



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Поэтика «фандоринских» романов в контексте литературного проекта «Борис
Акунин»

Исполнитель _____ Гребенникова Екатерина Геннадьевна
Руководитель _____ кандидат педагогических наук, доцент
_____ Кипнес Людмила Владимировна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____
(подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент
_____ Кипнес Людмила Владимировна

«___» _____ 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2021

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Литературный проект «Борис Акунин»	6
1.1. Борис Акунин в современном литературном процессе.....	6
1.2. Детективный жанр в современной литературе.....	15
1.3. Литературный проект Борис Акунин.....	25
Выводы.....	29
Глава 2. «Фандоринские» романы в проекте «Борис Акунин»	30
2.1. Общая характеристика «фандоринского» цикла.....	30
2.2. Специфика детектива в «фандоринском» цикле Б. Акунина.....	42
2.3. Особый герой проекта «Борис Акунин».....	52
Выводы.....	61
Заключение.....	63
Список литературы.....	65

Введение

Тема данной выпускной квалификационной работы Поэтика «фандоринских» романов в контексте литературного проекта «Борис Акунин».

Сегодня современная литература является отражением тех изменений, которые произошли в русском обществе конца XX начала XXI веков. Смена культурной парадигмы традиционно сопровождается литературной полемикой. Русская литература всегда полно отражала национальное сознание в определенный исторический момент. Отражением же современных процессов в литературе является наличие такого явления, как литературный проект. Один из самых популярных литературных проектов – «Борис Акунин».

Актуальность исследования заключается в том, что творчество Бориса Акунина в последнее время является предметом дискуссий. Одни считают его талантливым литератором, постмодернистом в детективном жанре, создателем новой литературной традиции, называют его романы самым удачным литературным проектом последних лет, дают философскую интерпретацию его произведениям (Н.Г. Бобкова, Л.А. Данилкин, С.Б. Дубин, Н.Л. Потанина, А.М. Ранчин, Г.М. Циплаков, Д.В. Шаманский). Другие (Р.Э. Арбитман, А.С. Немзер, В.И. Новиков), другие полагают, что его детективы – одноразовое, скучное чтение, одно из многих явлений массовой культуры, не преодолевшее пороговые границы массовой литературы.

Проблемен и вопрос о месте жанра детектива в творческой стратегии Акунина. В современном литературоведении характер его детектива оценивается неоднозначно, не существует единой точки зрения: являются ли данные произведения собственно детективами или же это специфическая манера письма. Сам Акунин подчеркивает классичность и культурность своих детективов, обращая внимание на то, что его романы не были бы столь популярны, если бы он не использовал элементы из предыдущих веков, что

только синтез жанра экшн и выразительного языка придает произведениям актуальность.

Неоднозначность оценок романов Бориса Акунина – от положительных до негативных, нетрадиционное понимание писателем творческого процесса как воплощения придуманного «чертежа» и при этом несомненный успех его литературных проектов диктуют необходимость осознания места творчества писателя в современном литературном процессе. Нельзя не отметить и отсутствие на сегодняшнем этапе литературоведения комплексного анализа творчества Бориса Акунина.

В тоже время в последние годы предпринят ряд попыток осмысления творчества Бориса Акунина и его роли в современном литературном процессе. Так, Пономарева Ю.В. рассматривает жанровое своеобразие произведений Бориса Акунина, определяя детектив как магистральный жанр творчества писателя [39]. А.В. Казачкова исследует творчество Бориса Акунина в контексте традиции детективного жанра, обращая внимание на специфику жанровой типологии детективного цикла об Эрасте Фандорине [21].

Объект исследования – «фандоринские» романы Бориса Акунина «Новый детектив, или приключения Эраста Фандорина» (Фандоринский цикл).

Предмет исследования – поэтика «фандоринских» романов в контексте литературного проекта «Борис Акунина».

Цель данного исследования – выявить особенности поэтики «фандоринских» романов в контексте литературного проекта «Борис Акунин».

Задачи:

1. Охарактеризовать литературный процесс конца XX-го – начала XXI вв.;
2. Определить понятия элитной, массовой и миддл-литературы;
3. Определить основные черты детективной литературы, их проявление в «фандоринских» романах;

4. Охарактеризовать литературный проект «Бориса Акунин»;
5. Проанализировать романы из цикла «Новый детектив, или приключения Эраста Фандорина»;
6. Определить особенности поэтики «фандоринских» романов.

Для решения поставленных задач были использованы следующие *методы*: научного исследования, анализа и научного поиска.

Методологическую и теоретическую основу данной работы составляют исследования М.М. Бахтина, Л.Я. Гинзбург, В.Б. Томашевского, Н.Д. Тмарченко, Е.В. Лозинской, Н.Л. Лейдермана, Л.В. Чернец, М.А. Черняк, В.И. Тюпы. Значимыми для нашего исследования стали работы Е.А. Авакумовой, О.В. Афанасьевой, Н.Г. Бобковой, В. Борева, Л.Д. Гудкова, С.Б. Дубина, А.В. Казачковой, В.Н. Курицына, Ж.Ф. Лиотара, М.Н. Липовецкого, Ю.М. Лотмана, Н.Г. Мельникова, Б. Менцель, Я. Мукаржовского, Ю.В. Пономаревой, А.И. Рейтблата, И.И. Саморукова, И.С. Скоропановой, С.П. Сорокина, Е.А. Трусковой, В.Е. Хализева, А.И. Храпунович

Основным *материалом* для данной работы послужили романы из серии «Приключения Эраста Фандорина»: «Азазель» (1998), «Турецкий гамбит» (1998), «Левиафан» (1998), «Смерть Ахиллеса» (1998), «Особые поручения» (1999), «Коронация» (1999), «Статский советник» (2000), «Любовник Смерти» (2001), «Любовница смерти» (2001), «Алмазная колесница» (2003), «Весь мир театр» (2010), «Нефритовые четки» (2007).

Научная новизна состоит в том, что в изучении творчества Бориса Акунина существует множество еще не закрытых лакун. В данном исследовании впервые предпринята попытка анализа поэтики «фандоринских» романов в контексте литературного проекта «Борис Акунин», что представляется важным в современной литературной ситуации. Существует лишь несколько монографических и ряд публицистических работ.

Теоретическая значимость работы заключается в определении основных черт поэтики «фандоринских» романов в контексте литературного проекта «Борис Акунин».

Практическая значимость результатов исследования. Материалы и результаты работы могут быть использованы при подготовке учебных пособий по литературоведению, теории литературы; применены при разработке курсов и лекций по современной русской литературе и другим общим и специальным дисциплинам вузов.

Выпускная квалификационная работа (магистерская диссертация) состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, состоящего из 80 источников, каждая глава заканчивается выводами.

В первой главе раскрывается характеристика современного литературного процесса, выявляются специфические черты детективной литературы на современном этапе, рассматривается жизнь и творчество Бориса Акунина.

Во второй главе анализируются романы, входящие в Цикл «Новый роман, или приключения Эраста Фандорина», выявляются черты детектива в его произведениях, характеризуется главный герой цикла.

В заключении представлены краткие выводы о проведенной исследовательской работе.

ГЛАВА 1. Литературный проект «Борис Акунин»

1.1. Борис Акунин в современном литературном процессе

Русская литература на рубеже XX-XXI веков представляет собой сложное явление, порождающее многочисленные споры. С одной стороны, постоянно говорится о кризисе отечественной словесности, об отсутствии хорошей литературы как таковой, о том, что всё лучшее уже было написано, а всё новое – лишь жалкая пародия на великие произведения прошлого. С другой стороны, регулярно появляются новые авторы, которые становятся весьма популярными у читателей, несмотря на все отрицательные рецензии и выпады в их сторону.

В советское и близкое постсоветское время и в официальной, и в оппозиционной, и в самиздатовской (тамиздатовской) прозе доминировала социально-психологическая проблематика. Книги создавались для тех, для кого главным было самоопределиться и найти свою линию поведения в античеловеческих социально-политических обстоятельствах, найти свое место в жизни. Эти проблемы затрагиваются в драматургии А. Вампилова, в романе «Остров Крым» В. Аксенова, в произведениях С. Довлатова и многих других авторов. К.А. Степанян считает: «Обстоятельства стали обычными (плохими или хорошими, как для кого, но обычными), и наступил период растерянности. Многие решили, что наша литература сильно задержалась, и теперь должна догонять мировую: отбросив устаревшие категории постижения жизни, «учительства», стать иронично-ернической или изощренно-эстетской игрой» [67: 45]. Последнее десятилетие XX века было, действительно, связано с быстрым постижением и освоением зарубежного и отечественного современного опыта. Мнения же по поводу литературы конца XX века разделились кардинально, что отмечает в статье «Граждане, послушайте меня...» Сергей Чупринин: «одни критики гадливо цедят сквозь зубы: «сумерки литературы» (Алла Латынина), «проклятые девяностые»

(Дмитрий Ольшанский), а другие, напротив, честью клянутся: «замечательное десятилетие» (Андрей Немзер)» [29: 327].

Самая распространенная точка зрения на данный момент – это деление литературы в России на литературу «элитарную» (высокую, «высоколобую», серьезную, литературу категории «А») и «массовую» (развлекательную, досуговую, популярную, бульварную).

Н.Г. Мельников предлагает следующую точку зрения: «литературные явления, обозначаемые термином «массовая литература», настолько неоднородны, а порой и разнокачественны, что можно говорить о выстраивании еще одного вертикального измерения, еще одной ценностной пирамиды (а не только оппозиции «верх»-«низ» литературы). В центре этой иерархии оказываются «произведения (такие, как приключенческие романы А. Дюма или детективные истории Агаты Кристи), имеющие долговременный, повсеместный успех и претендующие на то, чтобы занимать пограничное, промежуточное положение между «высокой» и «массовой» литературой» [58: 11].

То же самое еще в начале девяностых годов XX века отмечает и А.М. Зверев, говоря о том, что «былая разделенность, когда существовала культура элитарная и низовая, ушла в прошлое» [52: 33]. Ольга Седакова в статье «Успех с человеческим лицом», приводит в пример творчество французского поэта Ронсара [66: 32]. Он писал о том, что:

Два разных ремесла, похожие на вид,
Взрастают на горах прекрасных Пиерид.
Одно из этих ремесел – вдохновенное, пифическое творчество:
Бог горячил их дух. Он гнал, не отпуская,
Каленым острием их сердце подстрекая.
Другое – ремесленное рифмачество:
Стихослагатели – так назовем мы их.
На место божества они возводят стих.

Но Ронсар, как отмечает Седакова, «не останавливается на этой тривиальной дилемме гениев и рифмачей». Все же остальные – а к ним Ронсар причисляет и себя – относятся к третьему роду искусства:

Меж этих двух искусств мы третье углядим,

Что ближе к лучшему – и сочтено благим.

Его внушает Бог для славы человека

В глазах у простецов и суетного века.

Подобные авторы и их произведения, по мнению исследователя, обречены на успех, поскольку «слава любит в их лице лучший образец обычного, в сущности, человека. Не монстра, не выжженную сивиллу: это просто «добрый малый, как ты да я, да целый свет». Чуть ребячливее других – и значительно чувствительнее других к гармонии, вот и все». При этом Седакова отмечает, что современная массовая литература неспособна заполнить эту третью нишу, нельзя однозначно говорить о том, что «постмодернистский поворот от «обреченного на неуспех» искусства к «успешному», который провозгласил Умберто Эко, и есть возрождение старинного здравомыслия Ронсара», поскольку к обозначенному «третьему роду» искусства Ронсар относил, например, и греческую трагедию [66: 43].

Но при том, что сама мысль о подобной резкой стратификации неверна, и существует еще один тип словесности, для которого до сих пор не было термина. В последнее время исследователи начинают предлагать различные определения. Так, например, Е. Ташкова предлагает понятие «срединной культуры», считая, что именно «культура, не требующая титанических усилий над вопросом «Что он хотел этим сказать?», занимает сейчас ту нишу, которая ранее отводилась исключительно массовой культуре» [29: 408].

По мнению Александра Кабакова: «Движение литературы таково: авангард, колонна и арьергард, они идут вместе. Это мы и наблюдаем сейчас. Сегодняшний арьергард далеко обогнал авангард позапрошлого десятилетия. <...> Стратификация такова: элитарная культура, просто культура, массовая культура. Сто лет назад был Чехов, был Толстой и был лубок. Всё. Сейчас

пространство между высоким искусством и лубком объективно раздвинулось и заполнилось огромным количеством ступенек, как на эскалаторе – они отстоят друг от друга, но все вместе движутся вверх» [53: 36].

Таким образом, постепенно назрела необходимость в более четком обозначении того типа словесности, который располагается между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожден их динамичным взаимодействием и по сути снимает давнюю оппозицию между ними.

Сергей Чупринин в книге «Русская литература сегодня: новый путеводитель» предлагает ввести термин «миддл-литература» – термин, «в котором сошлись и отсылки к пресловутой золотой середине и сегодняшние апелляции к еще более пресловутому среднему классу», на данный момент миддл-класс представляет собой довольно многочисленную часть населения страны, и этому слою общества необходима литература. Соответственно, и отечественные писатели «разошлись по своим дорожкам или, если угодно, по нишам, ориентируясь (осознанно или неосознанно) уже не на такую соборную категорию, как читатель, а на разнящиеся между собой целевые аудитории» [29: 529].

В девяностые годы XX века многие российские писатели обращались к легким и облегченным жанрам, что закономерно, так как это своеобразный закон литературной эволюции, о чем в свое время писал Юрий Тынянов: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман...» [26: 341].

К миддл-литературе Чупринин предлагает с равными основаниями отнести «как «облегченные» варианты высокой литературы, усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким

исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы «потешить публику» [29: 531].

В пространстве миддл-литературы, на «ступеньках эскалатора, которые отстоят друг от друга, но вместе движутся вверх» (по выражению А. Кабакова), сейчас размещаются такие разные авторы, как Виктор Пелевин, Людмила Улицкая, Михаил Веллер, Дмитрий Липскеров, Борис Акунин, Евгений Гришковец, Алексей Слаповский, Татьяна Толстая, Илья Стогофф и другие. Нетрудно заметить, что практически все указанные авторы относятся к одному литературному поколению: родились в одно время (середина 1950-х – конец 1960-х годов), период конфирмации этого поколения приходится на переломное постперестроечное время. Сейчас мы наблюдаем самовыражение поколения, когда отчетливо становится видно то новое, с чем эти авторы пришли в литературу. Это последнее советское поколение, которое принесло в литературу иронию как один из важнейших элементов творческой стратегии, ощущение самоценности культуры, а также сильное игровое начало, проявляющееся различными способами и на разных уровнях в творчестве практически всех названных авторов. «В России никогда не было коммерческой литературы для среднего класса – отчасти из-за того, что не было среднего класса, – говорит сам Акунин-Чхартишвили. – У нас была либо макулатура, которую интеллектуалы стыдились читать, либо высоколобая литература, но ничего посередине» [29: 534].

Попытаемся теперь сформулировать некоторые общие черты литературы миддл-класса.

