лейтенанта, СПб., Азбука-классика, 2005.

Ходасевич В., Некрополь, // Ходасевич В, Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому, Москва, 1996, с.18-178.

Чернышевский Н.Г. Что делать? М., Учпедгиз, 1955.

Чехов А.П., Черный монах, Собрание сочинений в 4 т., М., Правда, 1984, т.2, с.348-380.

Эко, Умберто, Имя розы, СПб, Симпозиум, 1998.

III.

АБАШЕВА, М. П. 2001 Литература в поисках лица, Пермь, Изд-во Пермского университета, 2001.

АБРАМОВ, С. 1986 Вопреки правилам. Заметки о современной детективной литературе // Литературная Газета, 16 июня 1986, № 23.

АДАМОВИЧ, М. 2001 Юдифь с головой Олоферна // Новый Мир, 2001, №7, с. 165-174.

АНДРЕЕВ, А.А., 2002 Истоки русского постмодернизма
(<http://portal.samara.org/ruspostmodern>)

АРБИТМАН, Роман, 1999 Б. Акунин. Азазель. Турецкий гамбит; Левиафан. Смерть Ахиллеса, Знамя, 1999, № 7 <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/7/arbitm.html>.

БАСИНСКИЙ, П., 2001 Штиль в стакане воды, Литературная газета №21, 2001.

БАХТИН, М.М.

1975 Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет, М., Художественная литература, 1975.

1986а Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи, М., 1986, с. 121-290.

1986б Эпос и роман // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи, М., 1986, с.392-427.

2000 Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М, Собрание сочинений, М., Русские словари, 2000, т.2., с. 5-175.

БЕРГ, М. 1997 Гамбургский счёт // Новое литературное обозрение, 1997, № 25, с. 110-119.

БЛУМ, Хэролд 1998 Страх влияния. Карта перечитывания, Екатеринбург, Издательство Уральского университета, 1998.

БОДРИЙЯР, Жан 1994 Фрагмент из книги "О соблазне" // Иностранная литература, 1994, № 1.

ВЕЛИКИЕ ЛЮДИ о феномене массовой культуры 1993 Гуманитарный фонд, №46 (149) 1993.

ВЕРБИЕВА А.,

1999а Борис Акунин: "Так веселее мне и интересней взыскательному читателю..." // Независимая газета Ex libris Книжное обозрение, 23.12.1999, с.1.

1999б Он не садовник, он и не цветок: Он убил и расчленил классическую литературу. Теперь кается [Рец. на кн.: Б.Акунин. Особые поручения: Повести о приключениях Э. Фандорина. М., 1999] // Независимая газета. 1999. 23 сент., № 177. с. 13.

2000 Акунин умер. Да здравствует Акунин!, Независимая газета, Ex Libris 18.05.200 http://exlibris.ng.ru/masscult/2000-05-18/6_akunin.html

ВИСЛОВ, А. А., 2005 Русский эндшпиль. Блеск и нищета "Турецкого гамбита" // Литературная Газета, 2-8 марта 2005, № 9,.

ВИШЕВСКИЙ, А. 2005 Значение наряда. Анатолий Вишевский инспектирует гардероб Эраста Фандорина // Критическая масса, 2005, № 1, с.49-54.

ВЫСОКОЕ И НИЗКОЕ, чистое и нечистое 1997 Книжное обозрение «Ex libris НГ», 20.11.97.

ГАСПАРОВ, М.Л. 2004 Стиль поломанной стилизации // Новое литературное обозрение, 2004, №70, с. 298-300.

ГЕНИС, Александр,

1999а Иван Петрович умер, М., Новое литературное обозрение, 1999.

1999б Книга книг. Комментарий к одному изобретению // Знамя, 1999, № 10, с. 166-168.

ГЕРШКОВИЧ, З.И., 1986 "Массовая культура" и фальсификация мирового художественного наследия, М., "Знание", 1986.

ГИНЗБУРГ, Л. Я.,

1974 О лирике, Ленинград, Советский писатель, 1974.

1979 О литературном герое, Л., Советский писатель, 1979.

ГУДКОВ, Л, ДУБИН, Б., СТРАДА, В., 1998 Литература и общество: введение в социологию литературы, М., РГГУ, 1998.

