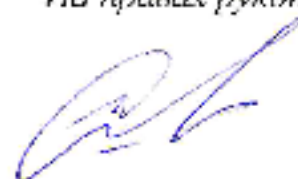


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



ПОНОМАРЁВА Юлия Владимировна

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. АКУНИНА

Специальность 10.01.01 – русская литература

диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –

Л. Н. Скаковская,

доктор филологических наук,

профессор

Оглавление

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ | 11 |
| 1.1. Некоторые особенности жанровой дифференциации и синтеза в современной литературной ситуации..... | 11 |
| 1.2. Массовая литература современности: основные параметры и функции. Понятие миддл-литературы..... | 21 |
| ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ «НОВОГО» ДЕТЕКТИВА Б. АКУНИНА..... | 35 |
| 2.1. Конспирологический детектив..... | 35 |
| 2.2. Исторический шпионский и герметичный детектив..... | 43 |
| 2.3. Авторские жанровые формы..... | 52 |
| ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВЫХ РЕАЛИЗАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. АКУНИНА «ПОСТФАНДОРИНСКОГО» ПЕРИОДА..... | 83 |
| 3.1. Провинциальный детектив и проект «Авторы»..... | 83 |
| 3.2. Проект Б. Акунина «Жанры» - коллекция «чистых» жанровых образцов..... | 89 |
| 3.3. Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа..... | 109 |
| 3.4. Сюжет – жанр. Особенности редуцирования составляющих литературного произведения в интернет-текстах..... | 117 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... | 125 |
| Список использованной литературы..... | 130 |

Введение

Личность и художественное творчество Бориса Акунина феноменальны для современной русской прозы и литературного процесса начала XXI в. Во-первых, это не раз подчеркивали исследователи, говоря в этой связи об особом варианте конструирования нового образа русского писателя, когда Г. Ш. Чхартишвили, будучи профессиональным переводчиком-японистом и литературоведом, посредством авторской маски Б. Акунина превращает творца-художника «в сочинителя, в связи с ориентацией на коммерческий успех, свойственной ему профессионализацией, наличием игровых и пародийных черт в авторской личности (псевдонимы, игра с жанрами, создание иронического имиджа в циклах «Приключения Эраста Фандорина», «Приключения сестры Пелагии» и «Приключения магистра»)» (Казачкова, 2015: 12). Во-вторых, интерес к Б. Акунину широкой читательской аудиторией и научного сообщества на протяжении уже практически двадцати лет прямо пропорционален количеству выпущенных произведений. В статье М.А. Черняк «Траектории текущего литературного процесса» цитируется фраза хорватской писательницы Д. Угрешич о мировых тенденциях современной литературы: «Многие писатели чувствуют себя все более неуютно среди нынешнего литературного ландшафта, густо усеянного издателями, редакторами, агентами, распространителями, брокерами, рекламистами, книготорговыми сетями, «маркетологами», телевизионными камерами, фотокорреспондентами. Писатель и его читатель - наиважнейшие звенья общей цепи - теперь, как никогда, изолированы друг от друга. Читатель, не принимающий рыночных правил игры, попросту вымирает. Читатель, не принимающий то, что предлагает ему рынок, обречен на литературный голод или на перечитывание уже прочитанных книг. Писатель и его читатель - те, для кого существует литература, - сегодня практически загнаны в подполье...» (Черняк, 2011: 4). Тот факт, что этого «неуютного положения» не ощущает Б. Акунин, и привлекает внимание читателей, журналистов и специалистов к его персоне. Понимая свое предназначение как успешного беллетриста, заполнившего своим

творчеством пустовавшую в русской литературе нишу pulp fiction (возвысив и «облагородив» ее художественный уровень), Б. Акунин осознает свою популярность, по мнению исследователей, как «реаниматора» детективного жанра, реабилитировавшего, по собственным словам, «сюжет, который в XX веке был совершенно подавлен формой и рефлексией» (См., Солнцева, 2000). Творчеству прозаика посвящено большое количество литературоведческих работ, по нему активно защищаются диссертации (Р.Х. Туова «Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты» (Туова, 2017), А.В. Казачкова «Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг.» (Казачкова, 2015), Н.А. Салуянова «Проблема интертекстуальности в переводе: на материале переводов произведений Б. Акунина» (Салуянова, 2013), Е.А. Трускова «Романные циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста» (Трускова, 2012) и др.). В-третьих, работая в рамках постмодерна, Б. Акунин раздвигает границы сложившейся в литературоведении системы жанров, экспериментируя с традиционными жанровыми разновидностями и создавая собственные литературные жанры. Нарративный спектр современного детективного романа часто отличается сюжетной узостью, отрывочностью культурного диапазона, шаблонностью бытописания, стилистической неровностью. Объёмность и многосферность акунинских текстов, как постмодернистских в частности, и амбивалентность постмодернистской литературной ситуации в целом существенно трансформировали структуру детективного жанра. При этом важно заметить, что авторские жанровые модификации носят синтетический характер в первую очередь ввиду эклектизма детективных и исторических романских элементов, что выражается не только в использовании в текстах реалий и «примет», присущих историческому контексту описываемой эпохи, но и в построении конкретной общественно-исторической концепции (См., Бреева, 2014; Попкова, 2016).

Настоящее исследование предпринято как попытка целостного осмысления творчества Б. Акунина с точки зрения жанрового своеобразия, что способствует

глубокой и органичной рецепции его особенностей и направлений развития на современном этапе, более четкому выявлению его новаторских черт, определению роли и места в контексте развития русской литературы XX – XXI вв.

В конце 1990-х гг. Б. Акунин выпустил свой первый бестселлер «фандоринской серии» «Азазель», за которым последовали не менее успешные «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса» и т.д. Жанр этих произведений был однозначно дефинирован научным сообществом как «новый детектив». «Новому детективу», с одной стороны, присущи черты классического детективного романа, с другой стороны, этот жанр специфичен индивидуальными атрибутами, привносимыми автором. Большая часть романов об ЭрASTE Фандорине имеет подзаголовки - дополнительные определения жанра. Так, «Азазель» назван автором «конспирологическим детективом», «Левиафан» - «герметичным детективом», «Любовник смерти» - «диккенсовский детектив» и др. Причем, как замечает исследователь А.В. Казачкова, помимо общепринятых в детективной литературе жанровых обозначений («конспирологический», «шпионский», и т.п.) Б. Акунин внедряет в качестве перитекста несуществующие номинации жанра («великосветский», «декадентский», и т.п.). Использование «жанровых архетипов» (типа «шпионский», «политический») «приводит к смысловому обогащению текста за счет «памяти жанра», дает широкую возможность для пародии и игры» (Казачкова, 2015: 21), а обращение к окказиональной жанровой терминологии создает «аутентичность в читательском сознании восприятия его авторского текста в одном ряду с классическим детективным жанром» (Казачкова, 2015: 21).

В 2000 г. выходит в свет первая книга о монахине-детективе Пелагии – «Пелагия и белый бульдог». Свежая серия снова получает четкую авторскую жанровую характеристику – «провинциальный детектив». Тогда же создается сборник рассказов «Сказки для идиотов», который, как видим, автор также не оставляет без отчетливого жанрового обозначения.

Проект Б. Акунина 2005 г. «Жанры» на сегодняшний день включает пять книг: «Фантастика», «Детская книга», «Шпионский роман», «Квест» и «Детская

книга для девочек» (в соавторстве с Глорией Му). Сам автор так анонсировал публикацию этих книг: «Если серия «Новый детективъ» - «Приключения Эраста Фандорина» - представляет собой коллекцию разновидностей детективного романа: конспирологический, плутовской, великосветский, политический, уголовный и пр., то задача этой серии куда шире. Здесь будут представлены «чистые» образцы разных жанров беллетристики, причём каждая из книг носит название соответствующего жанра. Первый залп - три книги, которые поступят в продажу в феврале 2004 г. с интервалом в одну неделю. 4 февраля выйдет «Детская книга», 11 февраля - «Шпионский роман», 18 февраля - «Фантастика». В дальнейших планах - «Семейная сага», «Производственный роман», «Страшная книжка», «Женский роман» и т. д.» (Акунин, Интервью газете «Известия», 2004: электронный ресурс).

2007 г. ознаменован началом издания нового цикла книг Б. Акунина под названием «Смерть на брудершафт». Он имеет жанровый подзаголовок - «роман-кино», что также привлекает к себе внимание литературоведов и критиков.