Во-первых, это уже отмеченная ориентация на уровень образования, интеллектуальные навыки и интересы миддл-класса, «офис-интеллигенции» (выражение Галины Юзефович) Это – по словам Ирины Роднянской – «основательные, обеспеченные, продуктивные люди, для которых натренированность ума, цивилизованность вкуса, эрудированность в рамках классического минимума так же желанны, как здоровая пища, достойная одежда и занятия в фитнес-центрах. <...> На этих людях, как их ни назови,

держится новый мировой порядок – доколе держится. И за искусством, им соответствующим, завтрашний день...» [75]. Именно таким читателям, в основном, и адресованы произведения миддл-литературы. Но случае с Борисом Акуниным всё обстоит несколько сложнее. Лев Рубинштейн в интервью с Акуниным как-то выразил следующее: «Но там есть игровой момент, который простодушному потребителю детективов может все-таки...». И Акунин подхватывает: «Помешать? Вряд ли. Он просто этого не заметит, и ради бога. Я думаю, что самой фабулы, паровоза, который тащит за собой действие, вполне достаточно, чтобы он прочитал книжки». Таким образом, произведения Акунина предназначены для потребителей и массовой, и миддл-литературы, что нельзя сказать, например, о творчестве Дмитрия Липскерова, или Татьяны Толстой, или Людмилы Улицкой. Здесь не последнюю роль играет жанр детектива, выбранный Акуниным и привлекающий самых разных читателей [65:15].

Во-вторых, для писателей подобного типа важны и философская глубина, и многослойность художественных смыслов, и остроумие, и сюжетная и композиционная изобретательность, проявленные автором. Эта литература обязана быть занимательной. Всё это опять же направлено на определенный тип читательского восприятия, на определенного адресата. Об этом говорит в своей статье и Борис Дубин: «Динамический синтез привычного и экстраординарного создает требуемую «увлекательность» новейшего искусства – таков особый проективный механизм постоянно подновляемой «обратной связи» с воображаемой публикой. Этим включается и постоянно поддерживается условная, игровая идентификация читателя или зрителя с описываемым и изображаемым, неотъемлемая как от «серьезного», так и от «массового» искусства» [51: 87]. Действительно, очень трудно переоценить роль читателя в литературном процессе, поскольку от его реакции во многом зависит дальнейшая судьба произведения.

И, в-третьих, общей чертой произведений миддл-литературы можно считать в разной степени отказ от так называемого языка художественной

литературы в пользу языка нейтрального, не создающего проблем для понимания даже и при торопливом чтении.

Важно отметить, что для миддл-литературы очень значительна категория успеха произведения, опять же связанная с проблемой читательского восприятия. Ольга Седакова пишет об этом так: «К этому среднему, третьему искусству, быть может, и относится мое убеждение в том, что любое хорошее произведение должно иметь успех. Успех и слава входят в самое задание, в самый замысел такого рода творчества. Для того и внушен этот дар. Это совсем не низкий успех, это выполнение задачи, общественного служения поэта, это знак того, что порученное ему сообщение доведено до адресата» [66: 63].

Немаловажную роль в популярности творчества Акунина играет грамотная реклама книг, экранизации произведений и дальнейшее использование изображений актеров, исполнивших главные роли, в оформлении обложек. Это, конечно, важный фактор, но не единственный и вовсе не главный, поскольку «мода на Акунина» началась на несколько лет раньше. Точно так же ранее была «мода на Пелевина», «мода на Толстую» и так далее. Популярность Акунина в данном случае более устойчива, что, скорее всего, обусловлено опять же выбором жанра детектива, поскольку детектив стал знаковым явлением современности.

Сейчас наступает пресыщение новизной, оригинальность не воспринимается в полной мере своего смысла, а достоинством считаются стилизация и игра с узнаваниями. А. Вербиева в статье «Эллинизм детективного жанра» об этом пишет так: «Литература жаждет учености и возрастает только в прямой с ней пропорции... Одним словом, на всякий модерн найдется постмодерн. Нашелся и на распоясавшийся детективный жанр». Именно так можно охарактеризовать появление Бориса Акунина в русской литературе [72].

В литературе игр множество, и различаются они прежде всего тем, где ведутся, – в тексте или вне его. Игры, ведущиеся вне текста, – это, как

правило, игры с автором или его творением, все то, что не связано с собственно чтением написанных автором страниц. У Григория Чхартишвили такой игрой становится создание псевдонима и интрига вокруг него. Таким образом, детектив для этого автора – не просто жанр, а своеобразная жизненная установка. Само его появление в пространстве отечественной словесности напоминает собой детектив.

Так, Борис Акунин стал одной из самых загадочных фигур конца двадцатого века, своего рода мистификация. Создавалось впечатление, что он возник вдруг и ниоткуда. Эта аура загадочности, окружившая автора, заставляла читателей даже заключать пари и месяцами разгадывать, кто такой Акунин. Уже давно известно, что «Борис Акунин» – это псевдоним, причем имеющий несколько коннотативных смыслов. Читатели, уже знакомые с мировой традицией сокрытия «детективщиками» подлинного имени, оценили удачно найденный псевдоним автора, который даже после раскрытия его, следовавшего через два года разнообразных домыслов и предположений, продолжает обрастать новыми, уже «японскими» смыслами, дополняющими российские революционно-анархические коннотации, содержащиеся в сочетании «Б. Акунин».

П.А. Флоренский, характеризуя процессы культурного развития, обращал внимание на ритмическую смену «средневекового» и «возрожденческого» типов культуры, мысли и восприятия, при этом указывал, что «автор, тяготеющий к «средневековому» видению мира, растворяется в «стихии чужого имени», являясь «орудием того, чьим именем... подписывается», «исполнителем его заветов», «хранителем его предания» [42: 129-131]. Автор, причастный «возрожденческому» типу мышления, напротив, «актерствует в имени». Чхартишвили можно отнести к «возрожденческому» типу мышления: он не просто «актерствует в имени», он мистифицирует, создает себе двойника.

Причем актерство доходит до того, что «Кладбищенские истории» выходят под двойным авторством: Б. Акунин, Г. Чхартишвили. «Если в

гордом девятнадцатом веке главным считалось стать самим собой, – говорит Александр Генис, – то сегодня важнее умение быть другим. Поэтому мы осваиваем искусство конструирования – лучше сказать, выращивания альтернативных, игровых личностей» [18: 219]. Так, Григорий Чхартишвили «выращивает» свою «альтернативную, игровую личность», наделяет ее именем, чертами характера, определенным типом поведения. Так появляется литературный проект «Борис Акунин», в котором едва ли не главное место занимают «фандоринские» романы, детективы, главным действующим лицом которых является Эраст Петрович Фандорин.

Классический детектив – это всегда загадка, для разгадки которой у сыщика и читателя изначально один и тот же объем информации и равные шансы. Так, например, в «Левиафане» воссоздается классическая модель детективного текста: на замкнутой площадке – в салоне корабля – несколько человек, и как минимум один из них – убийца, но это только на поверхности, а в реальности информация меняется от главы к главе, создавая все новые картины, по которым найти убийцу может только очень талантливый сыщик. Детективный жанр при своей игровой основе серьезен, так как серьезны и опасны в его мире преступники и преступления. Но в «фандоринских» романах присутствует авторская ирония, за которой предстает, например, выпотрошенный девичий труп, внутренности которого развешаны по соседним деревьям.

Тема почти половины романов «фандоринского» цикла – русская история последней четверти XIX века. Помимо событий и реальных лиц история присутствует в «фандоринских» романах и как культурный фон, представлены и псевдоисторические персонажи. Расследование смерти одного из них, несостоявшегося претендента на российский престол генерала Соболева составляет интригу романа «Смерть Ахиллеса». Таким образом, история становится частью игры. Писатель как-то заметил: «Я с историей обращаюсь примерно так же, как Александр Дюма. Когда беру исторического

персонажа, слегка изменяю ему фамилию, чтобы не вводить читателя в заблуждение ложным историзмом» [71].

Романы Бориса Акунина, оцениваемые в рамках оппозиции «высокой и массовой» литературы, выявляют свою парадоксальность. Они как бы одновременно принадлежат и «серьезному», и «массовому» искусству, находятся на их границе.

Таким образом, миддл-литература заслуживает пристального внимания. Ее пограничное положение определяет художественную специфику, оказывает значительное влияние на культурный, литературный процесс и на современного читателя.

Также отнесенность к миддл-литературе творчества Бориса Акунина не вызывает сомнения у многих исследователей. С высокой литературой его роднит плотный интертекст, включенность в контекст литературной традиции, ироничность, игра с читателем. С массовой – яркий сюжет, интрига, занимательность, злободневность, поэтика хорошего конца, герой, восстанавливающий мировой порядок.

1.2. Детективный жанр в современной литературе

Детективный жанр относится к тому роду литературы, который долгое время оставался без внимания серьезной критики. Как часто бывает, сама необычайная общедоступность и популярность произведений этого жанра вызывала сомнения в их художественных достоинствах. Пожалуй, первым теоретиком детектива как особого жанра стал Г.К. Честертон, выступивший в 1902 году со статьей «В защиту детективной литературы». С тех пор было опубликовано немало размышлений на эту тему, и принадлежали они, в основном, практикам детективного жанра.

В России импульс к теоретическому осмыслению детективной литературы возник в конце XX века. В работах А. Адамова, Г. Анджапаридзе, Н. Берковского, Н. Вольского, Ю. Ковалева прослеживается история жанра,

анализируется его поэтика, проводится исследование художественных параллелей в произведениях разных авторов. Несмотря на определенные различия в трактовках детектива как жанра, в целом современное литературоведение находит устойчивые жанровые показатели детектива, которые сводятся к следующему: «Детективная литература, вид литературы, включающей художественные произведения, сюжет которых посвящён раскрытию загадочного преступления, обычно с помощью логического анализа фактов. Основой конфликта чаще всего является столкновение справедливости с беззаконием, завершающееся победой справедливости» [32: 21].

В работах Н. Вольского, Г. Анджапаридзе и Ю. Ковалева детектив рассматривается как явление, связанное преимущественно с беллетристикой (массовой, или формульной, литературой). Одним из первых, кто заговорил о формульной литературе, был Дж. Кэвелти, посвятивший серьезную и объемную монографию таким беллетристическим жанрам, как мелодрама, вестерн. Под литературной формулой он предлагает понимать некие сюжетные блоки, восходящие к одним архетипам (например, «история любви»). Их существование не ограничено какой-либо одной культурной эпохой, поскольку первой особенностью формульной литературы является ее стандартность. Всю литературу Дж. Кэвелти делит на миметическую и формульную. Он указывает, что миметический элемент в литературе ставит нас перед лицом мира, каким мы его знаем, в то время как формульный элемент способствует конструированию идеального мира, где нет того беспорядка, двусмысленностей, неопределенности, которые свойственны реальной жизни. Главной функцией формульной литературы является отвлечение и развлечение [54: 33-34].

В настоящий момент литературоведческое исследование детективного жанра весьма актуально. Это связано с резким увеличением доли беллетристики в литературном процессе, и пересмотром устоявшихся взглядов на развитие литературы. Симптомом новых подходов к

беллетристике вообще и к детективу в частности стало появление книг таких, как антология «Как сделать детектив» и сборник статей «Лики массовой литературы» и т.п.

История детективного жанра отсчитывается со времени появления «логических рассказов» Эдгара Аллана По (или «рационаций») «Убийства на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1843), «Похищенное письмо» (1844), общим героем которых был первый знаменитый детектив Огюст Дюпен. Термин «детектив» был введен Энн Кэтрин Грин, так определившей жанр своего «Левенуортского дела» (1871).

Важнейшим вкладом Э. По в развитие детективного жанра стало, по общему признанию, создание неразлучной пары главных героев: сыщика-интеллектуала и его приятеля, которому отводится роль хроникера описываемых событий. Само существование спутника-хроникера при блестящей фигуре сыщика восходит, по наблюдению Ю.В. Ковалева, к романтическому противопоставлению Интуиции, способной в свете озарений познать Истину, и Рассудка, вынужденного довольствоваться знакомством лишь с внешней оболочкой предмета [74]. Этот композиционно-повествовательный прием используют многие последователи Э. По, включая А. Конан Дойля и А. Кристи.

Исследователи детективного жанра указывают на особое «двухфабульное построение» детектива, включающее «фабулу следствия и фабулу преступления, каждая из которых имеет свою композицию, свое содержание, свой комплекс героев». Подобная двухфабульность восходит к особой сюжетной структуре, которая имеет два слоя – поверхностный и глубинный. На поверхности – поступки, в глубине – работа мысли главного героя.

Для авторов позднейших детективов расследование преступления станет самоцелью, обретет самостоятельную художественную ценность. Эта последующая смысловая переакцентировка связана с исчезновением того особого романтического типа духовного освоения жизни, когда реальность не

имеет собственной эстетической ценности, но лишь представляет материал для морально-философских обобщений. В дальнейшем детективный жанр отказался от подобной трактовки действительности.

Тридцатые годы XX в. – это период расцвета детективной литературы, к которому относится окончательное становление классического детектива. Наиболее выраженные черты классический детектив приобрел в творчестве Агаты Кристи, в произведениях которой преступление раскрывается не с помощью исследования фактов, конкретных улик и доказательств, а исключительно с помощью особой психической проницательности героев.

Жизнь в 20-е – 30-е гг. стремительно менялась, что подрывало идеологические основы классического детектива, подготавливая его кризис, обусловленного как внешними, так и внутренними факторами. Внутренним фактором являлось то, что классический детектив превратился лишь в игру ума, отдалявшуюся от действительной жизни, в которой зародилась организованная преступность, произошла Великая Депрессия, читатель стал более приземлённым и требовал новой детективной литературы. Возникли новые типы детектива, новые герои и другие системы ценностей. Усложнение общественной жизни, всей системы общественных отношений привело к закономерной переоценке ценностей, что и отразилось в основах современной детективной литературы, стало причиной многообразия её направлений.

Т. Кёстхейи в книге «Анатомия детектива» приводит обстоятельную классификацию детективов конца XIX – сер. XX вв., которая выглядит следующим образом:

- детектив-загадка и задача (Конан-Дойль);
- исторический детектив (Джон Д. Карр);
- социальный детектив (Д. Сейерс);
- полицейская история (Эдгар Уоллес);
- реалистический детектив (Э.С. Гарднер);
- натуралистический детектив (С. Дэшил Хэмметт);

- литературный детектив (Жорж Сименон) [22: 262].

А.Ю. Наркевич, М.Н. Побединский среди многообразия детективной литературы выделяют:

- научный детектив, раскрывающий преступление позитивными средствами исследования материальных улик (О. Фримен, Ф.У. Крофтс);
- интуитивный детектив, основанный на догадке и интуитивном проникновении в психику преступника (Г. Честертон, А. Кристи);
- рассказы о ловких проделках преступников, одерживающих верх над полицией (М. Леблан, создавший образ Арсена Люпена, Л. Чартьарис, писавший о Саймоне Темплере);
- черный роман, описывающий преступления, а не их аналитическое раскрытие [32: 32].

А. Мазин предложил следующую классификацию:

- классическая литература с детективным сюжетом – это произведения, где детективный сюжет используется настоящим Мастером для создания произведения, которое затем входит в *Анналы* («Преступление и наказание» Достоевского, «Американская мечта» Нормана Мейлера);
- классический детектив (Агата Кристи, Честертон, Конан-Дойль, Карр и др.); типичная особенность – загадочность: есть труп, есть место, где его обнаружили, и есть сыщик, который должен установить убийцу. В хорошем классическом детективе поиск убийцы – это здоровое соревнование между сыщиком и читателем. И сыщик решает задачу исключительно благодаря интеллекту, а не чистосердечному признанию убийцы. Автор закладывает в текст достаточное количество «следов», но распределяет их так, чтобы улики не бросались в глаза, а подозрение попеременно кочевало с персонажа на персонаж. По словам Джона Диксона Карра, «...преступление раскрываются благодаря способности размышлять, а не из-за доносов предателей или промахов преступников». В упрощенном варианте классический детектив – некая абстрактная игра (зачастую

высокохудожественная) для любителей-интеллектуалов (Артуро Перес-Реверте «Клуб Дюма», «Фламандская доска»);

- «крутой» детектив (Д. Хэммет, Р. Стаут, А. Бушков, Ю. Латынина). В типичном «крутом» детективе поиск убийцы является для героя не предметом интеллектуальной игры, а единственным способом уцелеть.