ГУДОВ, В.А. 1997 М. Горький и Ф.М. Достоевский: концепция личности. - Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. фил. наук, Екатеринбург, 1997.

- ДАНИЛКИН, Л.,
1999 Пилаты № 6, Ведомости, 28.12.1999, №79
(<http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?1999/12/28/88297>)
2001 Убит по собственному желанию // Акунин Б., Особые поручения, М.,
Захаров, 2001.
- ДАРДЫКИНА, Наталья 2001 Борис Акунин и она, Московский комсомолец, 23.3.01
- ДЕЛЕЗ, Ж., ГВАТАРИ Ф., 1990 Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип., М., ИНИОН,
1990.
- ДЖЕНКС, Чарльз, 1985 Язык архитектуры постмодернизма, М., Стройиздат, 1985.
- ДУБИН, Б.
1997 Что такое массовая литература?, Книжное обозрение «Ex libris НГ»,
20.11.97.
2001 «Слово – Письмо – Литература», М., Новое Литературное Обозрение, 2001.
- ДУБИН, С. 2000 Детектив, который не боится быть чтивом. [Рецензия на книгу
“Особые поручения”] // Новое литературное обозрение, 2000, № 41. с. 413.
- ЗАГУРСКАЯ, Н. Постмодерн-фундаментализм как постпостмодернизм // Иначе,
альтернативный журнал (www.inache.net/filosof/postpost.html)
- ЗАТОНСКИЙ, В., 1996, Постмодернизм: теории возникновения, Иностранная
литература, 1996, №2 с. 273-284.
- ЗЕНКИН, С., Ролан Барт и проблемы отчуждения культуры // Новое литературное
обозрение, 1993, № 5, с. 21-37.
- ЗЕНЬКОВСКИЙ, В.В. 2001 Идея православной культуры // Православие, СПб., 2001.
- ЗАКОН БОЖИЙ для семьи и школы 1987 Holy Trinity Monastery, Jordanville, N.Y.
U.S.A., 1987 (репринтное издание).
- ИВАНОВА, Наталья, 1998 Преодолевшие постмодернизм, Знамя, 1998, №4, с. 193-204.
- ИЛЬЕНКОВ, А. И.
1998 "Стихи о Прекрасной даме" Ал. Блока: специфика субъектной
организации // Дергачевские чтения-98: Русская литература: национальное
развитие и региональные особенности, Екатеринбург, 1998.
2000 Лирический герой и лирический персонаж в "Стихах о Прекрасной Даме"
Александра Блока // Известия Уральского государственного университета
2000. № 17. Гуманитарные науки. Вып. 3, Екатеринбург, 2000.
- КРЕКНИНА Л.И. 2002 Исторический детектив Б. Акунина: жанровая поэтика //
Постмодернизм: pro et contra, Тюмень, «Вектор Бук», 2002, с. 115-118.

- КЕСТХЕЙИ Тибор 1989 Анатомия детектива, Будапешт, "Корвина", 1989.
- КОЖЕВНИКОВА, Н. А., 1994 Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. Москва, 1994, с. 206-248.
- КОЛОБАЕВА Л.А. 1990 Концепция личности в русской литературе рубежа XIX - XX веков, М., 1990.
- КОРМАН, Б.О.
1972 Изучение текста художественного произведения, М., 1972.
1992а Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б. О., Избранные труды по теории и истории литературы, Изд. Удмуртского ун-та, Ижевск, 1992, с.59-67.
1992б Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // там же, с. 213- 217.
1992в Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О., Избранные труды по теории и истории литературы, Изд. Удмуртского ун-та, Ижевск, 1992, с. 172-188.
- КОРМИЛОВА, Мария 2005 Борис Акунин: "Чужими жизнями жертвуют только мерзавцы" // Новые известия, 2005, 17 февраля.
- КОРНЕВ С.
1998 Трансгрессивная революция. Посвящение в постмодерн-фундаментализм http://kornev.chat.ru/trans_re.htm
2000 Трансгрессоры против симулякров, http://kornev.chat.ru/tran_sim.htm
- КОСТЮКОВИЧ Е. 2003 От переводчика // Эко У., Баудолино, СПб, Симпозиум, 2003, с. 534-541.
- КРИСТЕВА, Юлия 2004 Слово, диалог и роман // Кристева Ю., Избранные труды: Разрушение поэтики, М., РОССПЭН, 2004, с. 165-193.
- КРИТИКА: последний призыв 1999 «Конференц-зал» / Н. Александров [и др.] // Знамя, 1999, № 12, с. 150-166.
- КУЗЬМИНА, Н.А. 1999 Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка, Екатеринбург - Омск, 1999.
- КУРИЦЫН, Вячеслав
1998 Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма. // Первый курицынский сборник, Екатеринбург, Изд-во Уральского ун-та, 1998.
2001 Русский литературный постмодернизм, М., ОГИ, 2001.
2002 7 проз, М., Амфора, 2002.
- ЛАЗАРЕВА Т. С. 2004 Литературные стратегии современных писателей (В. Строгальщиков, М. Немиров), автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Тюмень, 2004.