Б. Акунину как писателю свойственно своеобразное жанровое определение собственных текстов, что проявляется на протяжении всего его творческого пути. Однако до сих пор в литературоведении не предпринималось попытки целостного и всестороннего рассмотрения творчества Б. Акунина с точки зрения категории жанра. Существующие диссертации отражают указанный исследовательский аспект либо в пределах определенных временных рамок (в частности, в качестве материала для изучения в них используются художественные тексты Б. Акунина 1990-х - начала 2000-х гг.) (Казачкова, 2015)), либо в них затрагиваются проблемы акунинского творчества, не связанные с жанровой спецификой напрямую (т.е., вопросы сугубо лингвистического уровня (Минькова, 2005; Туова, 2017), сюжетно-композиционные особенности, проблемы интертекста (Красильникова, 2008; Солуянова, 2013), функционирования текстов Б. Акунина в границах того или иного литературного направления (Бобкова, 2010; Двинина, 2014), и др.). В отдельных литературоведческих и критических статьях, опять-таки, раскрываются конкретные исследовательские аспекты, касающиеся жанровой

структуры искомых произведений нередко как компонента иной поднимаемой в них проблемы (Бедова, 2012; Верхотурцева, 2005; Вишевский, электронный ресурс; Захаров, электронный ресурс; Калганова, 2014; Павлова, электронный ресурс; Ранчин, 2004: электронный ресурс; Снигирева, 2015).

Заметим, что научные дискуссии, касающиеся теоретического осмысления собственно детективного жанра, не прекращаются по сей день. Терминологические исследования жанра в целом нуждаются в расширении своего контекста; эволюция изучения детектива требует обращения к проблеме развития литературной беллетристики. Поэтому в работе содержится достаточно крупный блок, посвященный жанровой теории и специфике понятия «миддл-литература».

В силу всего вышесказанного **актуальность** нашего исследования обусловлена как отсутствием в настоящее время комплексного литературоведческого анализа жанровой составляющей творчества Б. Акунина, так и неугасающим неизменным интересом к проблемам жанровых трансформаций в новом тысячелетии. В основе работы лежит представление о жанре не только и не столько как статичном и неизменном образовании, но как практически неисчерпаемой базе продуцирования разнообразных, порой синкретических, жанровых моделей.

Предметом диссертации является анализ жанровых форм произведений Б. Акунина.

В качестве **объекта** исследования представлены следующие произведения Б. Акунина: цикл романов об Э.П. Фандорине («Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Особые поручения», «Статский советник», «Коронация», «Любовник Смерти», «Любовница смерти», «Алмазная колесница», «Нефритовые четки», «Весь мир театр», «Планета Вода», «Черный город») с жанровым подзаголовком «Новый детектив»; проект «Жанры» («Детская книга», «Шпионский роман», «Фантастика», «Квест», «Детская книга для девочек»); проект «Авторы»; роман-кино «Смерть на брудершафт»; «Самый страшный злодей и другие сюжеты». Выбор именно этих текстов обусловлен тем, что сам автор дает этим произведениям жанровые номинации.

Целью работы является анализ жанровых форм и модификаций произведений одного из самых популярных русских писателей XXI века – Б. Акунина, а также определение основных особенностей новых авторских жанровых формаций.

Поставленная цель предполагает решение нескольких **задач**, которые сопряжены с положениями, выносимыми на защиту:

- рассмотреть основные подходы к определению термина «жанр», определить его роль в современном литературном процессе нашей страны;
- дать определения традиционным жанровым наименованиям, которые использует в своем творчестве Б. Акунин – один из наиболее ярких представителей современной русской миддл-литературы;
- проанализировать новые авторские жанровые формы, выявить и описать их основные черты;
- исследовать их взаимосвязь с традиционными жанровыми образованиями, выделить новаторскую составляющую;
- представить классификацию жанровых подзаголовков серии «Новый детективъ» с точки зрения различных задач, которые в них реализует автор;
- выяснить, почему именно такие литературные жанры использует Б. Акунин, какие составляющие этих жанровых модификаций помогают автору добиться большой популярности в контексте современной культурной ситуации нашей страны.

Теоретическую и методологическую основу исследования составляют работы по теории и истории литературы М.М. Бахтина (Бахтин, 1979), Л.Я. Гинзбург (Гинзбург, 2016), В.Б. Томашевского (Томашевский, электронный ресурс), Н.Д. Тamarченко (Тамарченко, 2008, 2012), Е.В. Лозинской (Лозинская, 2004), Н.Л. Лейдермана (Лейдерман, 2010), Л.В. Чернец (Чернец, 1982), В.Д. и М.А. Черняк (Черняк, 2015), Т.Г. Юрченко (Юрченко, 2016), И. Мартьяновой (Мартьянова, 2011) и др., некоторые аспекты типологии коммуникативных стратегий В.И. Тюпы (Тюпа, 2013).

Среди наиболее значимых для нашего исследования работ по творчеству Б. Акунина назовем диссертации А.В. Казачковой (Казачкова 2015), Н.Г. Бобковой (Бобкова, 2010), Е.А. Трусковой (Трускова, 2012), учебное пособие М.А. Черняк (Черняк, 2007), статьи Н.Г. Бобковой (Бобкова, 2009), Е.П. Исаковой (Исакова, 2013), А. Ранчина (Ранчин, 2004: электронный ресурс), А.И. Храпуновича (Храпунович, 2016), С.П. Сорокина (Сорокин, 2011), Е.А. Аввакумовой (Аввакумова, 2011) и др.

Методология исследования характеризуется комплексным подходом, базирующимся на интертекстуальном, историко-типологическом, сравнительно-сопоставительном, описательном методах. Использование этих методов важно для построения системы жанровых реализаций в отдельных произведениях Б. Акунина, выявлении их генетических связей с жанровой традицией и отношений к современному литературному контексту.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в исследовании впервые предпринята попытка литературоведческого осмысления творчества Б. Акунина через анализ жанровых форм его произведений. Такой опыт представляется важным для современного литературоведения в связи кардинальными изменениями литературной ситуации в конце XX- начале XXI вв.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творчество Б. Акунина может быть отнесено к «миддл-литературе», которая в свою очередь является верхним, наиболее приближенным к интеллектуальной (постмодернистской, авангардистской) литературе слоем массовой литературы.

2. Произведения Б. Акунина функционируют по законам массовой литературы с использованием основных клише и штампов этого литературного и культурного явления. В то же время его тексты основаны на интертекстуальности, свойственной постмодернистской литературе, и отличаются особым писательским стилем.

3. Давая своим произведениям жанровые обозначения, автор использует классическую систему жанров и создает новые жанровые формации,

полемизируя с жанровым каноном и расширяя горизонты традиционного жанрового мышления.

4. Создание новых писательских жанровых наименований обусловлено либо традицией (к примеру, развитие жанра «романа-игры» в жанровой форме романа-квеста), либо особенностями культурной ситуации (роман-кино и сюжет), либо характером жанровой стратегии (интертекстуальные подзаголовки в цикле романов об Э.П. Фандорине, и т.д.).

5. Отбор жанровых форм происходит исключительно на основе их способности к визуализации.

Теоретическая значимость работы заключается в определении основных особенностей новых авторских жанровых формаций, характеризующихся как непосредственной преемственностью классической жанровой системы, так и имеющих свои собственные черты и задачи.

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.

Апробация результатов исследования. Материалы исследования легли в основу докладов, сделанных на конференциях в Тверском государственном университете, на международной научно-практической конференции «Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Основные положения работы отражены в семи публикациях, три из которых опубликованы в изданиях перечня ВАК.

Структура и объем диссертации определены целью исследования и поставленными конкретными задачами, а также логикой развертывания основной темы работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 218 наименований.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

1.1. Некоторые особенности жанровой дифференциации и синтеза в современной литературной ситуации

Категория жанра представляется одной из ключевых в литературоведении. Вопросы жанровой идентификации, взаимопроникновения и целостности жанров, жанровой стратегии в современной литературной науке приобрели статус магистральных. Традиционное мнение о жанре базируется на читательской рецепции, когда, замечая в художественном тексте определенные принципы строения сюжета, локальные и топические особенности, поведенческие характеристики персонажей, читатель причисляет его к тому или иному известному ему жанру, основываясь на конкретных ассоциациях с увиденным или прочитанным ранее. Такое понимание термина соприкасается с его трактовкой М.Л. Гаспаровым, обозначившим жанр как «исторически сложившуюся совокупность поэтических элементов разного рода, не выводимых друг из друга, но ассоциирующихся друг с другом в результате долгого сосуществования» (Гаспаров, 1987: 295). Вместе с тем, константность и тождественность не являются единственными и неизменными признаками жанра, поскольку специфика данной категории шире тематических, мотивных и сюжетных ограничений и имеет обратные названным черты, стремясь к исторической лабильности, подобно художественной аксиологической парадигме в целом. Так, признанные жанровые классификации Г.В.Ф. Гегеля и А.Н. Веселовского (Гегель, 1973; Веселовский, 1989) остаются значимыми для современного литературоведения, но положение о перекрестной жанровой типологии лишь постулируется у обоих ученых, что подтверждается отсутствием терминологической систематизации и проработки проблемы жанрового своеобразия художественной формы.