Подвиды этого детектива:

1. детектив-боевик, триллер (Д.Х. Чейз), в котором акцент делается не на распутывании преступления, а на самом процессе стрельбы и мордобоя;

2. полицейский боевик (Д.Д. Макдональд, А. Кивинов «Менты»), в котором характерным признаком является детальное описание механизма работы соответствующих служб;

3. политический детектив (Сидни Шелдон, Даниил Корецкий, Ю. Латынина), освещающие скрытие механизмов работы державных служб, финансистов и пр;

- женский детектив (А. Маринина, П. Дашкова, Д. Донцова, Т. Устинова и др.), в котором главные героини либо женщина, либо мужчина с характером и психологией женщины. Разновидность этого рода детектива – ироничный детектив (Д. Донцова);

- мистический детектив (Дин Кунц, Стивен Кинг, Филипп Дик).

Подвиды:

1. исторический мистический детектив (Умберто Эко «Имя Розы»);

2. «ужастик» (Стивен Кинг);

3. фантастический детектив (С. Лукьяненко, Ю. Латынина, А. Бушков).

К детективной литературе примыкают также произведения о работе военно-политической разведки, получившие распространение после Первой и особенно после Второй мировой войны [57: 46].

Отметим, что схема жанра остается неизменной на протяжении столетий. Детектив содержит три основных сюжетообразующих элемента: преступление, расследование и разгадку. Все остальное нанизывается на

главный стержень по усмотрению автора. Это может быть интеллектуальная игра или погоня с перестрелками, имитация несчастного случая или насилие среди бела дня; действующим лицом может быть детектив-любитель, частный сыщик, полицейская бригада; в нем могут быть узнаваемые места действия или же вымышленные и т.д. Все эти детали и дают то разнообразие детектива, которое нередко ошибочно воспринимается как перерождение жанра.

Также выделяются следующие конструктивные признаки детектива:

- нормативность и жесткость жанровых законов;
- малый (новеллистический) объем;
- строгая выверенность сюжета и внимание к событийной стороне;
- сочетание невероятного с правдоподобным;
- замкнутость и условность хронотопа;
- особая структура образа главного героя.

Итак, необходимо учитывать, «классический детектив – это всегда игра, соревнование между героем детектива и читателем, кто раньше раскроет преступление и тем самым отгадает загадку, поставленную писателем. При этом читатель испытывает законную гордость от своей победы (если он правильно и раньше героя решил ребус), но гораздо большее эстетическое удовольствие – от собственного поражения (оттого, что пошел по ложному следу и не угадал преступника)» [21].

В России уже много десятилетий детектив находится на особом положении. Большинство критиков относит его к литературе второго, а то и третьего уровня. Говоря о развитии отечественного детектива, необходимо учитывать, что детектива как такового в русской до XX века не было, имелись только некоторые жанровые признаки в прозе второй половины XIX столетия. В XX веке детектив развивался в несколько этапов: в 20-ые годы отечественный детектив формируется на основе авантюрного и переводного романов. В этот период героем детектива становится иностранец, место сыщика, защищающего собственность, занимает агитатор или рабочий,

успешно борющийся против своих врагов. Ключевым в этот период становится конфликт добра и зла, рассматривающийся в качестве социального и асоциального.

Активное становление отечественного детектива происходит в 1950 – 60-е гг. В нем ярко выражено приключенческое начало, изображаются будни советской милиции и работа уголовного розыска (повести Л.С. Овалова, повести и киносценарии М.Д. Ройзмана, цикл «Записки следователя» Л.Р. Шейнина, романы Н. Томана и Ю. Семенова), а также формируется политический детектив в творчестве Р.Н. Кима и Ю. Семенова.

В 1970 – 1980-е гг. детектив превращается в неотъемлемую часть отечественной массовой культуры, однако в нем сохраняется установка на конфликт социального и антисоциального (бр. Вайнеры), развивается политический шпионский детектив (творчество Ю. Семенова).

Нельзя не отметить, что в советское время детективная литература была мало распространена. Так, каждый выпуск «Зарубежного детектива» становился грандиозным событием.

Детективный бум пришелся на начало 90-х гг XX в, когда читатели начали заново открывать для себя Р. Стаута, Х.Д. Чейза и других зарубежных детективных авторов. Спрос на отечественный детектив породил ряд русских авторов, пишущих про частных сыщиков, милицию, агентов ФСБ и т.д.

С началом реформ 90-ых годов XX века, стали популярны произведения Льва Гурного (он же известен как Роман Арбитман), Андрея Кивинова, Владимира Батшева, Михаила Веллера, Анатолия Азольского. Открылись новые имена: Александра Маринина, Дарья Донцова, Галина Куликова, Татьяна Полякова, Владимир Колычев, Андрей Ильин.

В новейшей русской литературе в детективном жанре выделяются следующие направления:

1. женский детектив;
2. исторический детектив;
3. иронический детектив;

4. детектив-бестселлер;
5. жесткий детектив;
6. мистический детектив.

В новейшей литературе основоположницей женского детектива стала Александра Маринина, которая впервые вводит в данный жанр обыденность и узнаваемые бытовые проблемы. Главная героиня, Настя Каменская, отличается безликостью, похожестью на каждого.

Вслед за Марининой в данном жанре стали работать Полина Дашкова, Марина Серова и Виктория Платова. П. Дашкова, позаимствовав основные приемы и сюжетные ходы Марининой, добавляет в свои произведения сцены жестокости, а в главных героинях отчетливо просматривался сам автор.

Следом появился литературный проект Марина Серова, который являлся творчеством коллектива саратовских литераторов, вследствие чего героини произведений этого литературного проекта получались универсальными.

Основными читателями детективов данного типа являются именно женщины, вероятно, потому что женский детектив более мягкий, более бытовой.

Основной фигурой исторического детектива является Борис Акунин. Он предлагает своеобразные интеллектуальные ребусы, играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности» [25: 240]. Первые детективы, изданные в 1998 году, принесли писателю известность. Популярность «проекта Б. Акунин» была закономерна и ожидаема, ведь до него в России не существовало качественного детектива. Первый роман писателя был издан под рубрикой «детектив для разборчивого читателя». В аннотации было сказано: «Если вы любите не чтиво, а литературу, если вам неинтересно читать про паханов, киллеров и путан, про войну компроматов и кремлевские разборки, если вы истосковались по добротному, стильному детективу, – тогда Борис Акунин – ваш писатель». Вся серия «фандоринского» романа состоит из следующих произведений: «Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Особые поручения»

(внутри книги два романа «Пиковый валет», «Декоратор»), «Статский советник», «Коронация, или Последний из романов», «Любовница смерти», «Любовник смерти», «Алмазная колесница», «Инь и Ян», «Нефритовые четки» (сборник рассказов), «Весь мир театр», «Охота на Одиссея». Определение «литературный проект» было дано самим Акуниным в одном из интервью: «Я придумал многокомпонентный, замысловатый чертеж. Поэтому – проект. <...> Чем, собственно, литература отличается от литературного проекта? По-моему, тем, что корни литературы – в сердце, а корни литературного проекта – в голове» [4: 4]. Таким образом, Акунин сразу охарактеризовал свои романы как продукт профессиональных технологий, а не творческого вдохновения. Параллельно с ним работает Леонид Юзефович, герой которого начальник Санкт-Петербургской сыскной полиции Иван Путилин.

Иронический детектив пришел в отечественный литературный процесс вместе с именем Иоанны Хмелевской.

Самая яркая фигура в этом типе детектива Дарья Донцова со своими частными сыщицами, незадачливыми героинями, обладающими странными именами и профессиями, попадающими в разные переделки, вредными соседями, неугомонными детьми, лающими собаками обладающими, сплетающимися в клубок комедии положений.

Яркими представителями детектива-бестселлера являются Олег Андреев, Анна и Сергей Литвиновы.

Литвиновы дебютировали в 1999 году, победив в конкурсе «Комсомольской правды на лучший детективный рассказ. Анна и Сергей Литвиновы первоначально вошли в современный литературный процесс как литературная мистификация, которая впоследствии была раскрыта, изначально же они представлялись как две сестры. Они создают детектив глазами мужчины и женщины.

Олег Андреев в произведениях идет вслед за С. Шелдон и А. Хейли, добавляя в сюжеты национальный колорит.

В Жестком детективе известны: Э. Хруцкий, Э. Тополь, В. Доценко, А. Бушков и др.

Подобные детективы разрабатываются по одному шаблону и построены на очевидном противостоянии добра и зла. От книги к книге ничего не меняется ни герой, ни цели главного героя.

Яркой представительницей мистического детектива является Марина Юденич, принадлежащая к традициям европейского детектива, поскольку истории, которые она рассказывает, не принадлежат к отечественной тематике [32: 24-30].

Таким образом, можно отметить, что в современном литературном процессе детективная литература приобретает все большую популярность нежели в XX веке.

Отличительной особенностью современного детектива от классического является разрушение нравственной идеи и морального стандарта.

С детективной литературой пересекаются все остросюжетные жанры литературы, а потому этическая и эстетическая проблематика жанра претендует на внимание исследователей.

Особое место занимает творчество Бориса Акунина, соединившего русскую и западную традиции детектива, раздвинувшего жанровые границы посредством синтеза, во-первых, элементов «классического» детектива с элементами исторического, шпионского, любовного и др. романов, а во-вторых, особенностей массовой литературы с постмодернистскими приемами ирония, создавшего, условно говоря, постмодернистские детективы.

1.3. Литературный проект Борис Акунин.

Современный литературный процесс, с одной стороны, отличается разнообразием направлений и жанров, с другой стороны, отмечен и стремлением актуализировать произведения XIX века.

В современном литературном мире, по мнению Шаманского, был создан прецедент: «появился автор, не просто стилизующий свои тексты под

произведения XIX века, не просто талантливо воссоздающий атмосферу того времени, но, кажется, решившийся пересказать всю тоску современности по «plusquamperfect». Имя его – Борис Акунин» [78].

Григорий Шалвович Чхартишвили, пишущий под псевдонимом Борис Акунин соединил в нечто целое два удаленных друг от друга звена русской литературы, настоящее и более чем прошедшее.

Сам Акунин определяет суть и смысл своего творчества «... литературный проект, который можно назвать «Попытка заполнения некоторой лакуны в русской литературной традиции». У нас есть литература высокая и низкая, но нет литературы мэйнстримовской, которая называется беллетристической». «Мой читатель – это человек, который может получить удовольствие не только от сюжета, но и от стиля». «Достичь бы невозможного: написать такой детектив, который хотелось бы перечитывать, даже когда уже знаешь, чем все закончилось! < ... > В сущности, вполне достаточно и первого, сюжетного плана, но при повторном чтении можно обнаружить и другие, неочевидные. Любитель литературы, возможно, обнаружит литературную игру. Любитель истории заметит некоторые "фокусы", предназначенные персонально для него. < ... > Я пробую на зуб все остросюжетные жанры, от триллера до плутовского романа. Одно из условий игры, в которую я играю с читателем, – постоянная смена правил игры» [79].

Б. Акунин, прежде всего, – литературный проект, построенный по всем правилам современного коммерческого проекта, вплоть до ставшей уже традиционной установки на игру и интриги, связанной со скрываемой личностью автора: около полутора лет после выхода первой книги о сыщике Фандорине даже близкие знакомые Григория Чхартишвили не предполагали, что Борис Акунин – его творческий псевдоним. Некоторые обозреватели на всякий случай оставляли место для сомнения по поводу этого признания Г. Чхартишвили. Наконец, даже сам псевдоним долгое время был предметом обсуждений и споров, пока заручившаяся молчаливым согласием писателя

заинтересованная аудитория не сошлась на том, что «Акунин» означает по-японски «злой человек» [79].

Как у любого уникального в своем роде (а поэтому заметно выделяющегося на прочем литературном фоне) проекта, у Акунина есть устойчивый ряд индивидуальных черт. Из литературы XIX века в него вошли стилистика, география, байронический характер героя и общий исторический антураж эпохи (по словам самого Г. Чхартишвили, «в классической литературе этого периода столько очарования и благородства, что даже самый малый отсвет этого сияния способен придать повествованию и дополнительный смысл, и глубину, и обаяние») [79]. XX век привнес в повествование ритм, детективный динамизм в развитии коллизий, «опытность» и «просвещенность» в философском, историческом, политическом и собственно литературном планах, характер героя в соответствии с духом времени пополнился чертами идеального положительного персонажа-супермена: физическая сила и красота, дедуктивная пронизательность, удачливость и справедливость. В качестве дополнительных интригующих нюансов в сближении двух веков выступают элементы восточной философии (самурайский кодекс чести) и плотный клубок взаимных исторических, литературных реминисценций и аллюзий.

Еще одной характерной деталью проекта стала непривычная даже для сегодняшних темпов частота, с которой на книжных прилавках появлялись все новые и новые книги Б. Акунина. По словам автора, на написание одного романа ему требуется от полутора до трех месяцев – темп, высокий, наверное, даже для японской литературы. С 1998 года из печати вышли больше 20 романов и повестей, 3 пьесы и 1 сборник рассказов Бориса Акунина.

Григорий Чхартишвили не раз повторял, что проект «Борис Акунин» своим появлением во многом обязан монографии «Писатель и самоубийство», над которой он тогда работал. Желая отдохнуть от занятия, которое он сам охарактеризовал как «несколько депрессивное», писатель

невольно обращается к эпохе, которая была буквально заражена идеей самоубийств, – тогда это называли проклятием и болезнью XIX века [73].

XIX век в романах Б. Акунина – лишь антураж, фон, но именно он, прописанный тонко и узнаваемо, включает их в диалог с произведениями классической литературы. Прием дерзкий, авантюрный, но замечательно реализованный и пришедшийся кстати, вовремя. «Меня интересует история второй половины XIX века Европы вообще и России в частности. Я вижу там много сходства с тем, что у нас происходит сейчас. Примерно те же самые развилки, те же самые перекрестки», – говорит Г. Чхартишвили, перекидывая тем самым мост между двумя веками – повинувшись культурной воле современности [79].

Б. Акунин утверждает, что писать романы только об Эрасте Петровиче невозможно: это утомительно и для него, и для читателя, в связи с чем появляются еще несколько новых серий.

Цикл «Приключения Эраста Фандорина» включает в себя тринадцать произведений. Действие романов, героем которых является Фандорин, происходит в пореформенной России XIX века. Весь смысл, который Б. Акунин вкладывает в создаваемую им историческую имитацию в духе постмодернизма, выражен на обороте обложек книг из серии «Приключения Эраста Фандорина»: «Памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом». Действительно, XIX столетие, которое принято считать «золотым веком» русской литературы и расцветом культуры России, становится едва ли не главным героем произведений Бориса Акунина.

Главным героем серии «Приключения магистра», является внук Эраста Фандорина – Николас Фандорин. Особенность серии в том, что во всех книгах есть две временные линии. В одной Николас Фандорин расследует тайну, в – другой повествуется о приключениях кого-нибудь из его предков. Серия включает в себя следующие произведения: «Алтын-толобас»,

«Внеклассное чтение» (в 2-х томах), «Ф.М.» (в 2-х томах), «Сокол и Ласточка».