ЛАТЫНИНА, Алла 2005 Энтомология рода Фандориных // Новый мир, 2005, № 8, с. 147-154.

ЛЕБЕДУШКИНА, О. П. 1993 «Филологическая проза» Леонида Гроссмана. Автореферат канд. Дисс., М., МГУ, 1993.

ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. 2003 Современная русская литература: 1950 - 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений в 2 т., М., Издательский центр "Академия", 2003 (первое издание Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. 2001 Современная русская литература, М., УРСС, 2001 в т.3).

ЛИКИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ США, 1991, под ред. А.М. Зверева, М., Наука, 1991.

ЛИОТАР, Ж.Ф. 1998 Состояние Постмодерна. La Condition Postmoderne, М., Спб., Ин-т эксперимент. Социологии, Алетейя, 1998.

ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк,
1997 Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики), // Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.
2002 ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя, 2002, № 5, с. 200-211.

ЛИТОВСКАЯ, М. 2001 Роман-эпопея как массовая литература соц. реализма // Сборник докладов вторых и третьих Курицынских чтений, Екатеринбург, 2001, с. 82-91.

ЛОТМАН, Ю.М.
1993 Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М., Избранные статьи, Таллин, Александра, 1993 т.3, с.380-388.
1996 Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М., О поэтах и поэзии, Искусство-СПб, Санкт-Петербург, 1996, с. 18 - 252.
2000 Семиосфера, Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 2000.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА 2004 (Акопян К.З., Захаров А.В. и др.), Альфа М, М., 2004.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА 1987 // Литературный энциклопедический словарь под ред. В.М. Кожевникова, П. А. Николаева, Москва, Советская энциклопедия, 1987.

МЕЛЕТинский, Е.М. 1995 Поэтика мифа, М., Восточ. Лит. РАН, 1995.

МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С.
1991а Старый вопрос по поводу нового таланта // Мережковский Д., Акрополь. Избранные литературно-критические статьи, Москва, «Книжная палата», 1991 («Северный вестник», 1888, № 11).
1991б Гоголь и черт // В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет, М., 1991.

МОЖЕЙКО М.А. 2001 Ризома // Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, Книжный дом, 2001, с. 656-660.