Жанровые рамки подвержены динамике; периоды постоянства художественных концепций сменяются этапами деструктуризации и поиском новых конфигураций. Современной литературной эпохе свойственны жанровые преобразования, связанные с т.н. жанровой преемственностью, когда состав одного жанра существенно трансформируется, вследствие заимствования черт других жанров. Распознавание специфики жанра в таких условиях происходит весьма непросто: характер способов восприятия одного и того же жанра в различные временные отрезки может отличаться, а заключительный императив в полемике о его природе будет принадлежать литературной традиции.

Таким образом, жанр обеспечивает «единство и преемственность литературного процесса» (Николаев, 2011: электронный ресурс) и проявляет себя практически на всех уровнях текста: сюжет, позиция автора, особенности повествования, отношения адресанта и адресата текста и т.д. Произведения одного жанра характеризует их формальная и содержательная схожесть.

По мысли А.И. Николаева, жанр следует определять как «группу литературных произведений, объединенных общими формальными и содержательными признаками» (Николаев, 2011: электронный ресурс). Это суждение близко к пониманию жанровой структуры текста Б.В. Томашевским, считающим, что жанр формируется с помощью «доминант», т.е. приемов, организующих «композицию произведения» (Томашевский, 2002: 207). «Жанровые доминанты» «подчиняют» «себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого <...> Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра» (Томашевский, 2002: 207). Выявлению и рассмотрению «доминант» принадлежит главенствующая роль при анализе жанрового своеобразия литературного произведения.

По словам Ц. Тодорова, «понятие жанра должно быть прежде всего подвергнуто тщательному критическому анализу» (Тодоров, 1975: 99). В своей «Поэтике» исследователь предлагает две интерпретации искомого термина, обозначая его вслед за Э. Леммертом «типом» и, собственно, «жанром» (Lammert, 1955: 16): «Под типом подразумевается некоторый определенный набор свойств

литературного текста, признаваемых важными для тех текстов, в которых они встречаются. Понятие типа - абстракция, имеющая право на существование лишь в рамках сугубо теоретических построений <...> Если свести число отбрасываемых свойств к нулю, то каждое произведение предстанет в качестве особого типа (и это утверждение не лишено смысла); с другой стороны, при максимальной степени отвлечения от конкретных свойств текстов можно считать, что все литературные произведения принадлежат к одному типу. Между этими двумя полюсами располагаются те типы, к которым нас приучили классические трактаты по поэтике, например, поэзия и проза, трагедия и комедия и т. д. Понятие типа относится к общей, а не исторической поэтике.

Иначе обстоит дело с жанром в узком смысле слова <...> жанр - это тип, который обрел конкретное историческое существование и занял известное место в литературной системе определенной исторической эпохи» (Тодоров, 1975: 99).

Таким образом, с одной стороны, жанр - это категория абстрактная, т.е. произведение, принадлежащее определенному литературному жанру должно иметь абстрактный набор качеств/свойств/характеристик. С другой стороны, «жанр» - это исключительно историческое понятие, т.е. живая жизнь абстрактных качеств/свойств/характеристик.

В соответствии с этими гипотезами, Ц. Тодоров призывает историков литературы к решению трех задач, сопряженных с жанровой спецификой литературных произведений:

- 1) изучать изменчивость различных литературных категорий;
- 2) рассматривать жанры в диахроническом аспекте;
- 3) формулировать законы эволюции, управляющие переходом от одной литературной эпохи к другой (если таковые существуют) (Тодоров, 1975: 100-101).

По утверждению Ю. Н. Тынянова, «Исторические [литературоведческие - Ю. П.] исследования распадаются по крайней мере на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование генезиса литературных явлений и исследование эволюции литературного ряда, литературной изменчивости»

(Тынянов, 1977: 271). В этой связи актуальны слова Б.В. Томашевского: «Жанры живут и развиваются... Жанр иногда распадается... никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Их разграничение всегда исторично, т.е. справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга, и лишь в силу естественной связанности приемов композиции культивироваться в различных жанрах...классификация жанров сложна. Произведения распадаются на обширные классы, которые, в свою очередь, дифференцируются на виды и разновидности. В этом отношении, пробегая лестницу жанров, мы от отвлеченных жанровых классов упрямся в конкретные исторические жанры («байроническая поэма», «чеховская новелла», «бальзаковский роман», «духовная ода», «пролетарская поэзия») и даже в отдельные произведения...» (Томашевский, 2002: 207).

В этом же русле рассуждает и М. М. Бахтин, вводя в литературоведческую науку термин «память жанра», который впервые был употреблен в его работе «Проблемы поэтики Достоевского» (1963). М.М. Бахтин говорил, что жанр «живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр - представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (Бахтин, 1979: 122).

В XX в. происходит решительная реорганизация, кардинальное реформирование и серьезный пересмотр всей системы жанров: представляются вероятными исключительные и необычайные жанровые сочетания, а устойчивая, неколебимая традиционная преемственность конкретных тем и мотивов с их фиксацией за конкретными художественными формами, их взаимосвязь посредством читательских ассоциаций, становится проблематичной и для писателя, и для его аудитории. Литература в этот период приобретает особый характер. 1990-е гг. отмечены незаметным уходом из сферы читательского интереса классических жанров, которые уступают место беллетристике с

актуализацией таких жанров, как детектив, любовный роман, фэнтези, мистика (Черняк, 2014: 91-106). В литературе все более очевиден поворот от духовности к развлекательности.

С другой стороны, трансформируется традиционная система жанров: происходит их модернизация, сращение и комбинирование жанровых форм. Литература продолжает тенденцию пребывания вне жанровых «чистых» образцов или на их стыке: «Литература создается на основе литературы, а не реальности, будь то материальная или психическая реальность; всякое художественное произведение конвенционально» (Тодоров, 1999: 13), - говорит Ц. Тодоров, подтверждая свои мысли цитатой из книги М. Фрая «Образованное воображение»: «Желание писать приходит к писателю от ранее приобретенного опыта в области литературы... Литература черпает свои формы из самой себя <...> Все новое в литературе - переделка старого. Самовыражение в литературе - нечто никогда не существовавшее» (цит. по: Тодоров, 1999: 13).

Современная литературная ситуация формирует разные взгляды на проблему жанров. К примеру, М. Бланшо считает, что сегодня деление на жанры вообще не представляется возможным: «Важна книга сама по себе, как она есть, без всяких жанров, вне каких бы то ни было рубрик: проза, поэзия, роман, записки очевидца. Книга не позволяет подводить себя под эти рубрики и отказывает им в праве определять ее место и форму; она более не относится к какому-либо жанру, любая книга относится к литературе вообще, словно в последней заранее содержатся в их всеобщности секреты и формулы, которые только и позволяют придавать реальность книги тому, что пишется» (цит. по: Тодоров, 1999: 11).

С нашей точки зрения, вряд ли можно говорить о совершенном отказе литературы от жанрового деления. Скорее всего, современные жанры настолько трансформировались, что попросту не укладываются в традиционную систему, разработанную литературными теориями прошлого. По всей вероятности, в современных условиях необходимо выработать новые подходы к определению жанров.

Современная литература воссоздает характерные черты общественного развития. Рубеж XX-XXI вв. характеризовался писательской ориентацией на новые читательские нужды и требования, явившиеся в известной степени результатом приверженности модным тенденциям в искусстве, в связи с чем возросла популярность отдельных жанров.

В XXI в. произошли значительные политические, экономические, культурные и ценностные изменения в общественной жизни. С помощью разнообразных PR-технологий писатели стали координировать читательские жанровые предпочтения и интересы, актуализируя конкретные тексты для последующего ознакомления с ними и их комментирования. Современные авторы фиксируют свое внимание на поиске новых форм, обращаются к экспериментированию с традиционными жанрами, вследствие чего происходит реконструкция и обновление старых жанровых конфигураций при сохранении их базовых черт.

В процессе слияния различных жанровых моделей образуются синтетические жанры. Главенство синтетических литературных форм, на наш взгляд, можно соотнести с пороговыми, переломными этапами, когда обостряется ощущение наступления катаклизмов, чувство экзистенциальной шаткости, отсутствия гармонии в мире. Подобные общественные метаморфозы возникали, к примеру, в эпоху Ренессанса, романтизма, на стыке XIX-XX и XXI вв.