Кроме исторических детективов, Акунин написал детективную пьесу – «Чайка», а также трагедию «Гамлет. Версия» по мотивам «Гамлета» Уильяма Шекспира и комедию «Зеркало Сен-Жермена». В 2004 году вышли уже упоминавшиеся «Кладбищенские истории», один из последних проектов Акунина – это серия «Жанры», в рамках которой уже вышли «Детская книга», «Шпионский роман», «Фантастика», «Квест». С 2007 года выходит цикл «Смерть на брудершафт», состоящий из десяти повестей. Время действия – Первая мировая война (1914-1918 года), главные герои – немецкий шпион Йозеф фон Теофельс по прозвищу Зепп с его верным помощником Тимо, и русский контрразведчик Алексей Романов с его начальником князем Козловским.

Еще на заре акунинского проекта в одной из бесед с Игорем Захаровым Г. Чхартишвили сказал: «Избранный мной исторический период – конец девятнадцатого и начало двадцатого века – представляет для меня особый интерес в самых разных смыслах: эстетическом, политическом, культурном. Когда наиграюсь всласть с крахмальными воротничками, револьверами «бульдог» и шляпами-канотье, попробую другие интересующие меня эпохи. В том числе, возможно, и конец нашего столетия» [73].

Еще один жанр, в котором попробовал себя Б. Акунин, – «Сказки для идиотов». Книга с таким немотивированным названием вобрала в себя несколько «сказок», призванных пересказать в акунинской стилистике громкие политические скандалы последних лет.

Уникальная в своем роде пьеса Б. Акунина «Чайка» - эксперимент несколько другого рода. Акунин вторгается в чеховский текст со своими условиями и законами. На глазах читателя происходит полнейшая деконструкция канонического текста пьесы, результатом которой становится утверждение: Треплев не застрелился, он был убит, и сделать это мог каждый герой пьесы. В пьесе «Чайка» Акунин из тонкой и неоднозначной в своем

жанровом определении «комедии» А.П. Чехова собственно комедию в стиле фарс.

Проект Григория Шалвовича Чхартишвили будет жить, пока люди будут читать романы о Фандорине, пока будет нетерпением ожидать новый роман о Пелагии, пока телекомпании будут заключать контракты на экранизацию произведений Б. Акунина, пока современная нам культурная эпоха еще тоскует по великой русской литературе.

Таким образом, этим проект «Б. Акунин» выделяется на фоне многочисленной детективной литературы современного литературного процесса; этим он завоевал читательскую аудиторию и в каком-то смысле реабилитировал в ее глазах детективный жанр; именно это, наконец, звучало в такт потребности целой культурной эпохи.

Выводы:

1. В современном литературном процессе литература делится на «элитарную» и «массовую», однако существует пласт, который невозможно в полной мере отнести к данным типам. Этот пласт современными исследователями назван как миддл-литература, которая плавно стирает границы между «элитарной» и «массовой» литературой.

2. Детективная литература приобретает все большую популярность, что провоцирует появление новых авторов, работающих разных стилях детективного жанра.

3. Борис Акунин – успешный литературный проект, синтезирующий в своих произведениях традиции классического детектива с новыми идеями, приемами и формами.

Глава 2. Поэтика «фандоринских» романов

2.1. Общая характеристика «фандоринского» цикла.

На протяжении нескольких лет Борис Акунин создает единый литературный проект, причем проект детективный. Первый цикл «Новый детектив» становится его визитной карточкой.

Весь смысл, который Б. Акунин вкладывает в создаваемую им историческую имитацию в духе постмодернизма, как мы уже писали выше, выражен на обороте обложек книг из серии «Приключения Эраста Фандорина». Действительно, XIX столетие, которое принято считать «золотым веком» русской литературы и расцветом культуры России, становится едва ли не главным героем произведений Бориса Акунина.

Данный цикл, во-первых, объединен образом главного героя – Эраста Петровича Фандорина. Во-вторых, действие романов происходит в пореформенной России XIX века, и в этих произведениях Акунин выстраивает, на первый взгляд, исторически верную картину, но нередко дает свою собственную, подчас фантастическую трактовку известных событий. И он вправе поступать так, поскольку, как писала Лидия Гинзбург в своих теоретических заметках «об историзме и структурности», «исторический замысел строит свой мир из заданных внеэстетических элементов, а художественный замысел порождает свой структурный мир [19: 223]. При этом исторические элементы могут свободно входить в этот вымышленный мир на тех же правах исторической преднамеренности, что и вымышленные элементы».

Для художественного произведения здесь нет принципиального различия, а Борис Акунин пишет художественное произведение, а не исторический трактат, требующий абсолютной точности фактов и не допускающий никакого вымысла, никакого авторского произвола. В данном случае важен сам принцип историзма, который предполагает художественное освоение конкретного исторического содержания эпохи, ее неповторимого

облика и колорита: предметом изображения становятся тенденции общественного развития, раскрывающиеся в общенародных событиях и индивидуальных судьбах персонажей. Лидия Гинзбург в статье «Об историзме и структурности» ссылается на слова Эмиля Золя: «...Теперь берут прямо из жизни историю какого-нибудь человека или группы людей и правдиво описывают их поступки. Произведение превращается в протокол и только...» [19: 254]. Исследователь обращает внимание на то, что искусство по самой своей природе не может брать «прямо из жизни», а может только перерабатывать жизнь, строя второй мир в своем материале – звуке, цвете, мраморе, слове. Следовательно, «брать прямо из жизни» может означать только перерабатывать жизнь особым способом, отличным от других способов. Действительно, требование истинности литературы существовало в разные времена, но никогда эту истинность не мыслили как непосредственную пересадку жизни в литературу. «Идеальная истинность» классиков не только не отвергала условности, но именно в условностях черпала меру своего правдоподобия.

Перед нами не история сама по себе, а иллюзия истории, ее версия, имитация. Иллюзия всегда связана с эффектом реальности, производимым ее демонстрацией; она основывается на психологическом и идеологическом признании феноменов, ранее уже знакомых человеку. Для создания эффекта реальности Б. Акунин вводит в свои романы фандоринского цикла большое количество дат, реальные исторические события, фамилии исторических деятелей; практически каждый из романов начинается с какого-либо квазиисторического документа. Обратим внимание на даты, которые стоят в скобках после заглавий акунинских детективов: «Азазель» (1876), «Турецкий Гамбит» (1877), «Левиафан» (1878), «Смерть Ахиллеса» (1882), «Пиковый валет» (1886), «Декоратор» (1889), «Статский советник» (1891), «Коронация» (1896), «Любовница смерти» (1900), «Любовник смерти» (1900), «Алмазная колесница» (1878 и 1905), «Нефритовые чётки» (1881-1900), «Весь мир театр» (1911). С одной стороны, вполне понятно, что это время, когда

происходит действие романа. С другой стороны, эти даты очень похожи на время написания. Таким способом устанавливаются определенные отношения с читателем, возникает своеобразный резонанс, поскольку годы, в которые происходит действие акунинских произведений, это то время, когда внимание общества к истории стало колоссальным, причем не на уровне аристократии, высших слоев общества, а на уровне народного сознания.

В романах Бориса Акунина перед нами встает пореформенная Россия, миновавшая период преобразований шестидесятых годов девятнадцатого века, Россия посткрепостническая, постоянно соотносящаяся с постперестроечной Россией двадцатого века. Реформы завершены, впереди время, которое позже назовут реакцией. В 1877-1878 г. пройдет кровопролитная и малоудачная русско-турецкая война, в 1879 году «Народная воля» начнет «охоту на царя», окончившуюся 1 марта 1881 года гибелью Александра II. К власти придет Александр III с идеей контрреформ и с отказом от принципов предыдущего царствования. Сын Александра III – Николай II – вступит на престол в убеждении, что любые реформы есть, в сущности, бессмысленные и вредные мечтания [56: 12]. Все эти события в той или иной степени отражены в романах Акунина, начиная с «Азазель» и «Турецкого гамбита» и заканчивая «Коронацией». Действие романов «Любовница...» и «Любовник смерти» практически не касается исторических событий в стране, возвращение к этой теме (а именно – к событиям 1905 года, русско-японской войне) происходит в первом томе «Алмазной колесницы» – «Ловец стрекоз»).

Возможно, частично смысл, который Борис Акунин вкладывает в создаваемую им историческую имитацию, выражен на обороте обложки книг из серии «Новый детективъ: Приключения Эраста Фандорина»: «Памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом». Кажется, будто Акунин поставил своей целью переписать всю историю – и не только России, но и мира. Например, в первом романе «Азазель» причиной

стремительного развития науки во второй половине XIX века стала некая международная организация – частный пансионат английской баронессы леди Эстер, которая воспитывает в нем детей-сирот. Суть ее метода – в выявлении того уникального таланта, который заложен природой в каждом ребенке, а затем – усиленное направленное развитие именно этого таланта. Когда безгранично преданный своей воспитаннице сирота вырастает, он «засылается» на службу, быстро продвигается по служебной лестнице благодаря развитому таланту, но никогда не забывает про воспитавший его «эстернат». И если не все, то многие крупнейшие деятели политики, науки, культуры были, по Акунину, учениками леди Эстер.

В «Турецком Гамбите» перед нами 1877 год, русско-турецкая война, сражение под Плевной, легендарный генерал Соболев (в реальности – «белый» генерал Михаил Дмитриевич Скобелев). Это не просто историческая канва, поскольку события и характеры прописаны выпукло, убедительно. Следя за приключениями главной героини, читатель получал фактически исчерпывающее представление о русско-турецкой войне, об ее причинах, основных событиях, героях и результатах.

Г. Ульянова в статье «Пародия на правду» отмечает, что «Смерть Ахиллеса», «Статский советник» и «Коронация» – это целый «занимательный курс русской истории XIX века» [68: 18]. Упомянутый выше генерал Соболев, герой русско-турецкой войны 1877-1878 годов, будучи решительным панславистом, задумал произвести бонапартистский переворот, освободить балканские страны, создать единое славянское государство и т.д. Про это стало известно на уровне императорской семьи, и Соболев был убит международным убийцей, нанятым по указанию брата царя. Здесь уже можно отметить некоторые достаточно сомнительные «исторические» факты, намеренно или бессознательно введенные в текст. Император тайно приговаривает к смерти национального героя, генерала от инфантерии Соболева, и родной брат Александра III (в котором нетрудно увидеть Великого Князя Владимира Александровича) лично нанимает

убийцу! Сам Фандорин в сомнении: «Не мог министр внутренних дел организовать убийство генерал-адъютанта Соболева, что бы тот ни затевал! Это нонсенс!» – от волнения Эраст Петрович перестал заикаться». А потом и окончательно выясняется страшная картина, как Великий Князь обговаривает с Великим «киллером» вопрос Великого гонорара за Великое убийство.

Еще более вольная трактовка известных исторических событий дается в романе «Статский советник». В нем действиями подпольной революционной Боевой Группы управляет офицер Департамента полиции Пожарский (его прототип – жандармский подполковник Георгий Судейкин), используя Группу в своих собственных, карьерных целях. Руководитель Группы, Грин (Григорий Гринберг), получает от него анонимные записки с указанием конфиденциальной информации – когда, где будет тот или иной крупный чиновник. Цель Пожарского – как можно выше подняться вверх по служебной лестнице, с тем чтобы потом, уже будучи руководителем, бороться с революционной заразой своими методами, спасая Россию от неминуемой гибели. Иначе говоря, жизненное кредо Пожарского – «цель оправдывает средства». Действительно, известно, что полиция, жандармерия, охранное отделение не гнушались тайными связями с черносотенцами. Но совершенная ложь, по мнению Г. Ульяновой, утверждение, что именно полиция давала прямые указания террористам «левым» или «правым» убивать тех или иных людей. Иметь своих агентов везде, где только возможно, приходится всегда, это неизбежно и нормально, это – одна из основ профессии. Смотреть сквозь пальцы на их преступления – это уже грязная работа. Это бывает часто, но не всегда, к сожалению, в Российской империи это было. Но вот давать им приказы на убийства – это уже прямое преступление, а такое мыслимо лишь в преступных, криминальных режимах. А этого в Российской империи не было. В этом разница изображения в произведении и реальных событий. Но в том-то и дело, что Акунину важно показать читателю связь времен: нечистый на руку полицейский – вполне узнаваемая фигура для читателей рубежа XX-XXI веков [68: 22].

Наконец, в «Коронации» Акунин вводит в роман огромное количество действительных исторических деятелей – всю царскую семью конца XIX века. У одного из Великих Князей международный преступник доктор Линд похищает малолетнего сына, требуя в качестве выкупа знаменитый бриллиант с коронационного скипетра. Ситуация осложняется тем, что в Москве, в которой и разворачивается действие романа, на днях должна состояться коронация будущего императора Николая II. Если на скипетре не будет бриллианта, то это вызовет международный скандал; однако тот же скандал разразится и если преступник убьет сына Великого Князя и разошлет его останки по всей Москве. В результате Романовы решают отсрочить время обмена на неделю, то есть «арендовать» бриллиант у преступника, выплачивая ему каждый день то или другое знаменитое украшение династии. В обмен на это Линд показывает им живого мальчика. В конце концов, мальчика убивают, но Романовы остаются спокойны, так как коронация не сорвалась. Все повествование сопровождается описанием нравов императорской семьи: эпатажный гомосексуализм московского генерал-губернатора Великого Князя Симеона Александровича, нерешительность и душевная слабость самого императора.

Петербург, императорская власть у Б. Акунина почти всегда является носителем зла. В «Смерти Ахиллеса» генерал Соболев убит по приказу одного из Великих Князей – Владимира Александровича. В романе «Статский советник» вице-директор департамента полиции полковник Глеб Георгиевич Пожарский направляет террористические акты народовольцев на своих конкурентов по службе. Действует он при попустительстве другого брата Александра III Великого Князя Сергея Александровича (в романе – Симеона Александровича). Этот же Великий Князь – напыщенный, самовлюбленный, жестокий, порочный – один из главных отрицательных героев «Коронации». Не лучше относится автор и к молодому императору Николаю II, появляющемуся в том же романе. Наблюдательный английский

батлер мистер Фрейби, приглядевшись к нравам императорской семьи, предсказывает: это последний император из рода Романовых.

Императорскому двору и петербургским чиновникам противостоят у Акунина честные служаки, капитаны Тушины, во что бы то ни стало исполняющие свой долг перед родиной и людьми. Это, в первую очередь, сам главный герой серии Эраст Петрович Фандорин, а кроме него мелкий московский чиновник Анисий Тюльпанов, следственный пристав Ксаверий Грушин, камердинер Великого Князя из «Коронации» Афанасий Степанович Зюкин. Как правило, такие люди оказываются в России Б. Акунина в затруднительном положении именно потому, что честны и неподкупны. Даже народовольцы во главе с неуловимым террористом Грином («Статский советник»), вызывают у автора романа больше симпатии, чем правительство. Однако главную надежду положительные герои Акунина возлагают вовсе не на революцию. Автор скорее надеется на усовершенствование России путем просвещения и на честных людей, верных слову и соблюдающих приличия. Это чем-то похоже на «теорию малых дел», либеральный консерватизм времен «великих реформ». Необходимо сказать, что наибольшую симпатию в Доме Романовых вызывает у Акунина именно Александр II. Автор сам признается, что хотел бы «внести некоторый вклад, если не в создание, то в укрепление мифа, связанного с Россией. Мне этот миф кажется очень красивым, продуктивным в самых разных смыслах. Этот миф существует вокруг прекрасной, ушедшей эпохи конца XIX – начала XX века. Эпохи, когда русская культура во всем мире признавалась как великая. Я имею в виду ту эпоху, ну, скажем, с Александра II, с 70-х годов, и вплоть до революции – золотой век русской культуры. Он вполне заслуживает того, чтобы его мифологизировать [64: 235-266].