- НЕДЗВЕЦКИЙ, В. А., 1997 Русский социально-универсальный роман XIX века, Москва, Диалог-МГУ, 1997.
- НЕМЗЕР, Андрей 2003 Замечательное десятилетие русской литературы, М., Захаров, 2003.
- НОВИКОВ, В. 1999 Филологический роман: старый новый жанр на исходе столетия, Новый мир, 1999, № 10, с. 193-205.
- НУМАНО, Мицусеи 2000 Тюкан сёсэцу // Книжное обозрение "Ex libris НГ", 07.12. 2000.
- ПОСЛЕ ВРЕМЕНИ: фр. философы постсовременности 1994 (заметка о смысле «пост» / Ж.-Ф. Лиотар. Фрагмент из книги «О соблазне» / Ж. Бодрийяр) // Иностранная литература, 1994, № 1, с. 54–66.
- ПОТАНИНА, Н. 2004 Диккенсовский код «фандоринского проекта», Вопросы литературы, 2004, № 1, с. 41-48.
- ПРОПП, В.Я. 1969, Морфология сказки, М., Наука, 1969.
- РАЗЛОГОВ, К. 1993 «Мировая культура сегодня и завтра и особенности современной ситуации в России», Гуманитарный фонд, № 46 (149) 1993.
- РАЙНОВ, Богумил 1979, Массовая культура, М., Прогресс, 1979.
- РАНЧИН, А. 2004 Романы Б. Акунина и классическая традиция // Новое литературное обозрение, 2004, № 67, с. 235-266.
- РЕЙТБЛАТ, А.
1991 От Бовы к Бальмонту. Очерки по истории чтения в России во второй половине XIX века, М., МПИ, 1991.
2000 Как Пушкин вышел в гении, М., НЛО, 2000.
- РОДНЯНСКАЯ, И. 1978 Автор // Краткая литературная энциклопедия, М., 1978, т. 9, с. 30-34.
- РУДНЕВ, В.П.
1996 Морфология реальности. Исследование по философии текста, М., АГРАФ, 1996.
1997 Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты, М., АГРАФ, 1997.
- РУДНЕВ, Павел 2005 «Инь и Ян», www.livejournal.com/users/pavelrudnev
- СЕРДЮЧЕНКО, В. 2000 Князь Мышкин и Рахметов как ипостаси Христа, <http://www.lebed.com/2000/art2251.htm>
- СИРИН, «Азазель» как волшебная сказка, www.fandorin.ru/akunistics/thoughts/fairytales.html

СКОРОПАНОВА, И. С.

2002а Русская постмодернистская литература, М., Флинта, Наука, 2002.

2002б Типология русской постмодернистской литературы // Постмодернизм: pro et contra, Тюмень, «Вектор Бук», 2002, с. 7-13.

СЛАВНИКОВА, О. 2001 Самка детективообразного // Сборник докладов вторых и третьих Курицынских чтений, Екатеринбург, Изд-во Уральского университета, М., GIF, 2001, с. 103-111.

СМИРНОВА, Н. 2001 Женский детектив как невроз // Сборник докладов вторых и третьих Курицынских чтений, Екатеринбург, Изд-во Уральского университета, М., GIF, 2001, с. 98-102.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: Ноев ковчег? 1999 (Авт.: Л. Аннинский, Р. Арбитман, Б. Акунин, В. Астафьев и др.) // Знамя, 1999, № 1, с. 191–215.

СОЛГАНИК Г.Я. 2003 Стилистика текста, Москва, Флинта-Наука, 2003.

ТРОФИМЕНКОВ, М. 2000 Дело Акунина. // Новая русская книга, 2000, № 4
<http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html>

ТУХ, Борис 2002 Первая десятка современной русской литературы, Москва, 2002.

ТЫНЯНОВ, Ю.Н. 2001 История литературы. Критика, СПб, Азбука-Классика 2001.

УАЙТ Хайден 2002 Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века, Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2002.

УЛЬЯНОВА, Галина, 2000 Пародия на правду // Независимая газета, 2000, 12 июня.

ФИЛЛИПОВ, Сергей, Смерть статуи Ахиллеса (открытое письмо Елене Чудиновой), (<http://www.fandorin.ru>).

ФИДЛЕР, Лесли 1991 Пересекайте границы, засыпайте рвы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса, М., 1991, с. 462-518 (12/1969, Playboy).

ЦИПЛАКОВ, Г. 2001 Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста // Новый мир 2001, №11, с. 159-181.

ЧЕРНЯК, М.А. 2001 «Жанровые ожидания» массового читателя рубежа XX- XXI веков // Пушкинские чтения 2001, СПб, 2001, с.110-115.

ЧУДИНОВА, Елена 2000 Смерть статуи Ахиллеса,
<http://chudinova.info/articl.asp?KProizvName=7>

ЧУПРИНИН, Сергей,

2003 Перемена участи, М., Новое литературное обозрение, 2003.

2004 Звоном щита, Знамя, 2004, №11, с. 147-159.

ШАМАНСКИЙ, Д.В., 2002 Plusquamperfect (о творчестве Б. Акунина) // Мир русского слова. 2002, № 1 <http://learning-russian.gramota.ru/journals.html?m=mirrs&n=2002-01&id=303>

ШЕВЕЛЕВ, И.