При анализе современного литературного процесса и, в частности, жанровой систематики текстов, понятие синтеза в целом представляется основополагающим. Тенденция к жанровому симбиозу рассматривается в разнообразных аспектах. Условное обозначение «синтез жанров» предполагает формирование нового художественного феномена, специфика которого выражается не в совокупности составляющих его элементов, а базируется на типологии признаков новых жанровых построений и научном обосновании легитимности таких построений. Таким образом, в литературе углубляются жанровые связи, актуализируются «апокрифические» жанры, проблематика

взаимодействия «жанр-автор» переходит на другой уровень (Бройтман, 2001: 363).

Работа М. В. Якушевич «Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи» (Якушевич, 2004) интересна присутствующей в ней классификацией видов художественной взаимосвязи, применимой, на наш взгляд, как к культуре в целом, так и отдельным ее ипостасям, в нашем случае к литературе. Выделенные ученым разновидности синтеза в искусстве, надо заметить, существуют во взаимном пересечении и двустороннем проникновении:

1) интеграция-сочетание различных форм искусства без образования нового артефакта;

2) взаимозависимость или синтетизм - появление нового соединения на базе остающихся автономными видов искусства с акцентуацией одного из них как интеграционной доминанты;

3) синтез-симбиоз - погружение определенных типов искусства в иную художественную действительность;

4) ассимиляция искусств не через коммуникационную взаимосвязь, а в результате наличия одинаковой логики художественного мышления (т.н. «дополняющий синтез» или «снятие»);

5) феномен «эмоционального» совмещения разновидностей искусства путем выявления родственных черт (живописность, монолитность, эффектность, плотность и т.д.), характерных для всех типов искусства одновременно, что способствует их пересечению в пространстве цельной эстетической чувствительности (синестезия искусств) (Якушевич, 2004: 34).

Специалисты подчеркивают возможность существования широкого перечня интеграционных процессов - от формального автоматического сочленения (эклектизм) до возникновения организованного феномена, предполагающего господствующую роль одного из искусств при внедрении в него остальными видами добавочных элементов. Этот наиболее внутренне целостный способ интеграции соотносится с одной из сторон синтеза искусств (архитектура),

который Ю. Борев определяет как соподчинение (у нас - взаимозависимость) (Борев, 2: 132). Специфика этого варианта синтеза состоит в сохранении индивидуальных особенностей взаимодействующих компонентов и их способности к объединению. Такой характер взаимоотношений частотен в пространственных искусствах, воспринимаемых зрительно.

Следующая группа видовой взаимодействия основывается на факторе интеграции тех или иных типов искусства в принципиально новую художественную среду, что отличает, к примеру, театральное искусство. Особенностью реализации единой художественной рецепции в театральном представлении является равноправие литературы, сценической трактовки (искусства режиссуры, актерского мастерства), живописи, музыки, архитектуры, когда названные виды искусства могут наличествовать косвенно - как ритмическая основа и пластические образные решения. Специфика этой синтетической модели заключается в недопустимости элиминирования одного из художественных типов из общей последовательности, ибо ее возникновение обусловлено совокупностью влияний на различные сенсорные трансляторы (вербальный, визуальный, аудиальный и т.д.). Согласно Ю. Борову, этот синтетический класс дефинируется как «симбиоз», при котором типы искусства находятся в равноправных отношениях, объединяясь в новое явление. Такой характер синтеза, маркируемый как «концентрация», наблюдается в кинематографе, телевидении и фотографии, т.е. в видах искусства, которые могут впитывать иные элементы, сохраняя свою оригинальность.

Очередной модус транстиповой коммуникации (срез «дополняющего синтеза») базируется на соединении композиционных и образно-языковых компонентов, выражающих себя посредством общеэстетических групп, функционирующих не через свободное слияние искусств, а на стадии взаимодействия главных аспектов художественного мышления. Но в целом эта синтетическая модель воплощается в музыкальной логике, содержащейся в литературных произведениях, театральном и живописном искусстве.

Как уже подчеркивалось нами ранее, невзирая на специфику нашего разговора в данном случае о сфере искусства в обобщенном понимании, рассмотренная типология может применяться и в связи с жанровыми процессами, реализуемыми в литературе.

Прозаическим художественным текстам присуще развитие на базе нехудожественных, диффузных или контаминированных письменных артефактов (хроники, мемуаров и пр.) и обязательное наличие определенной жанровой формы.

Роман сохраняет свои позиции как первостепенный жанр на сегодняшний день, однако испытывает значительные видоизменения, заметно реформируется. Это его свойство зафиксировал еще М.М. Бахтин, подчеркнув, что роман как жанр не способен быть завершенным вследствие его актуальной эпичности; т.е. роман - это эпос настоящего, для него принципиальна предельная связь с формирующейся, становящейся действительностью, с ее непрерывной ревизией и пересмотром (Бахтин, 1979: 76).

Особенно существенным является утверждение М.М. Бахтина о том, что каждый жанр может быть внедрен в романное устройство. Исследователь обозначает специфическую жанровую категорию, выполняющую в романах особую действенную функцию, а порой прямо предопределяющую строй романа, формируя его жанровые модели. По мысли М.М. Бахтина, роман оперирует вставными жанрами как развитыми конфигурациями лексического постижения жизни (Бахтин, 1979: 138).

Жанровый синтез и жанровая дифференциация - две важные тенденции современного литературного процесса. Противоположности, которые не существуют в отрыве друг от друга в настоящее время. Эту проблему российские ученые-литературоведы стали изучать не так давно. Одним из первых к этой проблеме обратился Г. М. Фридендер (Фридендер, 1971: 64-65) на материале литературы эпохи реализма.

Исследователь Б. П. Иванюк отмечает генетическую обусловленность жанрового синтеза мифологическим синкретизмом искусства (Иванюк, 2006:

электронный ресурс). Этот исследователь выделяет в своей статье различные варианты синтеза жанровых форм: контаминация жанров, «инкрустирование произведения жанровыми вставками» (Иванюк, 2006: электронный ресурс), случай, когда малый жанр является неким структурным элементом более объемного, «жанровая аллюзия» (Иванюк, 2006: электронный ресурс), наиболее часто встречающийся вариант – «органическое единство жанровых форм со свойственным ему наличием жанровой доминанты» (Иванюк, 2006: электронный ресурс). Именно пятый, последний, вариант синтетических отношений чаще всего избирает Б. Акунин для создания своих произведений. Причем, сам доминирующий жанр чаще всего автор обозначает в жанровом подзаголовке.

Также ученые-литературоведы отмечают, что помимо перечисленных выше отношений, есть возможность выделить некоторые иные типы жанрового синтеза: «1) внутриродовой (например, большинство лирически произведений Ф. Тютчева представляют собой сплав оды и элегии); 2) межродовой <...>; 3) скрещивание собственно литературных и внелитературных жанров <...>; 4) жанровые образования, которые возникают на пересечении литературы и других видов искусства» (Иванюк, 2006: Электронный ресурс). Б. Акунин прибегает в своем творчестве практически ко всем типам жанрового синтеза, тщательно отбирая жанры, которые будут вступать в синтетические взаимоотношения, ориентируясь на собственный интерес или социальный запрос.

Таким образом, если подвести некоторый промежуточный итог данной части работы, можно сказать о том, что современная литературная ситуация характеризуется своим эклектизмом и частотностью симбиотических жанровых форм, а в современном романе сталкивается их многообразие. Сегодня в отечественном и зарубежном литературоведении прослеживается акцентуация внимания к внутрижанровым процессам. В литературе рубежа XX – XXI вв. в результате многоуровневого жанрового синтеза иногда появляются неожиданные авторские модели («роман-притча» («Отец-Лес» А. Кима), «роман-наваждение» («Пирамида» Л. Леонова), «роман-сказка» («Белка» А. Кима), «роман-комикс» («Синдикат» Д. Рубиной), «роман-клип» («поп-арт» роман) («Бренд» О. Сивуна),

«роман-кино» («Смерть на брудершафт» Б. Акунина) и мн. др. В труде Л.Н. Целковой «Современный роман (Размышления о жанровом своеобразии)» (Целкова, 1987) резюмируется аспект восприятия современного литературного процесса, связанный с возникновением «новых художественных структур, которые могли бы с наибольшей полнотой передать как мир усложнившейся действительности, так и внутренний мир героя-современника, происходит жанровое смещение: приемы одного жанра используются для раскрытия проблематики другого <...> Фантасмагория, ирреальность, включение элементов мифологии, нарушающих или взрывающих традиционное развертывание действия, дают возможность авторам глубоко и неоднозначно выразить волнующие проблемы. Современному романисту как будто тесно в рамках одного жанра, он смело сочетает элементы психологического и философского, исторического и документального. Все это свидетельствует о постоянном поиске новых форм, новых средств выражения, новых художественных приемов, используемых для отражения сложности нашего времени» (Целкова, 1987: 9).