На наш взгляд, Акунин выбирает именно эту эпоху и круг литературных ассоциаций, потому что конец девятнадцатого века, а прежде всего царствование Александра III – это русское викторианство, то есть время длительной стабильности, гнета незыблемых традиций, под которым – не

нарушая внешней «плавности линий» эпохи – складывается новая мораль, вызревают грядущие катастрофы. Ритуал еще соблюдается, но даже для чтящих его он уже невыносим и смешон. Эпоха разрушается изнутри, достаточно легкого толчка, чтобы она рассыпалась в прах, но этот толчок покажется полной неожиданностью даже для тех, кто его бессознательно готовит. Из викторианской оболочки уже появляется, выламывается «чужой», другой, неизвестный XX век. Например, в «Коронации» знаком обреченности династии Романовых становится похищение и убийство царственного ребенка в разгар коронационных торжеств. Принято плакать о судьбе детей Николая II, расстрелянных вместе с ним. И точно так же принято забывать, что в основе царствования Романовых – другой невинно замученный ребенок, сын Марины Мнишек: его забрали у матери вскоре после убийства Тушинского вора и повесили всенародно за Серпуховскими воротами, а «все жители при звоне колоколов целовали крест царю Михаилу». Акунин сжимает историческое время, триста лет сводит к тридцати. Романовы обречены, поскольку их видимое благополучие покоится на постыдной тайне – убийстве ребенка, и кто виновен в нем – неважно, расплачиваться будут все. Здесь автор наследует традицию Достоевского, чей Иван Карамазов отказался от высшей гармонии, потому что «не стоит она слезинки хотя бы одного только замученного ребенка <...> Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно» [64: 255]. Так и Акунин отказывается от той России, от того императорского дома, чья власть построена на смерти ребенка, причем смерть эта осталась незамеченной самими Романовыми.

Акунин берет узловые моменты истории (русско-турецкая и русско-японская войны, коронация Николая II, трагедия на Ходынском поле и так далее), но одновременно изображает ситуации семейного плана. В его детективах одна из важнейших проблем – это противостояние приватности и официоза. Так, главный конфликт «Коронации» (имеется в виду тот, что стоит за очевидным детективным) – столкновение двух типов отношений между

людьми: фандоринский приватный, основанный на взаимном уважении, и зюкинско-романовский придворный, строящийся на четко прописанных отношениях «вассал-сюзерен». Итог этого противостояния печальный: дом Романовых так и не научился с уважением относиться к приватности и доверять личной ответственности – таков внутренний сюжет «Коронации». Ведь историзм, как принцип мировоззренчески-эстетический, неизбежно приводит к вопросу о соотношении личности с историей, к осмыслению человека как части движущейся, развивающейся вместе с ним истории. Дело не в украденном мальчике, дело в принципе: частной жизни предпочли церемонию – и, соответственно, получили Ходынку, русско-японскую войну, 1905 год, а потом и 1917-й.

Особенность акунинского детектива сближает его с вполне «серьезной» прозой: реконструкция прошлого происходит обычно на основании некоторых подробностей, замеченных внимательным сыщиком и служащих ему для построения или проверки гипотез. Автор использует в начале романа «Азазель» Эраст Петрович удивляется незначительной, на первый взгляд, газетной публикации о необыкновенном самоубийстве студента, совершенном в парке на глазах гуляющей публики. Он связывает это трагическое происшествие с сообщением владельца парикмахерской, расположенной в отдаленном от места самоубийства районе, о том, что тот видел, как некий студент, вскарабкавшись на тумбу около моста, пытался публично покончить с собой. Разбор Фандориным этих происшествий и способ его рассуждений можно считать введением в его метод. Значимость каждой подробности превращает ее в существенную деталь обстановки, она подается крупным планом. Эта особенность повествования детективной прозы Б. Акунина объединяется с таким направлением, которое именуется «метонимическим», то есть ориентированным на метонимию – деталь, замещающую целое.

В метонимической прозе Акунина особую роль приобретает пространственный фактор. Москва, где происходит действие большинства

романов фандоринского цикла, играет роль топоса, литературная традиция изображения которого связывает художественный мир Акунина с творчеством таких знаковых фигур русской литературы, как А. Грибоедов, А. Пушкин, Л. Толстой, Андерй Белый, М. Булгаков. Писатель представляет единое пространство русской культуры, знаковой и неотъемлемой частью которой становится Москва [15: 34].

Москва, в которой живет и действует Фандорин, – это перекресток различных исторических ментальностей и одновременно «вечный» город, со своим сложившимся стилем жизни. Писатель стремится воспроизвести атмосферу этого города, не пытаясь ни критиковать, ни одобрять. Он реконструирует дух старой Москвы с любовью летописца, беспристрастно рассказывает о событиях, которые в различные периоды истории Москвы определяли сознание людей пореформенной эпохи. Обратная сторона ментальности того времени – присутствие в умах опасных и ложных мечтаний о праве сильной личности на утверждение особой морали для избранных, следствием которой и становится разрешение на «кровь по совести», на террористический акт. Так и действуют у Акунина члены организации «Азазель» [15: 38].

Во всех этих непростых ситуациях восстановить справедливость и узнать истину помогает сыщик Эраст Петрович Фандорин. Сюжеты романов типологически схожи: в них присутствует авторская установка на право выстроить свою версию исторической эпохи, когда зародилось и набрало мощные обороты мировоззрение особого типа, которому суждено было в XX столетии изменить лицо мировой истории и утвердить в мире культ сильной личности. Б. Акунин рассматривает такие элементы российского сознания второй половины XIX века, изучение которых помогает понять многие процессы сегодняшней нашей действительности. Ситуации романов так подобраны автором, что демонстрируют какими опасными могут быть лишённые нравственной основы идеи.

«Фандоринские» романы – в каком-то смысле исторические. Автор не только вводит читателя в суть раздиравших Россию конца XIX – начала XX века конфликтов, но и пытается посмотреть на современный этап ее развития с точки зрения исторически неразделимого времени. «Ось» времени, пользуясь метафорически терминологией М. Хайдегера, присутствует в романах, являясь в буквальном смысле слова осью, на которую нанизаны все события цикла. История конца XIX – начала XX веков России предстает на страницах его романов как неотъемлемая составляющая этой оси, так как сюжетные коллизии строятся на знаковых для каждой эпохи мотивах и темах.

Все романы фандоринского цикла выступают как метатекст, где главным героем становится Россия. Историзм Акунина напрямую связан с принципами историзма Л. Толстого, который в «Войне и мире» на историческом материале вел разговор с читателем о насущнейших проблемах современного ему российского общества. Так и герой Акунина, живущий в далекую от нас эпоху, сталкивается с проблемами, идентичными тем, которые беспокоят российское общество поныне. У Акунина художественное время повествования – особые периоды в истории России, неизбежная закономерность повторения «смутных времен» – не просто литературный прием, элемент фабулы, они обращены в сегодняшнюю русскую действительность [38: 201].

Метатекст прозы Акунина позволяет выявить авторскую мысль о том, что замкнутый круг социально-этических проблем в обществе не может исчезнуть, пока каждый не отрефлексирует прошлое с позиций общепринятого понимания общественной нравственности. А для этого, по мысли автора, необходимо избавиться от засевших в сознании кодов, оставшихся в наследство от старой ментальности. Задачей своей автор видит дешифровку этих кодов как единственный путь к нравственному здоровью, а значит и обретению путей дальнейшего развития нации [38: 203].

Таким образом романы, входящие в фандоринский цикл, подчиняются литературной стратегии Бориса Акунина. Циклу свойственна нацеленность

на эксперимент в области художественной формы, интертекстуальность, многосложность, «двойное кодирование», повествовательные стратегии, рассчитанные на открытость произведения разным интерпретациям, отсутствие художественного воссоздания социально обусловленной реальности. И приемы, характерные для детектива как жанра массовой литературы: занимательная интрига, авантюрный сюжет, серийность, обязательный хорошее окончание романов.

2.2. Специфика детектива в «Фандоринском цикле» Акунина.

Главный элемент детектива как жанра заключается в наличии в нем главного героя – сыщика-детектива, который раскрывает преступление, а само содержание направлено на поиск истины.

Но у Бориса Акунина несколько другое представление об анализируемом жанре. На вопрос «А чего бы вы хотели от своего читателя?» автор отвечает: «Я хочу, чтобы читателю было со мной интересно, больше мне ничего от него не надо. Я не хочу его воспитывать, куда-то вести. Я хочу с ним играть. Я не уверен в том, что игра – менее важное дело, чем поиск истины. Очень трудно разобраться, что важнее в иерархии человеческих ценностей. Может, они все одинаково ценны или бесценны – я не знаю» [77].

Автор определяет свой жанр следующим образом: «Я не пишу ироничных, снисходительных или, упаси боже, пародийных детективов. Мой жанр называется «игра всерьез» [77]. Но детектив и есть не что иное, как «игра всерьез», это жанр по определению игровой. «Детективный роман (или новелла) – это, с одной стороны, игра, а с другой – литература» – говорит Наталия Ильина в своей статье под названием «Что такое детектив?» [37: 105].

Традиционно в композиции детектива выделяется: обнаружение некоего явления в завязке (чаще всего – убийство), осмотр места преступления, методический сбор разнообразных данных (улики, свидетельские показания), действительное проведение расследования, первая попытка решения (частичные выводы, возможно, неверные выводы), изобличение преступника, доказательство и защита найденного решения на квалифицированном форуме (судебное разбирательство либо последний монолог сыщика перед заинтересованными в раскрытии преступления лицами). Одним из важнейших жанровых носителей является хронотоп. Жанр и жанровые разновидности определяются именно пространственно-временной организацией, причем доминирующим началом является время, которое в произведениях этого жанра инверсионно. Действие детектива прямолинейно, но словно прокручено в обратном направлении: из настоящего, от загадки, показанной в экспозиции, в прошлое, в неизвестность для реконструкции уже свершенного действия. На уровне персонажей обязательны сыщик и его антагонист, то есть преступник, а также частотно введение такого

второстепенного персонажа, как помощник (друг, коллега, слуга) сыщика. Во многих классических зарубежных детективах действует частный сыщик, обычно чудака и холостяк [37: 108].

Этому правилу Акунин также вполне следует: у Фандорина довольно странные методы вести расследование: то он резко хлопает в ладоши, то выводит на рисовой бумаге иероглифы, то купается в ванне, наполненной колотым льдом, то в буквальном смысле бегаёт по стенам или щёлкает нефритовыми четками. Но это не главные, хотя и заметные, бросающиеся в глаза обстоятельства. Ко всему прочему Фандорин ещё и заикается и обладает серебряного цвета висками – в противоположность темным волосам на всей остальной голове. Что же касается отношений с женщинами, то Фандорин становится убежденным холостяком после реальной гибели Лизаньки и мнимой гибели Мидори, но от женского общества полностью не отказывается, хотя и очень переживает, отказывая очередной обворожительной претендентке на его свободу (Варвара Суворова, Эсфирь Литвинова, Ариадна Аркадьевна Опраксина, Великая Княжна Ксения Георгиевна Романова). Кроме того, как и у всех мастеров детектива, создававших когда-либо циклы произведений с одним и тем же главным героем, перед Акуниным стояла довольно сложная задача: ведь сыщик должен, вопреки логике, всегда оставаться одного возраста и на пике способностей. Вспомним Пуаро, который, по подсчетам литературоведов, лет пятьдесят оставался «странным маленьким человечком с пышными усами». А реалистическая русская литература требует правдоподобия. Фандорину в этом сильно отличается от классического сыщика. Появляется он молодым человеком лет двадцати, в последних (по хронологии) книгах («Любовница...» и «Любовник смерти», первый том «Алмазной колесницы» – «Ловец стрекоз») ему лет пятьдесят, но он все так же молод и строен. Все – результат гимнастики и следования загадочным восточным учениям. Так что, кроме блистательного аналитического ума, он может и по гладкой стене

взобратся, и голыми руками уложить пару злодеев, а это очень помогает в сыскной работе.

Схема классического детектива у Акунина сохраняется, но изменяется тот материал, который берет автор для своих произведений, и игровая обработка этого материала. Тем не менее, это жанр детектива, т.к. сохранен принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра.

С одной стороны, тексты об ЭрASTE Фандорине– это действительно для русской литературы нечто новое, оно же хорошо забытое старое. Оказывается, что новое родилось из старого, а детективы Акунина вобрали в себя целую библиотеку, где и сюжеты, и типажи наперечет.

В классической русской литературе жанр детектива практически отсутствует. Не было и легендарной фигуры сыщика, вокруг которой складывались бы детективные циклы, наподобие Дюпена, Шерлока Холмса или Эркюля Пуаро.

Детектив – это жанр, который развлекает, уводит от надоевшей повседневности в мир приключений и фантазии. «Я уверен, – говорит Акунин, – что многие профессиональные литераторы займутся игровой литературой, и это будет получаться интересно. Потому что игровая литература – это вообще интересно. Кроме того, люди нашей профессии ничем, кроме литературы, на жизнь зарабатывать не могут. Если ты пишешь серьезную литературу, ты пишешь ее для себя. А если ты пишешь для себя, то не рассчитывай на то, что тебе за это будут хорошо платить» [65: 18].

Ритм повествования обращает на себя внимание. Неторопливый, размеренный, дающий возможность и положительному герою собраться с мыслями, и отрицательному приготовиться к очередному злодейству. Этот ритм целиком заимствован из классики. Именно он предопределяет сюжетные ситуации романов о Фандорине. Проводя параллели между веком XIX и сегодняшним днем, Акунин нередко помещает какие-то реалии сегодняшнего дня в век XIX. Например, автоматы со святой водой на острове Ханаан. «Стоит деревянный павильон, и в нем хитроумные машины,

изобретение местных Кулибиных. Опускает человек в прорезь пятак, монета падает на клапан, заслоночка открывается, и наливается в кружку священная влага. Есть и подороже, за гривенник: там подливается еще малиновый сироп, какого-то особенного «тройного благословения» [79]. Это, с одной стороны, ирония, а с другой стороны, здесь есть эффект узнавания.

Акунин очень изобретателен в своих романах, но вполне возможно увидеть определенные правила игры, которые установил автор и для своих персонажей, и для читателя. В частности, постоянный переход от напряжения к расслаблению. Например: детектив вступает в рукопашную с опасным злодеем. Пальцы уже тянутся к горлу героя – и тут неожиданная помощь: случайный спутник сыщика ударяет злодея по голове, а в этот момент детектив достает свое неприметное, но грозное оружие. Эта формула построения интриги.

Любая, даже самая незначительная деталь используется Акуниным в его игре с читателем. Он будто жонглирует временем, пространствами, своими и чужими персонажами, реальными людьми.