2002 "Ай да алтын, ай да толобас!" – интервью с Б. Акуниным - www.newsshevelev.narod.ru, 23. 08. 2002.

2005 Б. Акунин: «Я отношусь к типу носорог», Новое Время, №8, 2005.

ШМИД, Вольф, 2003 Нарратология, М., Языки славянской культуры, 2003.

ЭЙДИНОВА В.В. 1994 Стилевая структура как форма автора (А. Ахматова, Б. Пастернак) // Кормановские чтения, Вып. 1., Ижевск, изд. Удмуртского ун-та, 1994, с.86-89.

ЭКО, Умберто,

2003 Шесть прогулок в литературных лесах, СПб, Symposium, 2003.

2004 Открытое произведение, СПб, Академический проект, 2004

2005 Роль читателя. Исследования по семиотике текста, СПб, М., Symposium, РГГУ, 2005 Symposium.

ЭПШТЕЙН, Михаил

2000 Постмодерн в России: Литература и теория, М., изд. Р. Элинина, 2000 (Расширенный и дополненный вариант книги представляет собой Эпштейн М., Постмодерн в русской литературе, М., Высшая школа, 2005).

2001 Debut de siècle, или От Пост- к Прото- модернизму: Манифест нового времени // Знамя, 2001, № 5, с. 180-198.

ЮЗЕФОВИЧ, Галина 2005 Литература по имущественному признаку: что читает средний класс, Знамя 2005, № 96 с.193-198.

BARTHES, Roland 1994 La mort de l'auteur // Barthes, R., Œuvres complètes, Paris, Edition du Seuil, 1994, t. II, p. 491-495 (Manteia 5 (4), 1968 s. 12–17).

BAUMAN, Zygmunt 1995 Úvahy o postmoderní době, Sociologické nakladatelství, Praha, 1995.

DOLEŽEL, Lubomír

1993 Narativní způsoby v české literatuře, Praha, Český spisovatel, 1993.

2003 Heterocosmica. Fikce a možné světy, Praha, Karolinum, 2003.

ECO, Umberto 1995 Skeptikové a těšitele, Svoboda, Praha, 1995.

FOUCAULT, Michel 1994 Qu'est-ce qu'un auteur? // Foucault M., Dits et écrits, Paris, Gallimard, t. I, p. 789-821 (Bulletin de la Société Française de philosophie, 1969, 64 (3), s. 73–104).

GADAMER, H.G. 2003 Aktualita krasna, Triada, Praha, 2003.

GENETTE, Gérard 1997 Paratexts: Thresholds of Interpretation, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 (Seuils, Paris, Edition du Seuil, 1987).

GLANC, Tomáš 2006 Autorství vně i uvnitř díla // Česká literatura, 2006, č. 1, s. 25-29.

GOSCILO, Helena 1996 TNT: The explosive world of Tatyana N. Tolstaya's fiction, Armonk, New York - London, England, M.E. Sharpe, 1996.

KORENEVA, Marina 2005 Russian Detective Fiction // Reading for Entertainment in Contemporary Russia, Verlag Otto Sagner, München, 2005 c.57-100.

KULKA, Tomáš 2000 Umění a kýč, Praha, Torst, 2000.

LOVELL, Stephen, 2005 Literature and Entertainment in Russia: A Brief History // Reading for Entertainment in Contemporary Russia, Verlag Otto Sagner, München, 2005 c.11-28.

LOWENTHAL, Leo 1984 Literature and mass culture. New Brunswick, 1984.

MASS CULTURE and Everyday Life 1997 Routledge, New York and London, 1997.

MATHAUSER, Zdeněk 2005 Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě, Univerzita Karlova v Praze, 2005.

MENZEL, Brigit 2005 Writing, Reading and Selling Literature in Russia 1986-2004 // Reading for Entertainment in Contemporary Russia, Verlag Otto Sagner, München, 2005 c.39-56.

McHALE, Brian 1987 Postmodernist fiction. NY and London: Methuen, 1987.

NEUBAUER, Zdeněk 1994 Přímluvce postmoderny, Michal Jůza & Eva Jůzova, Praha, 1994.