В настоящей работе в целях достижения наибольшей адекватности анализа жанрологии Б. Акунина нам понадобятся помимо прочих жанровые характеристики Н.Д. Тмарченко, важнейшие для нас аспекты которых процитируем здесь: «Категория жанра необходима отнюдь не для «классификации» <...>, а для адекватного понимания смысла литературных явлений. <...> Нарративная жанровая «ситуация» определяется наличием ведающего (по-вест-вующего нарратора, носителя вести: из-вест-ия о совершившихся событиях) и неведающего (нарратора), что и предполагает в качестве «маски авторства» фигура повествователя-посредника. <...> в процессе создания и утверждения нетрадиционных, исторически новых жанров <...> большую роль играет *беллетристика* <...> Параллельно с *деканонизацией* определенных традиционных форм <...> происходит обновление, а затем и *стандартизация* некоторых других. <...> Сохранение <...> *динамической основы* жанра в новом произведении либо первый образец одной из возможных

типологических разновидностей этого жанра, либо еще один ее образец» (Тамарченко, 2012: 4, 20, 47, 49).

1.1. Массовая литература современности: основные параметры и функции.

Понятие миддл-литературы

М.М. Бахтин отмечал, что жанр выполняет функцию «посредника» между писателем и читателем, ведь писатель в своем творчестве ориентируется на будущего читателя, на то, как его произведение будет воспринято: «...Для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа» (Бахтин, 1979: 294). В настоящее время, отмеченное «совмещением эстетических факторов и механизмов рыночной экономики, симбиозом художественных достоинств произведения и специфическими приемами проектной издательской деятельности» (Черняк, 2011: 4), происходит зарождение новой жанровой базы с обязательной ориентацией на современного читателя.

По мысли М.А. Черняк, в литературе начала XXI в. происходит «смена кодовых, моделирующих литературное направление жанров; наиболее востребованными и жизнеспособными оказываются жанры, уже апробированные масскультом» (Черняк, 2011: 4). Текущий этап литературного развития специфичен тем, что современные произведения сложно отчетливо дифференцировать с точки зрения отнесения их к элитарной или массовой литературе. Нередко к последней относят все художественные тексты конкретного историко-культурного континуума или литературного течения, воспринимаемые как своего рода «задний план» литературных шедевров. Произведения для «массового» читателя рассматриваются как наименее значимые и ценные для литературного процесса и часто выводятся на его периферию. Тексты массовой литературы реализуют консолидирующую, стереотипизирующую миссию; они характеризуются компилятивностью,

индивидуально-авторское начало в них не выражено. Критерии отнесения того или иного произведения к массовой литературе выводятся из таких его особенностей, как строгая регламентация поэтики с использованием стандартных нарративных напластований и клишированных стилевых формул. Расхожие и повторяющиеся сюжетные схемы и мотивы и общая текстуальная шаблонность образуют жанрово-тематическую структуру такой прозы.

Между тем, при всей актуальности такого обобщающего восприятия, массовая литература остаётся также безусловным особым социокультурным и литературным явлением современности. Можно предложить следующее определение массовой литературы: это отрегулированная индустрия культуры, продуцирующая циклические публикации стандартизированной однотипной литературы развлекательного, пропагандистского и дидактического характера; перечень текстов с набором доступных жанрово-тематических норм, с постоянным комплектом персонажей и стилевых штампов. Среди основных жанров массовой литературы выделяются те, в которых было создано большое число достойных произведений, вошедших впоследствии в фонд классической литературы. «Золотой жук» Э. По, «Собака Баскервилей» А.К. Дойла, «Тайна отца Брауна» Г.К. Честертон, и др. по праву считаются классикой детектива, а произведения Дж.Р.Р. Толкина, А. Бирса, Г.Ф. Лавкрафта классикой фэнтези и фантастического жанра. В то же время многочисленные криминальные, псевдоисторические и любовные («розовые») романы представляют собой спектр весьма посредственных образчиков массовой прозы, не имеющих объективной литературной ценности.

Массовая литература, массовая культура имеют глубокие корни. Приблизительно к XV в. созревает первый поистине массовый культурный феномен – лубок. В конце XIX – начале XX вв. со сменой социальных устоев модернизируется научно-техническая сфера, что оказывает воздействие на развитие массовой культуры. Появление совершенно новых средств коммуникации, возможности быстрого передвижения, демократизация и другие процессы способствуют формированию феномена «массового общества».

Термин «масса» трактуется исследователем Н.А. Купиной как «безличное скопление атомизированных людей, связанных между собой внешними и чисто формальными узлами» (Купина, 2010: электронный ресурс). Ортега-и-Гассет говорит, что единица массы - это «всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, «как все», и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью» (Ортега-и-Гассет, 1991: 310). Всем людям массы «свойственны косность, невосприимчивость, отторжение всего, что может опрокинуть их привычные представления о мире» (Купина, 2010: электронный ресурс). Таким образом, «масса» предполагает отсутствие самоидентификации, недифференцированность и деиндивидуализацию. Субъект современного массового сознания «характеризуется шаблонностью, унифицированностью, имитативностью, но в то же время, поскольку остается субъектом индивидуального сознания, может оценивать массу и себя в ней, определять свое взаимоотношение с массой – от полного растворения в ней до противопоставления и конфликта» (Купина, 2010: электронный ресурс). Авторы массовой литературы учитывают интересы масс, массового читателя.

Подъем массовой литературы в XX – XXI вв. предопределен возросшим значением предпринимательства в сфере литературы и писательской деятельности, а также модификациями в области публикации книг и книжной торговли: снижение стоимости книгоиздания, быстрота распространения печатных товаров среди всех слоев населения благодаря стремительному расширению сетей привокзальных книжных магазинов, тиражируемость изданий карманного формата и книг в обложке, внедрение рейтинговой системы (т.е. ведение статистики популярности и продажи) книг с выявлением бестселлеров. Это содействовало формированию восприятия книги как легкодоступного повседневного продукта - уже не предмета духовной ценности, а предмета коммерции. Итогом стало налаживание поточного книжного производства однородных литературных текстов, выпускающихся безымянными авторскими командами, где каждому отведена своя роль: кто-то отвечает за сюжет, кто-то за диалоги, кто-то добивается правдоподобия обстановки и т. п. Сфабрикованный

подобным образом текст публикуется под громким псевдонимом, который, так же как и автограф, является собственностью издательства. Последнее обладает полномочиями правки и переделки рукописи в соответствии с собственными замечаниями, печатая разных авторов под коллективным псевдонимом или именем разрекламированного писателя.

В ответ на запросы публики учредители массовой литературы пользуются при создании текста трафаретным литературным инструментарием с избитыми формулами, следуя жестким законам популярных жанров и тем. Эти правила представляют собой «застывшие» формальные и содержательные образцы прозаических произведений, они сконструированы по стандартным сюжетным моделям, характеризуются тематическим и структурным единством; в них преобладают трюизмы, отображающие повторяющиеся эстетические штампы, психологические и ментальные клише. Специфика «типичности», «серийности» обнаруживается на всех ступенях – от функционала героев (чаще всего зависимых от заданной роли в сюжете) до названия, особого оформления обложки и т. п., сигнализирующей о принадлежности книги к той или иной разновидности массовой литературы.

Массовая литература вариативна по своей структуре. В процессе своего существования одни жанрово-тематические схемы исчерпывают себя, переставая быть востребованными массовым читателем, утрачивая так же и рыночную конкурентоспособность; другие экстравагантно трансформируются и, взаимно пересекаясь, пробуждают к жизни новые жанровые формы (к примеру, в 1930-е гг. в творчестве Д. Хэммета и Р. Чандлера от классического детектива отделился «остросюжетный детектив», позднее претворившийся в «боевик»). Массовая литература санкционирует изменчивость литературных моделей, оживление заурядной обстановки и некоторую индивидуализацию персонажей, но кардинальное обновление, возможности свободного и самостоятельного мироосмысления для неё недопустимы. При всем историческом непостоянстве жанрово-тематических норм, сам алгоритм подготовки эталона (формулы,

образца, множимой копии) не должен прерываться, поскольку в противном случае едва ли можно будет причислить данный текст к массовой литературе.

Для обеспечения коммерческого успеха (как необходимого атрибута беллетристики), автор апеллирует к требованиям именно массового читателя. Хотя такой подход к творчеству не предполагает внедрение в читательское сознание каких-то сложных абстрактных идей или философских концепций, все же за фасадом «легкости» и «позитива» при описании проблем скрывается собственная писательская позиция по отношению к окружающей действительности. Таким образом, ценность таких произведений заключается в том, что по ним можно судить о состоянии общественного сознания, в том числе и исторического.