Как уже было сказано, в обществе сформировался некий запрос, желание читателя, на которое Акунин отвечает специфическим образом – он начинает играть с публикой. Причем играет он самым прямым способом: создает литературный проект. Борисом Акуниным сразу создается инерция выстраивания определенного рода отношений с читателем, чему способствует, в частности, циклизация его романов. Циклизация – черта, «издревле свойственная словесности». Это, действительно, удачный и часто беспроегрешный вариант, поскольку читатель быстро привыкает к тем героям, которые переходят из романа в роман, и к их миру, ставшему понятным и привычным. Открывая очередную книгу из какого-либо цикла, читатель чувствует себя уверенно и уютно. Кроме того, читатель ждет следующую книгу с нетерпением. Автор делает интересный ход, перечисляя на форзаце каждой книги названия произведений, которые еще только будут

написаны. Перед нами неприкрытая игра с читательским ожиданием, столь важная для данного автора.

В составлении «фандоринского» цикла Акунин пробует все остросюжетные жанры, от триллера до плутовского романа и объединяет их в один жанр детектива. «Все жанры классического криминального романа в литературном проекте Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина» – обозначено на форзаце каждой книги, выпущенной издательством «Захаров». Каждый роман из фандоринского цикла снабжен «соответствующим жанроуказующим эпитетом»: «Азazelь» – конспирологический детектив, «Турецкий гамбит» – шпионский детектив, «Левиафан» – герметичный детектив, «Смерть Ахиллеса» – детектив о наемном убийце, «Особые поручения» – повесть о мошеннике и повесть о маньяке, «Статский советник» – политический детектив, «Коронация, или Последний из романов» – великосветский детектив, «Любовница смерти» – декадентский детектив, «Любовник смерти» – диккенсовский детектив. При всей кажущейся серьезности такого обозначения это и не что иное, как игра автора в области жанра. Причем игра, во-первых, языковая, во-вторых, смыслообразующая, то есть Акунин и создает новые жанровые дефиниции, исключительно свои, авторские, даже иногда – окказиональные, и одновременно настраивает читателя на определенный тип повествования.

Например, роман «Левиафан» носит подзаголовок «герметичный детектив». Герметичный детектив – детектив закрытого типа. К нему обращались многие авторы. Однако использование Акуниным признанного поджанра в качестве подзаголовка к роману еще не означает четкое следование его традициям. Автор обыгрывает жанр, декларируя и тут же нарушая его каноны. В традиционном детективе закрытого типа место преступления само по себе ограничивает круг подозреваемых и становится местом расследования. Это может быть усадьба, замок, остров, поезд и т.д. У Акунина местом расследования, ограничивающим круг подозреваемых, становится корабль, но преступление совершено вовсе не на нем и никто не

мог быть уверен, что убийца там будет. Это было лишь предположением комиссара Гоша: «Что ж, эмблема «Левиафана» – это хуже, чем инициалы владельца, но задача усложнилась ненамного, рассудил комиссар. Все золотые значки считанные. Надо просто дождаться 19 марта – именно на этот день назначено торжественное отплытие, – приехать в Саутгемптон, подняться на пароход и посмотреть, у кого из пассажиров первого класса нет золотого кита. Или (что вероятнее всего), кто из купивших за такие деньжищи билет не явился на борт. Он-то и будет клиент папаши Гоша» [8: 35].

Само жанровое обозначение «детектив» уже является знаком литературной традиции, вызывает в читателе определенное жанровое ожидание.

Для Акунина игра становится сознательной установкой, своего рода творческим заданием, творческим методом, ведь творческий метод – это то, как принципиально воссоздается жизнь в образе, как соотносятся формы художественной правды и с историческими изменениями жизни, и с особенностями миропонимания художника. Метод отражения реальности в произведениях непременно связан с определенным типом видения мира писателем. Игровой тип художественного мышления, акунинская игра выступает как принцип связи между его произведениями и породившей их действительностью. Это относится ко всем сторонам художественного пространства, создаваемого в его романах.

Основой любого детектива является тайна, то, что завлекает, заинтересовывает читателя. Детективный тип действия, повороты сюжета оставляют широкое пространство для игровой фантазии, более того, они влияют на духовный мир читателя: вызывают страх, тревогу, волнение догадки, радость узнавания. Именно тайна является специфическим узлом акунинских произведений (это и канон жанра, и элемент сюжета), где сходятся интересы читателей разных типов, поскольку тайна, точнее, приобщение к ней дает любому человеку ценное чувство соучастия. При этом

читатель знает, что изображаемые действия, персонажи, обстоятельства не имеют к нему прямого отношения, что это всего лишь видимость, игра, но «определенная часть психической энергии с энтузиазмом вовлекается в эту игру, идентифицирует субъекта с изображаемыми героями, переживаниями и реакциями, соответствующими вымышленной ситуации». Читатель испытывает удовольствие и от того, что может представить себя в описываемой щекотливой, опасной ситуации, и от того, что он прекрасно знает: это иллюзия, на самом деле, лично он ничего постыдного, преступного не совершал, он просто читает книгу. Постоянное обращение к категории таинственного дает Акунину возможность вовлечь читателя в свою игру детективного свойства.

Борис Акунин создает жанр, который играет свойством детективности, а одним из важнейших моментов этой игры является некая загадка, обман, то есть то, что требует расшифровки. Об этом же говорит и главный герой цикла: «Есть два феномена, которые никогда не оставляют меня равнодушным. Бездна злодея и т-тайна. Первый поднимает в моей душе гнев, который не дает мне спокойно дышать до тех пор, пока не восстановится справедливость. А второй лишает сна и покоя» [6: 158]. Намеки, загадки, улики, недосказанность в поведении героев, таинственная скрытость от нас размышлений детектива, тотальная возможность подозревать всех участников – все это поленья, которые подбрасывает автор в огонь нашего воображения. Подтверждение находим и в текстах: например, в финале «Статского советника» главарь Боевой Группы Грин не убивает сразу Пожарского только потому, что ему интересно значение аббревиатуры «ТГ»: «Вот оно что. А я-то думаю, что это господин Грин мне сразу пулю в затылок не всадил. Все-таки кое-что человеческое нам не чуждо? Любопыствуем?» [11: 266]. Это общечеловеческий феномен, и Акунин использует эту особенность психологии в полной мере.

Детективность для Акунина – это своеобразный критерий отбора материала, выстраивания действия, детективность – это игровая призма,

через которую автором подается исторический материал. История «преломляется» особым образом, и демонстрируется, что исторические деятели, политики, государственные мужи – это тоже люди, все они – чьи-то отцы, братья, дети. Неслучайно, например, в «Коронации» автор показывает, что кроме внешней, церемониальной стороны жизни дома Романовых, еще и внутреннюю, интимную, где есть не только император и Великие Князья, а есть родители и дети, дядья и племянник. Акунин показывает трагедию Романовых: вытесняется приватный, семейный тип отношений между людьми отношениями, основанными на церемонии, ритуале, и тогда мы видим Георгия Александровича: Великого Князя и одновременно отца похищенного Мики. Он страдает, как отец, но понимает важность коронации, как государственный деятель: «Невозможно. Жизнь одного из Великих Князей, пусть даже... моего сына (здесь голос Георгия Александровича все-таки дрогнул) не может быть выше интересов монархии и государства» [4.С.65]. Такая двусторонняя характеристика государственных деятелей нацелена сразу на два типа читателей, каждый из которых воспримет в этой характеристике какой-то определенный пласт. Массовый читатель, скорее всего, в первую очередь обратит внимание на фабульный слой, испытывая ужас и умиление одновременно, поскольку сентиментальность (особенно темы, связанные с судьбами детей) – равно как и тайна, по законам людской психологии интересна любому человеку. Читатель, более проницательный, воспримет именно общечеловеческий, нравственный слой, где заложены более глубокие, философские проблемы. Таким образом, акунинская стратегия с учетом возможностей детективного жанра формирует специфическую соориентированность на различные типы читательского восприятия.

Необходимо отметить, что Акунин в своих произведениях часто показывает простые и позитивные ценности. На фоне искаженных представлений о хорошем и плохом, которые насаждает сегодняшний российский криминальный роман, Эраст Фандорин выступает носителем по-

хорошему консервативных идеалов классического детектива. И при всем этом Акунин ни в одном романе не идеализирует русский XIX век, а описывает его малоизвестные темные, таинственные, приватные стороны. И тут романы Акунина приобретают черты неожиданного злободневного трактата о русской государственности. Многочисленные детали, непосредственно отсылающие ко дню сегодняшнему – самоуправство начальников, финансовые пирамиды являются орнаментом общей концепции – связи времен. Например: в «Статском советнике» Грин и Козырь грабят «карету экспедиции ценных бумаг», которая в сопровождении конвоя каждый день «проезжает по узкой Немецкой улице», – фактически это ограбление инкассаторской машины, только словно перенесенной из двадцатого века в девятнадцатый. Или же переключка между «тонким вопросом – где достать денег на завершение росписи Храма» в 1882 году и проблемами, возникшими в связи с окончанием строительства Храма Христа Спасителя в конце девяностых годов XX века (во время написания романа «Смерть Ахиллеса»). И таких примеров много. Автор пишет о прошлом, а читатель воспринимает это прошлое так же, как воспринял бы настоящее. Сопряжение исторического материала и его современной интерпретации формирует новые важные, обобщающие смыслы. «Меня интересует история второй половины XIX века Европы вообще и России в частности. Я вижу там много сходства с тем, что у нас происходит сейчас. Примерно те же развилки, те же самые перекрестки» – говорит Чхартишвили, перекидывая тем самым мостик между двумя рубежными эпохами [50: 25].

Акунин через призму детективности предлагает известный по истории, по литературе, по жизненному опыту материал, но при этом ставит вопросы, которые выходят за пределы этого материала, возникают на сопряжении истории и современности. Борис Акунин соединяет в своих текстах вымысел и реальность, думается, его можно назвать версификатором. Кроме того, не являясь профессиональным историком, автор, тем не менее, хорошо разбирается в выбранной им эпохе, ее колорите и реалиях. По словам

Г.О. Винокура, «интерпретация какого-либо образа <...> предполагает понимание значения того реального предмета, который потом символически преобразуется в произведении. На этой почве вырастает особая область знания, которую можно назвать реальным комментарием в широком смысле, понимая, следовательно, под реальным не только предметы материальной культуры, реалии в собственном смысле, но и вообще весь круг предметов исторического бытия» [16: 78]. Акунину присущ особый тип повествования, когда во всем сквозит «завлечение» читателя, который легко идет на что-то знакомое (жанр детектива), но внезапно читательское ожидание оказывается обманутым, автор словно уходит в иную область (в данном случае – в историю) и начинает играть с читателем так, как тот изначально не предполагал.

Таким образом, с одной стороны, детектив – это всем знакомый жанр, у которого есть традиция, есть определенные каноны. С другой стороны, Акунин начинает играть с читателем в игру, которой читатель не предполагал, входя в мир детектива. Здесь и обман читательского ожидания, и удивление, порой даже шокирование новыми, не характерными для традиционного жанра детектива ходами: выбором материала, способом его подачи и способом выстраивания отношений между читателем, автором и текстом.

Все романы «фандоринского» цикла подразделяются на две группы. В первую группу входят романы, в подзаголовке которых обозначен один из поджанров детектива (конспирологический, герметичный, шпионский, политический). Во вторую – романы, констатирующие создание новой жанровой разновидности (декадентский, диккенсовский, великосветский, детектив о наемном убийце, повесть о мошенниках, повесть о маньяке), хотя они соответствуют классическому детективу.

2.3. Особый герой проекта Борис Акунин

От классического детектива Акунин заимствует специфику организации действия и образ сыщика, без которого, собственно, и не было

бы детектива. Но автор берет этот момент лишь в качестве опоры, не более. Именно Фандорин является носителем нравственных оснований в романах. Он имеет свои принципы, свои моральные установки, поэтому у него такая парадоксальная характеристика: сыщик-наблюдатель. Ему свойственна абсолютная неизменяемость лица при любых обстоятельствах, это его внутренняя, родовая черта, усиленная со временем воспитанием и самовоспитанием. Ни один другой сыщик в мировой детективной литературе не ведет себя так, как Эраст Петрович Фандорин.

Это совершенно особый герой, и «особость» его, как мы полагаем, в следующем: в образе Фандорина, в его характере, в его поведении переплелись три культурные традиции: русская, английская (шире – европейская, западная) и японская (шире – восточная). Для жанра детектива это герой новый, поскольку традиционно характер сыщика, Великого Детектива, хоть и прописан более тщательно, чем характеры остальных персонажей, но, тем не менее, довольно схематичен и статичен. Практически невозможно найти в мировой детективной литературе образ сыщика, претерпевающий какие-либо значительные изменения. Фандорин в этом смысле уникален. Если сравнить Фандорина в «Азазеле» с Фандориным в последних романах, то нетрудно заметить разительные перемены, которые вовсе не связаны исключительно с гибелью молодой жены в первом романе. Одна из важнейших проблем творчества – это взаимоотношения важных для автора трех стран: Россия, Япония, Англия. Если несколько обобщить, то получим известную схему: Россия между Востоком и Западом. «Андрогинность, двойственность – вот главное свойство, которое ценит Чхартишвили-Акунин в литературе. И сам становится таким же андрогином или, если угодно, медиатором, подвергая западный романтизм строгой проверке философией Востока. Но и наоборот! Философия Востока в его творчестве вынуждена начать считаться с западной тщательностью и занудливой продуманностью». Столкновение и слияние этих двух культур происходит в образе главного героя, русского по происхождению [69: 159].

Итак, перед нами две традиции: западная, английская – джентльменство; и восточная, японская – самурайская традиция – похожие и одновременно непохожие. Они переплетаются с русским патриотизмом, но не фанатичным, а разумным, так как здесь есть сдержанность, некоторая холодность, отстраненность, привнесенная как раз из культуры Востока. Эта традиция присутствия, но невмешательства особенно ярко проявляется в романе «Статский советник» и – к счастью – не оказалась потерянной в экранизации этой книги. Приведем два примера: «Бурляев перед нажимом не спасовал: <...> – Хотите присутствовать при задержании – извольте, но только не мешайте. Желаете отойти в сторонку – воля ваша... Эраст Петрович помолчал. Сдвинул брови, глаза грозно блеснули, но гром с молнией так и не грянули. После паузы статский советник сухо сказал: – Хорошо. Мешать не стану, но присутствовать буду» [11: 64]. И несколько измененная, но та же стратегия героя проявляется в его разговоре с обер-полицмейстером Глебом Пожарским в финале романа. Разоблаченный Пожарский предлагает Фандорину три варианта дальнейших действий:

«– Выбирай, Эраст: или играешь со мной, по моим правилам, или выставляешь себя дураком. Впрочем, есть и третий путь, который, возможно, подходит тебе более всего. Промолчи и тихо уйди в отставку. По крайней мере, сохранишь достоинство, которое тебе так дорого. Так что ты выбираешь? Играешь, дуришь или молчишь?»

Статский советник сделался бледен, брови задвигались вверх и вниз, задергался тонкий ус. Князь не без насмешки наблюдал за этой внутренней борьбой, спокойно ожидая ее исхода.

–Ну?

– Хорошо, – тихо молвил Эраст Петрович. – Раз ты этого хочешь, я промолчу...

– Вот и прелестно, – улыбнулся триумфатор, взглянув на часы. – Десять минут не понадобилось, хватило и пяти. А насчет игры подумай. Не зарывай

таланта в землю, не уподобляйся ленивому и лукавому рабу, о котором пишет Святой Матфей.

С этими словами обер-полицмейстер направился к двери. Фандорин дернулся, открыл было рот остановить его, но вместо окрика с его уст сорвались тихие, едва слышные слова: – Зло злом искореняя...» [11: 258].