Массовая литература не стремится к глобальным целям «врачевания» общества. Главная ее задача – снять напряжение у читателя, дать возможность отдохнуть. По словам Н. А. Купиной, ««потребление» массовой литературы должно отвечать важному для массового общества признаку комфортности: она должна создавать у читателя ощущение безопасности, отвлекать от болезненных психологических, социальных и т. п. проблем, не требовать усилий при чтении, быть увлекательной, чтобы заставить читателя «выключиться» на время чтения из круга повседневности» (Купина, 2010: электронный ресурс). И одним из таких способов становится «игра в литературу» и/или «игра с литературой» (Черняк, 2011: 4).

Игровое начало является одним из основополагающих в литературе постмодернизма, элитарной литературе, создававшейся для высокообразованного, интеллектуального читателя. Однако отличие игровых приемов постмодернистской и массовой литературы, на наш взгляд, в целеполагании. Если в постмодернизме «игра» была неким способом выхода за пределы традиций, прорыва сквозь культурные рамки, то в современной массовой литературе сохраняется исключительно развлекательный компонент «игры». Еще одно отличие заключается в разных подходах к т.н. намерению расширения горизонта языка. Современная массовая литература не создает новых языковых элементов,

используя устойчивые языковые формулы. В языке «массовых» текстов доминируют «нейтральные» слова и обороты, что подтверждает отказ их авторов от языка художественной литературы с его обилием различных средств выразительности.

Без сомнения, произведения Б. Акунина можно отнести к массовой литературе. О.Ю. Биричевская выделяет следующие особенности массовой литературы: 1. Ориентация на определенного читателя-потребителя. 2. Высокая степень стандартизации. 3. Литература должна обладать эскапистским эффектом, чтобы читатель мог полностью погрузиться в воображаемый мир, для этого нужны сильные эмоции, акцент на действии и сюжете. 4. Важной чертой массовой литературы оказывается ее персоналистическая составляющая: у автора произведения массовой литературы должен быть яркий «раскрученный» имидж, он сам, фактически, выступает как некий брэнд мирового или национального масштаба: С. Кинг, С. Шелдон, Б. Акунин, А. Маринина и др. (Биричевская, 2006: 164-165). Среди культурообразующих функций «игры» Й. Хейзинга выделял «пуэлиризм» - наивность и ребячество одновременно. В основе пуэлиризма контаминация игры и серьезного – основная черта современного читателя и редактора, который не несет ответственности за будущее литературы и культуры. Именно эта функция, с нашей точки зрения, становится магистральной при характеристике игрового начала современной массовой литературы (Хейзинга, 2011: 283).

Автор детектива ведет игру с современным читателем на страницах своих произведений. Играя с литературой и в литературу, один из самых успешных современных писателей Б. Акунин создает и новые жанровые образования: роман-кино, роман-квест (унибук) и др., так или иначе подчиненные одной цели – развлечению читателя и привлечению как можно большей читательской аудитории. Но для Б. Акунина детектив – это, в первую очередь, открытая игра с читателем: следование условиям игры – вопрос сохранения своей репутации и доброго имени. По замыслу и желанию писателя, режиссирующего сюжет, одинаковые перспективы есть и у сыщика, и у читателя: они получают доступ ко

всей информации, всем аргументам и свидетельствам очевидцев и т.д. Между тем, важно заметить, что детективный жанр зиждется на предвосхищаемых схемах и строгих правилах построения повествования. Провозглашенный постмодернизмом тезис неограниченных возможностей толкования текста в данном случае не действует (См., Барт, 1989). Все сюжетные траектории детектива неизбежно встречаются в развязке при заключительных аккордах, когда становятся ясны все мотивы преступления и все карты раскрыты, а многозначность попросту немислима.

В то же время игровое начало присутствует в образе писателя. Г.Ш. Чхартишвили создает свое второе «я» под именем Б. Акунина. В.В. Волков и С.Г. Янович в своей статье «Борис Акунин в зеркале лингвокультурологии: секреты коммерческого успеха и лингвокультурный смысл псевдонима» подчеркивают: «...он [Акунин] создатель нового писательского и литературно-издательского *амплуа*» (Волков, Янович, 2013: 169).

Наиболее притягательной составляющей этого амплуа становится псевдоним – Б. Акунин, изобретенный в следующих условиях: «Дело было первого апреля. Мне было сорок лет. Я проснулся утром и подумал, что жизнь у меня сложилась хорошая. В профессиональном плане у меня все замечательно. И я понимаю, что со мной произойдет через десять и двадцать лет. И мне стало смертельно скучно. Многие в моей ситуации женятся на девушке, которая их на двадцать лет младше, а я поменял жанр литературы, начал писать детективы» (Акунин, интервью проекту «Сноб»: электронный ресурс). Именно так и началась одна из самых удачных отечественных литературных игр.

«Использование авторами художественных произведений псевдонима вместо своего подлинного имени, с точки зрения функций псевдонима, связывается с проблемой «замаскированной литературы» или «литературными обманами»» (Волков, Янович, 2013: 170). Отметим, что в начальных произведениях, выпущенных под псевдонимом «Б. Акунин», читатель не находил расшифровки сокращения «Б». До подтверждения известной гипотезы об имени «Борис», последовавшей несколькими годами позже выхода первых текстов, за

псевдонимом угадывалась фамилия знаменитого русского революционера – М. Бакунина, автора труда «Государственность и анархия». Таким образом, Г.Ш. Чхартишвили подводил читателя к мысли о литературном анархизме, то есть отказе от соотнесения своего творчества с традиционной культурой и литературой, и пропаганде нового свободного искусства.

В.В. Волковым и С.Г. Янович подмечена еще одна важная смысловая деталь этого псевдонима: М.А. Бакунин, «...говоря об анархистах как врагах всякой власти, <...> призывал к подчинению совершенно конкретной власти, которую он именовал словом *народ*» (Волков, Янович, 2013: 171). Далее исследователи выявляют причинно-следственную связь: народ – народные массы – массы. Именно о массе, о толпе писал М.А. Бакунин, хотя само это понятие вошло в научный и общественный обиход лишь спустя полвека. Здесь акцент вновь поставлен на сближении дефиниции «массовая литература» («народная» в терминологии М.А. Бакунина) и основного принципа этой литературы – *литературного анархизма* (термин В.В. Волкова и С.Г. Янович).

Еще одно значение своего псевдонима автор раскрывает непосредственно в текстах своих произведений: «Акунин - это как *evil man* или *villain* <Злодей, негодяй (англ.)>, - попробовал объяснить Асагава. - Но не совсем... Мне кажется, в английском языке нет точного перевода. Акунин - это злодей, но это не мелкий человек, это человек сильный. У него свои правила, которые он устанавливает для себя сам. Они не совпадают с предписаниями закона, но за свои правила акунин не пожалеет жизни, и потому он вызывает не только ненависть, но и уважение» (Акунин, Алмазная колесница, 2015: 280), «Искренний человек, хоть и акунин. Якудза из самых лучших» (Акунин, Черный город, 2013: 167). В этих примерах наиболее ярко выражен творческий метод Б. Акунина - ниспровергателя традиционных литературных канонов и создателя собственных литературных норм.

В современных экономических условиях, писательский псевдоним, как мы увидели, приобретает характер «бренда», становится частью т.н. «литературного проекта»: «литературный проект <...> не просто книга или книги одинокого

писателя; книга сама по себе и сама в себе, пока еще не оцененная критикой. Книга, которая вбрасывается в безграничный книжный рынок, который ей нужно завоевать и доказать, что ее стоит купить и прочитать. Проект же – это серьезное вложение капитала, целая индустрия шоу-бизнеса, хорошо знающая законы продаж, которая стоит за тобой и раскручивает твои книги, рекламируя, зондируя почву, оповещая читателей и внедряя в подсознание назойливую мысль, будто бы без данной книги ты отстанешь от моды. Литературный проект просчитывается далеко вперед и до малейших деталей...» (Бендерский, 2006: электронный ресурс).

Однако можем ли мы говорить о безусловной принадлежности творчества Б. Акунина к «массовой (низовой) литературе» в ее буквальном значении? Думается, ситуация вокруг акунинских текстов гораздо сложнее. Творчество Б. Акунина выделяется на фоне всей остальной массовой литературы заметной интеллектуальной тенденциозностью. Это свойство произведений писателя отмечает С.И. Чупринин, вводя понятие «миддл-литературы» (от англ. middle - середина) в том числе для характеристики творчества Б. Акунина и говоря, что это «тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной литературами, порожденный динамичным взаимодействием и по сути снимающим оппозицию между ними» (Чупринин, 2004: электронный ресурс). Тем не менее, мы полагаем, что миддл-литература является «вершиной» массовой литературы, т.к. существует она именно по ее правилам. Массовая культура, как и культура в целом, с ее общими тенденциями имеет некую дифференциацию. И миддл-литература удовлетворяет спрос наиболее образованной части массового читателя.

С.П. Сорокин обозначает особые черты такой литературы:

1. «Ориентация на образовательный уровень, интеллектуальные навыки и интересы «офис-интеллегенции»» (Сорокин, 2011: 48). Читатель такой литературы имеет неплохое образование, знаком с классикой и не желает нисходить до чтения низовой массовой литературы. «Это, - пишет И. Роднянская, - 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» (Роднянская, 2001: электронный ресурс).

2. «Для писателей этого вектора характерно подчинение собственно эстетических функций произведения задачам коммуникативным, когда ценятся сообщение и остроумие, сюжетная и композиционная изобретательность, проявленные автором при передаче этого сообщения. Эта литература не может быть ни аутичной, ни депрессивной, зато обязана быть занимательной, стремясь, как заметил Б. Дубин, к «синтезу привычного и экстраординарного» (Сорокин, 2011: 49).

3. Ориентация на нейтральный, но, безусловно, грамотный язык (Сорокин, 2011: 49). Языку миддл-литературы чуждо нагромождение различных языковых средств. Он не должен создавать помех для восприятия сути произведений даже при быстром чтении.

Показательно, что в процессе изучения специфики рассматриваемого вопроса многие исследователи культурологического направления взамен определения «беллетристика» в своих трудах неоднократно обращаются к термину «миддл-литература». Как мы увидели, по своим сущностным характеристикам он схож с понятием беллетристики. К миддл-группе по эквивалентным признакам можно причислить как своего рода «упрощенные» версии «серьезной» литературы, чтение которых не предполагает специального морального и умственного напряжения аудитории, так и те текстуальные варианты массовой литературы, которые характеризуются большим мастерством исполнения и создаются не только для развлечения публики. Авторы миддл-литературы отождествляют эстетику произведения с его коммуникационным предназначением, когда на первый план выходят не столько концептуальный и идеологический масштаб и семантическая поливариантность текста, сколько непосредственно остроумное и информативное высказывание, изящество вымысла, игра воображения, фабульная и структурная изобретательность, продемонстрированные автором при передаче сведений. Такие произведения не

замыкаются сами на себе, не подавляют адресата, но, прежде всего, обязательно увлекают и захватывают его. Фронтальной особенностью миддл-литературы является разноплановый осознанный отход от утонченной риторики и узнаваемости идиостиля автора по пути к языковой индифферентности, т.е. к хорошему и правильному языку, способствующему быстрому усвоению и пониманию прочитанного.

Можно говорить о том, что важнейшим классифицирующим свойством миддл-литературы следует считать специфику целевой аудитории, обозначаемой как «средний класс» с ее меньшим вниманием к метафизике в литературе и большим интересом к загадочному и удивительному.

Литературный критик Г. Юзефович обозначила эту читательскую прослойку словосочетанием «офисная интеллигенция», взяв за основу социально-экономический признак (Юзефович, 2005: электронный ресурс). Термин, близкий к указанной нами выше дефиниции И. Роднянской, предлагает культуролог Г. Циплаков - «офисные интеллектуалы». Исследователями приводятся схожие аргументы к своим определениям, основными среди которых представляются критерии, касающиеся уровня образования и духовности (Циплаков, 2006: электронный ресурс).

Одной из причин востребованности миддл-литературы является необходимость идеологического самоопределения, что диктует характер одной из прикладных задач миддл-литературы - поиск новой идеологии, основные признаки которой выявил Г. Циплаков: «это направление ориентировано на конструктивное и по возможности скорое решение актуальных социальных противоречий сегодняшней России <...> Положительным героем этого направления является честный интеллектуал, уважающий приватность, добродетель и долг. Как правило, мы застаём его в ситуациях добровольного подчинения, служения. Соответственно, отрицательный герой-интеллектуал бесчестный, который стремится любой ценой доминировать, манипулировать, зомбировать. Неоромантическое противостояние положительного и отрицательного героев возможно, но не обязательно <...> Главный конфликт

миддл-арта есть борьба цивилизации терпимого и разумного улучшения <...> и цивилизации нетерпимого и бесчеловечного разрушения» (Циплаков, 2006: электронный ресурс).

Рассмотренные суждения достаточно полемичны и вряд ли могут быть полностью приняты литературоведческой наукой, поскольку осмысление дискурса миддл-литературы пока находится на начальной стадии. В этой связи в ходе текстологического анализа необходим неременный учет всех аспектов функционирования популярной сегодня беллетристики (миддл-литературы), активно пользующейся всеми достижениями русской классической литературы при поиске ответов на экзистенциальные вопросы эпохи рыночной экономики.

Как увидим далее, в современной литературной ситуации XXI в. с ориентацией на читательские потребности, с одной стороны, с ее любовью и интересом к детективному роману, с ее отчетливой тенденцией коммерциализации литературы, и с ее историко-культурной памятью, неплохим знанием классики XIX века, с другой, сложно найти писателя наиболее удачливого, чем Г.Ш. Чхартишвили в его литературном амплуа - Б. Акунин. Ведь он, пользуясь словами Ю.М. Лотмана, отвечает всем потребностям читателя «переходных эпох»: «Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными» (Лотман, 1992: 213). Сам Г.Ш. Чхартишвили говорит, что главным в его писательском деле является читатель, именно для него он и работает: « – Я беллетрист. Разница состоит в том, что писатель пишет для себя, а беллетрист - для читателя. Никогда не буду писать в стол, упаси меня Боже» (Акунин, Интервью, 2001: электронный ресурс).

В качестве выводов по данной главе можно предложить следующие.

Характер рецепции категории жанра в современном литературоведении представляется нам в отношениях посредничества между писателем и читателем. Но специфика этого процесса, как и сама категория жанра, проявляет себя через критерии изменчивости и многослойности, что приводит к пониманию неоднозначности их научного толкования.

Нас интересуют как аспекты осмысления самой категории жанра, жанровой классификации, так и особенности жанровой дифференциации. Актуальность указанных вопросов в современном литературоведении детерминирована дискуссионностью различных, более того, антитетичных подходов к произведению и, значит, к специфике жанра. Исходя из того, кто аккумулирует в себе творческий потенциал – автор или читатель – анализируются формально-содержательная или функциональная стороны понятия. В приоритете ориентация на системный подход.

Литературному процессу XX - XXI вв. присуще энергичное развитие в сфере модификации жанровых моделей.

Можно отметить, что жанровое взаимодействие актуализируется в транзитивные периоды, когда происходит спайка между прежде господствующими, но уже как бы истощившими себя конфигурациями и зачатками новых, которым затем тоже предстоит устаревание. Такой жанровый отбор логичен и объясним именно при смене эпох, а, значит, общественных и художественных парадигм.

Знаменательно, что активизация слияния жанров и генезиса новых жанровых форм характерна для романной структуры, в силу того, что она, как неоднократно подчеркивалось, особенно чувствительна к трансформациям, в большей степени изменчива и подвижна. В ходе своей продолжительной истории жанр романа перманентно эволюционировал, обнаружив, по сути, неисчерпаемые внутренние резервы.

Условное чередование «верха», «низа» и «промежуточного пространства» в литературе, находится не только в области непосредственно художественного локуса, но и в социальном и социологическом поле, ввиду чего особый интерес представляют типология, общественная роль, условия функционирования массовой литературы и беллетристики в литературном процессе. Максимальную остроту получает в этой связи проблема позиций автора и читательской аудитории миддл-литературы, поскольку она сопряжена с такими категориями,

как «сознание автора» и «социокультурный контекст», актуализирующие концепцию, представленную в произведении.

Художественные тексты ряда современных писателей, относимые к массовой литературе, возымели успех и широкую известность среди читательской публики и в значительной степени соперничают с эталонными произведениями высокой словесности, что позволяет с уверенностью говорить о рождении, развитии, растущей популярности и конкурентоспособности «мейнстрима» – «миддл-литературы». Эта перворазрядная беллетристика обрела законную нишу среди литературы элитарной, экспериментальной и массовой, развлекательной, возникнув в результате их активного взаимодействия. Эта литература, адресованная многочисленной и разнообразной читательской аудитории, коррелирует с классическими литературными образцами, но, в пике массовой литературе, реализует указанные связи через более сложные формы.

ГЛАВА 2. ЖАНРОВЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ «НОВОГО» ДЕТЕКТИВА

Б. АКУНИНА

2.1. Конспирологический детектив

Все произведения «Фандоринского цикла» объединены помимо действующих персонажей общим жанровым подзаголовком – «Новый детективъ». Именно в таком написании читатель обнаруживает его на обложках всех книг, выпущенных издательством «Захаров». Как отмечает А. Ранчин, ««Ер» на конце вполне «классичен», но эпитет «новый» двусмыслен: новый - значит то ли новый роман из цикла, то ли детектив в новом стиле - рубежа XX и XXI столетий. Про то, что эти детективы - возрожденная классика жанра, и про то, что посвящены они «памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом», читатель узнает, только взглянув на оборот обложки» (Ранчин, 2004: электронный ресурс). Такое написание, на наш взгляд, еще и добавляет той самой «историчности», «retro mode», описанной в статье Софии Кхаги. (Khagi: электронный ресурс).