Только вот молчать Фандорин будет не потому, что его об этом просит Пожарский, а потому (как совершенно справедливо замечает обер-полицмейстер), что это, действительно, путь, который более ему подходит. Это герой-наблюдатель, который уверен, что зло будет наказано и без него, оно поглотит само себя.

В «Азазеле» герой молод, горяч, неопытен, простодушен, по-юношески суетен, даже несколько излишне патриотичен. Здесь он ближе к западной, нежели к восточной традиции, неслучайно именно в романе «Азазель» впервые упоминается Англия и культура джентльменства, хотя и в несколько упрощенном варианте: «Разговора на английском Эраст Петрович не боялся. Он вырос на попечении у нэнни Лисбет (в строгие минуты – миссис Джейсон), настоящей английской няни. <...> Лисбет приучила своего питомца вставать в половине седьмого летом и половине восьмого зимой, делать гимнастику до первого пота и потом обтираться холодной водой, чистить зубы пока не досчитаешь до двухсот, никогда не есть досыта, а также массу других абсолютно необходимых джентльмену вещей» [1: 40]. Понятие «джентльмен» сформировалось в конце XVII века, когда Дэвид Локк заложил основы английского воспитания, которое должно было прививать молодому человеку четыре достоинства: добродетель, мудрость, хорошие манеры и ученость. Исчерпывающую дефиницию термина дает «Британская энциклопедия» 1856 года издания: «Из вежливости джентльменом именуют всякого, кто поднялся над низшим сословием, при условии, что этот человек достиг определенного уровня образования и утонченности... Для поведения джентльмена свойственны самоуважение и интеллектуальная рафинированность, проявляющаяся в свободной, но при этом деликатной

манере». К четырем упомянутым манерам, свойственным истинному джентльмену, впоследствии добавятся восточная сдержанность, умение отстраняться от всего и принцип недеяния [13: 171-172].

Изменения в характере героя начинают происходить в финале первого романа. Это, так сказать, первая ступень эволюции фандоринского характера. После этого у Фандорина появляется безразличие к собственной жизни («Турецкий гамбит»), а также, как уже упоминалось, отрицание любви. К концу «Азазеля» у Эраста Петровича белые виски. Возможно, не надо было ему с связываться с таким международным монстром, как леди Эстер и ее организация, поскольку последствия этой борьбы преследуют героя в остальных романах. В «Турецком Гамбите» главным оппонентом Фандорина является Анвар-эфенди, «тот, что слегка промелькнул в деле «Азазеля». В повести «Пиковый валет» тема карт связывается у героя с тем моментом, когда он впервые сел играть с Зуровым, а потом чуть не был убит, вытянув на спор из колоды именно пикового вала: «Я...карт терпеть не могу, а пикового вала в особенности. У меня с ним связаны весьма неприятные воспоминания» [9: 105]. В той же повести Фандорин с «невеселой улыбкой» просит своего помощника Анисия Тюльпанова называть его «шеф», как он сам когда-то называл Бриллинга. От Бриллинга же у Фандорина осталась привычка все свои соображения нумеровать и словно раскладывать по полочкам: это раз, это два, это три. А в романе «Смерть Ахиллеса» наемный убийца Ахимас оказывается тем белоглазым, который убил Николая Ахтырцева и пытался убить Фандорина: «то самое лицо, которое столько лет снилось Эрасту Петровичу по ночам. Не может быть! Опять кошмар! Поскорее проснуться» [10: 289]. И Фандорин вздрагивает, если ему напоминают о том времени, когда он был молод, влюблен и счастлив.

В романе «Смерть Ахиллеса» герой снова меняется. Происходит это после поездки в Японию, подробности которой изложены в романе «Алмазная колесница». До появления этого романа герой был окружен тайной, столь важной для Акунина. В Японии что-то произошло, но что это

было можно только догадываться. В «Алмазной колеснице» тайна начинает приоткрываться, но не до конца, поскольку, как сложилась жизнь Фандорина в Японии после его разлуки с Мидори, неизвестно. «Алмазная колесница» – последний по времени написания роман из «фандоринского» цикла, замысел которого долго вынашивался автором. Не последнюю роль здесь играет специфика места действия. Как пишет в своей статье Георгий Циплаков: «В «играх» автора в историю ни одна другая страна (за исключением России, разумеется) не волнует автора в той же степени, в какой Страна восходящего солнца. Это и понятно: ее культуру хорошо изучил профессиональный ученый Чхартишвили, а его детище Акунин, если судить по фамилии, – прямо японского происхождения» [69: 173]. Для последнего романа характерна выверенность сюжетных линий, строгая композиция (части и главы первого тома построены по схеме классического японского трехстишья – хокку); каждая строчка словно выдает волнение и страх автора. Кроме того, «Алмазная колесница» – переломный роман, объясняющий наконец-то читателю перемену в настроениях Фандорина: и в личном, и в общественном плане. Это вторая ступень в эволюции характера героя.

Во-первых, его внутренний мир снова подвергается испытаниям – он опять влюбляется, впервые со времени смерти Лизаньки. Но, по традиции японской культуры, у любви Фандорина и Мидори нет будущего: «В японском языке будущего времени нет, только прошедшее и настоящее» [69: 175].

После гибели Мидори Фандорин снова становится «примороженным», по его собственному выражению. Таким он остается до 1905 года (время действия первого тома «Алмазной колесницы»), когда возможность измениться, казалось бы, теряется в момент сожжения сыном Фандорина письма, где говорится «You can love». В то же время, как говорит автор в одном из интервью, «Эраст Петрович с концом XIX века достиг некоторого потолка – теперь ему нужно выходить на другой этаж... Он должен перейти в XX веке в другое качество и измениться. Он вообще меняется от романа к

роману. В 1900 году он несколько смешон со своими наивными технократическими убеждениями и иллюзиями, приобретенными вместе с дипломом американского инженера, но это ведь соответствует стилю эпохи. 1900-й год – это время, когда казалось, что при помощи прогресса можно решить все проблемы на свете, и не только технические» [79]. Но о последующем развитии героя пока ничего не известно.

Во-вторых, Фандорин после своего пребывания в Японии сильно меняет свое мировоззрение, становится таким, каким был в «Смерти Ахиллеса» и следующих романах. Помимо различных специфических особенностей, вынесенных героем из японской культуры, он устанавливает для себя определенный тип поведения, о чем мы уже говорили выше: это идея недеяния, невмешательства, отстраненности, а также такого поведения, которое продиктовано внутренним миром, а не внешними обстоятельствами. Это и есть, по Акунину, истинный патриотизм, о чем он и заявляет устами российского консула в Японии Доронина: «И здесь Всеволод Витальевич произнес весьма опрометчивую фразу: – Знаете, что такое настоящий патриотизм? – Поднял палец и изрек. – Действовать на благо Родины, даже если при этом идешь против воли начальства.

Титулярный советник обдумал эту рискованную максиму. Кивнул, соглашаясь: – Спасибо за афоризм, я чувствую, что он мне в жизни еще не раз пригодится. Раз так, я, пожалуй, ничего больше вам рассказывать не стану. Буду действовать, как настоящий патриот, то есть без санкции начальства, по собственному разумению. Если что, сам за все и отвечу» [2: 350]. В дальнейшем Фандорин придерживается этого правила, за что и попадает в опалу, уезжает из столицы и вынужден скрываться под разными именами.

Процитируем снова Георгия Циплакова, который писал о том, что Конфуций «предложил новый тип личности – цзюньцзы, «благородного мужа» <...> и продемонстрировал иную ипостась сочетания старости и молодости. Цзюньцзы – это не древний совершенномудрый дед с молодым

задором в душе, но, наоборот, наивный юноша, неожиданно открывающий для себя седую мудрость веков. Юноша с седыми висками». Автор статьи только предполагает, что Фандорин – последователь конфуцианского учения, но данная статья была написана до появления на прилавках «Любовницы...» и «Любовника смерти», что замечает сам автор: «когда она [статья] выйдет в свет, читатель будет значительно мудрее пишущего эти строки, поскольку будет знать о судьбе Эраста Петровича больше» [69: 170]. Мы не просто узнаем больше о судьбе Фандорина, мы находим доказательство правоты Георгия Циплакова. Фандорин в «Любовнице смерти» прямо говорит Маше Мироновой: «Я не всегда был таким, мадемуазель Коломбина. В юности я приходил в волнение из-за любой ерунды. Однако судьба испытывала мою чувствительность так часто и жестоко, что теперь пронять меня чем-либо трудно. К тому же Конфуций говорит: «У сдержанного человека меньше промахов». Но подобная сдержанность – достоинство не только последователей восточной философии, но и английских джентльменов: «Настоящих леди и настоящих джентльменов сконфузить невозможно, потому что они не утрачивают чувства собственного достоинства никогда и ни при каких обстоятельствах, и даже смерть не оправдание для *inappropriate behavior*». В фандоринском образе мы видим также еще одно воплощение учения Конфуция: человек должен обладать чувством долга, продиктованным внутренней убежденностью в том, что следует поступать так, а не иначе. Долг – это моральное обязательство, которое гуманный человек накладывает на себя сам и которое, как правило, обусловлено знанием и высшими принципами, но не расчетом. Эти черты, действительно, присущи Эрасту Фандорину в романах, начиная со «Смерти Ахиллеса». Причем это именно выражение внутренней цельности и благородства, а не «внешнее оформление благопристойности» [69.С.171].

Особенность повествования является и то, что пути невмешательства, надеяния, отстранения, сдержанности следует главный герой романов, написанных в жанре детектива. Сыщик-наблюдатель – довольно абсурдное

сочетание, но Фандорин именно таков. Кроме того, он еще и «сыщик поневоле», поскольку обычно в акунинских романах не герой ищет приключений, а они находят его. Исключением из этого правила является «Азазель» (но здесь всё можно списать на юность, неопытность, горячность героя в первом романе) и действие, разворачивающееся до основных событий в «Коронации» (погоня за доктором Линдом).

Вернемся еще раз к роману «Алмазная колесница». Это произведение примечательно еще и тем, что здесь у Фандорина впервые появляются мысли о слабости России, о ее промежуточном опасном положении: «Россия-матушка повернута лицом на Запад, а спиной на Восток. При этом Западу мы упираемся носом в задницу, потому что Западу на нас наплевать. А беззащитный деррьер подставляем Востоку, и рано или поздно в наши дряблые ягодицы непременно вопьются острые японские зубы» [2: 505]. Эта идея (о срединном положении России) не нова; об этом неоднократно писали известные русские философы.

Проблема положения между Востоком и Западом для России вечная, но у Акунина она получает игровую огласовку. Детектив незаметно переходит в план общечеловеческих проблем: этот вечный вопрос не вписывается в пространство детективного жанра, выходит за его пределы, хотя внешнее построение действия все равно имеет в основе категорию детективности.

Для Акунина важным оказывается разрушение стереотипов классического детектива. Сохраняя детективную схему и используя детективность как игровую призму, он, тем не менее, отказывается от многих штампов. Как уже говорилось выше, сыщик в классической детективной литературе неизменен, статичен, Фандорин в этом смысле уникален, он ближе к героям русской литературы XIX века, развивающимся под влиянием различных обстоятельств. Цикличность, действительно, присуща детективу, но создание цикла, в котором изображается эволюция главного героя на фоне сцен повседневной жизни разных слоев общества, – это достояние вовсе не детектива, а романного цикла со сквозным персонажем.

Для детектива не характерно и тщательное, выпуклое выписывание образов не только сыщика, но и второстепенных персонажей. Акунина же, наоборот, очень интересуют такие герои, их частная жизнь, их тайны, их страхи и желания, поэтому так самостоятельны и самодостаточны, например, практически все пассажиры «Левиафана», Варвара Суворова («Турецкий Гамбит»), Сенька Скориков («Любовник Смерти»), дворецкий Зюкин («Коронация»), Анисий Тюльпанов («Особые поручения»), а также и антагонисты главного героя, преступники (Момус из «Пикового Валета», Грин и Пожарский из «Статского советника», Ахимас Вельде из «Смерти Ахиллеса»). Их психологические характеристики выписаны с особым пристрастием. Детектив требует определенной искусственности и схематичности персонажей, а Акунина интересуют «персонажи как живые люди. Чем живее персонажи, тем проще и и более предсказуемым становится сюжет. И бог с ним, самое главное – чтобы человек, садясь читать книжку, забывал обо всем на свете, чтобы ему было интересно... Меня сейчас более всего привлекает роман с тайной» [79].

Герой Акунина – человек прогресса и науки. Недаром с ним связаны различные технические новшества той эпохи (телефон, телеграф, автомобиль). Вместе с тем, он по авторскому замыслу должен принадлежать своему времени. Свою службу он начал с должности мелкого полицейского чиновника (тип «маленького чиновника»), продвинулся по карьерной лестнице, хотя потом сознательно отказался от места и всех тех благ, которые сопутствовали большой должности в администрации градоначальника Москвы. По биографии и сознанию Эраста Петровича Фандорина проходит граница, отделяющая век XIX от XX столетия. Недаром он преуспевает в постижении искусства восточных единоборств, знании иностранных языков, в освоении технических новинок. Одновременно он честен, благороден, наделен острой совестью, монархист, который покинул Россию после октябрьского переворота.

Таким образом, Фандорин, несмотря на маску романтического героя, которую он носит, наделен мировосприятием, близким авторскому. Он практик, лишенный нелепых иллюзий, что помогает ему проникать в глубины человеческих душ и разрешать сложные вопросы сыска исходя из реконструкции психологии личности преступника. Эта черта в характеристике образа сближает персонаж с автором, который, как известно, серьезно занимался вопросами постижения психологии нестандартных характеров, итогом чего и явилась его монография «Писатель и самоубийство». Судьба сталкивает Фандорина с не типичными преступниками, а своеобразными носителями преступной по сути философии, которую они, подобно преступникам Достоевского, декларируют как особый способ изменить мир, утвердить кажущийся им единственно правильным мировой порядок.

Выводы:

1. «Фандоринский» цикл Бориса Акунина имеет важное значение в современном литературном процессе, поскольку является ступенькой между «массовой» и «элитарной» литературой.

2. В произведениях Б. Акунина отсутствует граница между вымыслом и реальностью, т.к. это и не реальность вовсе – это иллюзия, коллаж XIX в.: на историческую основу накладывается философская, общественно-политическая проблематика постмодернистской современности.

3. Отходя от классической схемы, Б. Акунин создает собственные жанры (конспирологический детектив – «Азазель», герметичный – «Левиафан», детектив о наемном убийце «Смерть Ахиллеса», повесть о мошенниках и повесть о маньяке - «Особые поручения», великосветский – «Коронация», декадентский – «Любовница смерти», диккенсовский – «Любовник Смерти»), берет за основу стиль и манеру письма какого-либо писателя, а также наиболее популярное течение XIX в., дух и настроение которого отражены в его романах, но при этом в структуре романов писателя наблюдается

использование и классических элементов: убийство в замкнутом пространстве, повествование от лица персонажей, в том числе и преступника, перенесение действия романов в экзотическую страну или историческую эпоху, далекую от современности, ложная смерть героя, сыщик и его незадачливый помощник, поединок сыщика с преступником.

4. Новый, особый тип героя, подчеркивает пограничное положение «фандоринского» цикла в современном литературном процессе.

Заключение

Постмодернизм формировался в качестве новой культурной парадигмы в процессе отталкивания от модернизма. В эпоху утраты «последних» иллюзий, Акунин использует «литературное» сознание как инструмент нового искусства.

Творчество Б. Акунина – явление в литературе конца XX в. симптоматичное, поскольку его возникновение и развитие предельно точно определяет магистральное направление литературы. Появление прозы Б. Акунина было продиктовано требованиями и читателя, и времени: ментальные доминанты каждого типа культуры формируют определенную систему ее категорий и ожиданий.

Первые детективы Б. Акунина были изданы в 1998 г., когда, с одной стороны, рынок отечественной массовой литературы только сформировался (активно развивался «женский детектив», представленный А. Марининой, П. Дашковой, Т. Степановой, В. Платовой и др., политический детектив Л. Гурского, Э. Тополя, Ф. Незнанского, А. Суворова; определялись очертания русского фэнтези М. Семеновой, Н. Перумова, М. Успенского и русского любовного романа А. Берсеневой, М. Мареевой, Е. Богатыревой), а с другой – испытал первое насыщение массового читателя его продукцией. В это время литература стремительно превращалась в разновидность массовой коммуникации, а изменение статуса литературы неизбежно влекло за собой изменение статуса писателя. На фоне огромного количества вновь появляющихся имен и брендов «проект Б. Акунин» (именно так позиционировал себя автор) привлек к себе внимание и читателей, и критиков, обычно равнодушных к «чтиву», именно тем, что раздвинул границы жанра, предложив читателю довольно широкий диапазон литературных смыслов.

«Приключения Эраста Фандорина» по замыслу автора составляют своеобразную «азбуку» детективного жанра: *конспирологический детектив* «Азазель», *шпионский детектив* «Турецкий гамбит», *герметичный детектив* «Левиафан», *политический детектив* «Статский советник», *великосветский*

детектив «Коронация», декадентский детектив «Любовница Смерти», диккенсианский детектив «Любовник Смерти».

Роман «Алмазная колесница», последний роман «фандоринского цикла», является своеобразной экспозицией ко всем романам цикла. Именно из этого романа становится понятным, почему Фандорин так меланхоличен и равнодушен к женщинам, откуда взялся преданный слуга японец Маса (Фандорин спасает его от смерти и позора), почему Фандорин так любит японскую культуру и знает японские боевые искусства (отец его возлюбленной, непобедимый вождь ниндзя, становится учителем героя).

Проза Б. Акунина – это постмодернистская проза. В этом плане она выражает тот тип мировидения творца, который явился, в каком-то смысле, революционным по отношению к процессам литературы прошлого века и свидетельствует о том, что русская культура вступила на путь упразднения культурной условности и относительности знаков и утверждает стоящую за ними бытийную безусловность, подлинное бытие.

При помощи новых способов обработки материала Акунин добивается обновления читательского восприятия. Творческая стратегия данного автора заключается в постоянной ориентации на читателя, и это дает возможность ввести в жанр детектива новый материал, обращенный именно к читателю.

Соединяющим элементом для всех пластов акунинского художественного мира является игра: игра на уровне сюжета, мастерское обращение с уже существующими текстами, с мифологией и реальностью, манипулирование жанром детектива, игра с самим собой и, как итог, игра с читателем.

Для Акунина важным оказывается разрушение стереотипов классического детектива. Сохраняя детективную схему и используя детективность как игровую призму, он, тем не менее, отказывается от многих штампов. Его интересуют «персонажи как живые люди. «Чем живее персонажи, тем проще и более предсказуемым становится сюжет. И бог с ним, самое главное – чтобы человек, садясь читать книжку, забывал обо всем

на свете, чтобы ему было интересно... Меня сейчас более всего привлекает роман с тайной» - говорил Чхартишвили в одном из интервью.

Но возникает естественный вопрос: сохраняют ли произведения Бориса Акунина при таком неожиданном обновлении материала и способов его подачи свою принадлежность к жанру детектива?

Нам кажется, что так однозначно утверждать нельзя. Перед нами именно детектив, сохраняющий сам принцип конструкции жанра, а обновление материала имеет двоякий смысл: с одной стороны, с помощью категории детективности и происходит игровое отстранение и переосмысление серьезного материала; с другой стороны, переход в область проблем, изначально не свойственных детективу, позволяет раскрыть в самом жанре новые смыслы и возможности.

Безусловно, в многоплановом мире современной российской литературы Акунин успешно конкурирует по популярности с такими крупными представителями постмодернизма, как В. Сорокин и В. Пелевин. Он нашел свою тему, сумел создать запоминающегося героя, который по популярности приближается к таким знаменитым образам сыщиков.

Таким образом можно сделать следующие выводы:

1. Борис Акунин создает собственную литературную стратегию, направленную на порождение интеллектуального интереса, движения читательской мысли, ориентированную на нравственно-философские и этические проблемы.
2. Акунин выбирает материал для своих произведений преломленный и запечатленный русской словесностью XIX века.
3. Произведения Б. Акунина, относятся к «миддллитературе», функционирующей по законам современной массовой литературы, но в тоже время являющейся наиболее приближенной к литературе «высокой», о чем свидетельствуют особенности распространения его произведений, отношения с читателем. Значение романов Бориса

Акунина заключается в размытии границ между «элитарной» и «массовой» литературой.

4. Акунин сохраняет принцип конструкции жанра, при этом вводит в роман проблемы (бытовые, общественно политические), не свойственные детективному жанру, что позволяет раскрыть в самом жанре новые возможности.
5. Литературная стратегия Бориса Акунина, функции которой не исчерпываются детективной интригой, историей России XIX столетия, может стать необходимой ступенькой к классической русской литературе.

Творчество Бориса Акунина отражает реальный процесс дифференциации детективной литературы, превращение детектива в жанр неканонический, синтезирующий в себе элементы классического детектива любовного, готического, фантастического, исторического романов с выстраиванием композиции с неременной завязкой, развязкой и кульминацией, приоритетом действия по отношению к психологическому анализу, четкой поляризацией сил добра и зла.

Борис Акунин широко использует возможности игры с жанром детектива. Авторское жанровое обозначение романов «конспирологический» («Азазель»), «шпионский» («Турецкий гамбит») и т.д. в «фандоринском» цикле становится новым опытом русской литературы, игрой, пародией, созданием текста по «теоретическим лекалам».

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

Именно игра с жанровыми формами в фандоринском цикле способствует трансформации литературного поля, размыванию границ между элитарной и массовой литературой.

Список литературы

Художественные произведения.

1. Акунин Б. Азазель. - М.: Захаров, 2000. – 237 с.
2. Акунин Б. Алмазная колесница: Роман. В 2 т. - М.: Захаров, 2003. –

Т.1. Ловец стрекоз. - 171 с.

3. Акунин Б. Весь мир театр. - М.: Захаров, 2009. – 380 с.
4. Акунин Б. Коронация. - М.: Захаров, 2001. – 350 с.
5. Акунин Б. Левиафан. - М.: Захаров, 1998. – 240 с.
6. Акунин Б. Любовник Смерти.– М.: Захаров, 2001. – 292 с.
7. Акунин Б. Любовница Смерти.– М.: Захаров, 2001. – 245 с.
8. Акунин Б. Нефритовые четки. М.: Захаров, 2007. – 740 с.
9. Акунин Б. Особые поручения. - М.: Захаров.2000. – 318 с.
10. Акунин Б. Смерть Ахиллеса. - М.: Захаров, 2000. – 312 с.
11. Акунин Б. Статский советник. - М.: Захаров, 1999. – 284 с.
12. Акунин Б. Турецкий Гамбит. - М.: Захаров, 2000. – 320 с.
13. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. - М.: Захаров, 2008. - 463 с.

Монографии.

14. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. – М.: Совет.писатель, 1989. – 492 с.
15. Беседина М. Москва акунинская. – М.Олимп, - 2008.- 480 с.
16. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М. КомКнига. 2006. – 330 с.
17. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
18. Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени.- М.1997.- 256 с.
19. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Сов.писатель, 1987. – 312 с.

20.Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа.– Москва: Интрада, 1998, – 256 с.

21. Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг. /Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саранск, 2015.

22.Кестхейи Т. Анатомия детектива. Следствие по делу о детективе. – Будапешт: Издательство «Корвина», 1989. – 262 с.

23.Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема. История русской прозы. Теория литературы. – СПб.1997, – 845 с.

24.Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М. Флинта, Наука, 2002. – 608 с.

25. Современная русская литература конца XX - начала XXI в. М. 2011.

26.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Издательство «Наука», 1977. – 574 с.

27.Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1982. – 192 с.

28.Черняк М.А. Современная русская литература / М.А. Черняк. – М.,2008. – 352 с.

29.Чупринин С. Русская литература сегодня. Новый путеводитель. – М.: Время, 2009 - 816 с.

30. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 320 с.

Статьи в сборниках

31. *Анджапаридзе Г. Жесткость канона и вечная новизна//Детективы века. - М.: Полифакт,1999. – 910 с.*

32.Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков. Иваново, 1994, 234с.

33.Бавин С. Гилберт Кит Честертон //Зарубежный детектив XX века. - М.: Книжная палата, 1991. - 206 с.

34. Бобкова, Н.Г. Романы Б. Акунина о Пелагии в контексте постмодернизма. // Филологическое образование: проблемы и перспективы: материалы всерос. науч.-практ. конф. (17 мая 2007). - Улан-Удэ: Изд-во Бурят, гос. ун-та, 2007. 436 с.
35. Бобкова, Н.Г. Функции «двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии. // Мир науки, культуры, образования. Сер. Филология. - Горно-Алтайск, 2009. - № 5
36. Бобкова, Н.Г. Функции рекуррентного персонажа в романах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии / Н.Г. Бобкова // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Филология. - Улан-Удэ, 2009. – 230 с
37. Ильина Н. Что такое детектив? // Белогорская крепость. М.: Советский писатель, 1989, 360 с.
38. Мегрелишвили Т. Шляпа Агаты Кристи, очки Умберто Эко, борода Льва Толстого // На холмах Грузии. 2005. – 257с.
39. Пономарева Ю.В. Жанровое своеобразие произведений Бориса // Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Тверь, 2018.
40. Пономарева Ю.В. «Левиафан» Б. Акунина как исторический герметический детектив / Ю.В. Пономарева / Вестник Тверского государственного университета. Тверь, из-во ТвГУ. - №3. – 2017. – С.228-231.
41. Пономарёва Ю.В. «Азазель» Б. Акунина как исторический конспирологический детектив / Ю. В. Пономарёва // Инновационные подходы в современной науке: сб. ст. по материалам IV Международной научно-практической конференции «Инновационные подходы в современной науке». – № 4(4). – М., Изд. «Интернаука», 2017. - С. 40-46.
42. Пономарёва Ю.В. «Турецкий гамбит» Б. Акунина как исторический шпионский детектив (традиции и новаторство) / Ю. В. Пономарёва // Интернаука: научный журнал. – № 10(44). – М., Изд. «Интернаука», 2018.

43.Скокова Т.А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. Филология, журналистика. - Оренбург, 2009. –№2

44.Скоропанова, И.С. Первая волна русского постмодернизма.// Русская постмодернистская литература. — М.: Флинт; Наука. 2001

45. Сорокин С.П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации / С.П. Сорокин // Вестник Ярославского гос. ун-та им. П.Г. Демидова. Сер. Гуманитарные науки. 2011. № 3.С. 48.

46.Томан Н. Что такое детективная литература // О фантастике и приключениях. Вып. 5. - Л., 1960.

47.Ярославцева И.П. Проблема соотношения культа и культуры у П.Флоренского. Сбр.«Взаимодействие науки, философии и религии на рубеже тысячелетий: прошлое, настоящее и будущее.СПб., 27-30 октября 2002 г.» 340 с.

Публицистические статьи.

48.Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х гг. // Новый мир. 2001. № 7.

49.Басинский П. Штиль в стакане воды // Литературная газета, № 21

50.Вербиева, А. Так интереснее мне и веселее взыскательному читателю // Независимая газета. – 1999. – 23 дек.

51. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы// НЛО. – 2002. - №57.

52.Зверев А. Что такое «массовая литература»?//Лики массовой литературы США. М., 1991. – 105 с.

53.Кабаков А. Все хуже, чем хотелось бы, но лучше, чем могло быть. //Лехаим. 2005. №3

54.Кавелти Дж. К. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – М., 1996, – №22

55. Курицын, В.Н. Постмодернизм: Новая первобытная культура Текст. / В.Н.Курицын // Новый мир 1992. - №2.
- 56.Лурье Л. Борис Акунин как учитель истории// Эксперт Северо-Запад. – М., 2000, - №8
- 57.Мазин А. "Блеск и нищета" детективного жанра. Предмет для дискуссии//НЛО, 2009. №15
- 58.Мельников Н.Г. Массовая литература // Русская словесность.- М., 1998.
- 59.Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в постсоветском контексте // НЛО. – 1999. – № 6.
- 60.Носов, С.А. Литература и игра. //Новый мир. 1992. — №2.
- 61.Пирогов Л. Господин Декоратор // Литературная газета, 2000. - №9
62. Побединский М. О жанре "детектива" // Литература и жизнь. - 1958. - № 37
- 63.Потанина, Н.Л. Диккенсовский код «фандоринского проекта». / Н.Л. Потанина // Вопросы литературы. 2004. — №1.
- 64.Ранчин, А.М. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом //НЛО. 2004. - №67.
65. Рубинштейн Л. *Человек проекта Григорий Чхартишвили* // Итоги. – 2000. - №1(январь)
66. Седакова, Ольга. Успех с человеческим лицом // НЛО, 1998. № 34.
67. Степанян К.А. Отношение бытия к небытию.//Знамя. – 2001.- №1.
68. Ульянова Г. *Пародия на правду* // Независимая газета, 2000, - №24
69. Циплаков, Г. Зло, возникающее в дороге, и Дао Эраста Фандорина : О цикле романов Б. Акунина // Новый мир. – 2001. – № 11.
70. Черняк, М.А. Взгляд на развлекательную литературу глазами библиотекаря //НЛО Нева. - 2009. - №2.
71. Чхартишвили Г. Интервью // Аргументы и факты. №44 [1045]. 2000. 1 ноября.

Электронные источники.

72.Вербиева А. Эллинизм детективного жанра.//

http://www.zakharov.ru/press/13_01_00.shtml

73.Захаров А. Борис Акунин. Опыт культурологического анализа //

www.historia-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm

74. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт.//

<http://detective.gumer.info/txt/kovalev.doc>

75.Роднянская И. Гамбургский ежик в тумане. Кое-что о плохой хорошей литературе. «Новый Мир» 2001, №3//

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/rodn.html

76.Розенталь Д.Э. Читая Бориса Акунина//

<http://www.vestnik.com/issues/2003/0723/win/rozentalt.htm>

77.Солнцева.А. Массовая литература может быть возвышенной// Время Online. – декабрь 2000.

<http://www.vremya.ru/print/4196.html>

78. Шаманский Д.В. PLUSQUAMPERFECT (О творчестве Б. Акунина)//

<http://learning-russian.gramota.ru/journals.html?m=mirrs&n=2002-01&id=303>

79.Юсипова Л.От Эраста Петровича к героям "безбумажной" литературы// Ведомости, 2001 //

<http://friday.vedomosti.ru/arts.shtml?2001/07/26/31914>

Словари и энциклопедии.

80.Наркевич А.Ю. Детективная литература // Краткая литературная энциклопедия: В 5 т. Т.2. / Под ред. А. Суркова. - М.: Сов. энциклопедия, 1964. - С. 606;