Использование серийности – прием не новый, однако в большой степени характерный для массовой литературы и массового искусства: «Читатель оной быстро привыкает к персонажам, странствующим из романа в роман, привязывается к героям, как к старым знакомцам, живет их радостями и горестями, как своими. Мир, обжитый такими давно родными, «знакомыми всё лицами», - мир понятный и привычный. Открыв очередную книгу серии, чувствуешь себя уютно и уверенно. Даже если в серии тут и там попадаются серийные убийцы и странствовать об руку с этими малосимпатичными героями приходится из грязного кабака в вертеп разврата <...> Не случайно самый характерный вид массового кино, - это сериалы», - так говорит А. Ранчин в своей статье «Романы Б. Акунина и классическая традиция» (Ранчин, 2004: электронный ресурс). Именно эта привычность, общность персонажей и т.п.

делают чтение приятным и удобным и определяют специфику серии, что определяет выбор автора в пользу такой формы построения произведений.

Сюжет первого романа «Фандоринской серии» – «Азазель» - отсылает нас к 1876 г., когда происходит самоубийство одного из студентов в Александровском саду: «На молодого человека в узких клетчатых панталонах, сюртуке, небрежно расстегнутом над белым жилетом, и круглой швейцарской шляпе дама обратила внимание сразу - уж больно странно шел он по аллее: то остановится, высматривая кого-то среди гуляющих, то порывисто сделает несколько шагов, то снова застынет. Внезапно неуравновешенный субъект взглянул на наших дам и, словно приняв некое решение, направился к ним широкими шагами» (Акунин, Азазель, 2001: 8). Затем он попросил одну из дам поцеловать себя, а получив отказ, выстрелил себе в висок из револьвера.

Это происшествие не привлекло бы внимания, если бы студент не оказался наследником огромного состояния.

К расследованию приступает молодой двадцатилетний письмоводитель полицейского управления, чиновник 14 класса – Эраст Петрович Фандорин, служивший в управлении всего третью неделю и не внушавший надежд своему начальнику Ксаверию Феофилактовичу Грушину: «Третью неделю служил в Сыскном юный господин Фандорин, а уж твердо знал Ксаверий Феофилактович, бывалый сыщик, тертый калач, что не будет из мальчишки проку. Больно *нежен, больно тонкого воспитания* [курсив наш - Ю. П.]. Взял его раз, в первую же неделю Грушин на место преступления (это когда купчиху Крупнову зарезали), так Фандорин взглянул на убиенную, позеленел весь и по стеночке, по стеночке во двор. Видок у купчихи, и вправду был неаппетитный - горло от уха до уха раздрызгано, язык вывалился, глаза выпучены, ну и кровищи, само собой, море разлитое» (Акунин, Азазель, 2001: 11). Однако начальник нашел все-таки и положительные качества в своем новом подопечном: «...пишет грамотно, языки знает, смысленый, да и в обращении приятный» (Акунин, Азазель, 2001: 12).

Пытаясь добраться до сути дела, этот молодой неуклюжий юноша выясняет, что оно связано с некой «Клеопатрой», госпожой Амалией Казимировной

Бежецкой, названной в завещании самоубийцы «леди Эстер», и ее таинственной организацией «Азазель».

Азазель – упоминаемое в Библии существо демонического характера, «которое на земле всячески старается склонить людей совершать зло и убивать друг друга» (Тикаев, 2012: 75), в некоторых случаях этим именем называют самого сатану. В русской литературе это прецедентное имя было использовано М. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита» в стилизованной итальянской форме – Азazelло.

В этом романе «Азазель» - это и название террористической группировки, и некое заклинание, которое произносили террористы во время совершения преступлений. Леди Эстер в своих словах Фандорину раскрывает суть названия своей организации: «Азазель - не сатана, мой мальчик. Это великий символ спасителя и просветителя человечества. Господь создал этот мир, создал людей и предоставил их самим себе. Но люди так слабы и так слепы, они превратили божий мир в ад. Человечество давно бы погибло, если б не особые личности, время от времени появлявшиеся среди людей. Они не демоны и не боги, я зову их *hero civilisateur*. Благодаря каждому из них человечество делало скачок вперед. Прометей дал нам огонь. Моисей дал нам понятие закона. Христос дал нравственный стержень. Но самый ценный из этих героев - иудейский Азазель, научивший человека чувству собственного достоинства. <...> Бог только сдал человеку карты, Азазель же учит, как надо играть, чтобы выиграть. Каждый из моих питомцев - Азазель, хоть и не все они об этом знают <...> «Азазель» - мой передовой отряд, который должен исподволь, постепенно прибрать к рукам штурвал управления миром. О, как расцветет наша планета, когда ее возглавят мои Азазели! И это могло бы произойти так скоро - через каких-нибудь двадцать лет... <...> Ах, что с ними будет без меня? Что будет с миром?... Но ничего, «Азазель» жив, он доведет мое дело до конца» (Акунин, Азазель, 2001: 212). Таким образом, появление организации, по словам ее создательницы, связано с тем, что общество того времени было крайне несовершенно, и цель союза виделась леди Эстер вполне благой – установление мирового порядка.

Критики и литературоведы сразу же дали вновь вышедшему роману жанровое наименование: «исторический детектив», а сам создатель именуется «конспирологическим детективом».

Английский классический детектив появился приблизительно в то же время, что и роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», положившего начало отечественному детективному жанру. Он всегда строится по следующей схеме: совершается убийство, затем сыщик раскрывает его и происходит поимка и наказание преступника. Именно в такую схему укладывается роман «Азазель» и все последующие произведения «Фандоринского цикла».

Детективный жанр, используемый Б. Акуниным для воплощения своего творческого замысла, является продолжением традиций английского классического детектива У. Коллинза, А. Конан Дойла, Д. Сайерс, А. Кристи. Ему чужды глубокая этическая проблематика детектива Достоевского, однако без использования интертекстуальных связей с произведениями Ф.М. Достоевского и прямых их упоминаний произведения Б. Акунина не обходятся.

Детектив «Азазель» имеет жанровый подвид – исторический. Историческая проза – «сочинения историков и писателей, которые не только передают факты прошлого, но и художественно их перерабатывают, делая яркими и живыми, например: «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, «История государства Российского» Н.М. Карамзина, «История Пугачева» А.С. Пушкина и др.» (Словарь литературоведческих терминов, 2005: электронный ресурс). В романе «Азазель» Б. Акунин обращается к концу XIX в., очень точно описывая настроения и состояние русского и мирового общества того времени: нарастают противоречия на мировой арене, которые выливаются в начале XX в. в мировую войну, само российское общество переживает очень сложный период – процветание коррупции, появление нигилистов, революционеров, террористов, анархистов - людей, не приемлющих никакой власти и государственности. Используя очень точное и детальное историческое описание костюмов, внешности героев, их речи, быта той эпохи, имена реально существовавших тогда

людей (Гибхардт – человек, пытавшийся поставить опыт над Фандориным в конце романа, жил приблизительно в то же время и в самом деле ставил эксперименты над людьми), в данном произведении автор создает необходимый исторический контекст, помогающий читателю в еще большей степени погрузиться в эпоху конца XIX – начала XX вв.

Достижению наибольшей достоверности помогает, как уже сказано выше, использование исторических имен в несколько измененном, но узнаваемом для читателя виде: «**Князь Михаил Александрович**, например, так убит смертью внука, что почти отошел от дел и всерьез думает об отставке. А ведь это заслуженнейший человек, который во многом определил облик современной России» (Бриллинг, «Глава тринадцатая...»), «Перво-наперво дело на личный контроль к генералу-губернатору, самому **князю Долгорукому** затребовали» (Грушин, «Глава шестая...» [шрифт наш – Ю. П.]). Прототипом князя Михаила Александровича вероятнее всего выступает реальное историческое лицо - канцлер Александр Михайлович Горчаков, князя Долгорукого – В.П. Долгоруков, Лаврентия Аркадьевича Мизинова – Н.В. Мезенцев и т.д.

Однако уже здесь Б. Акунин начинает «играть» с жанровым каноном: «в отличие от героев Р. Ван Гулика [основателя ретро-детектива – Ю. П.] главный герой Б. Акунина, Эраст Фандорин, является вымышленным лицом» (Лобин, 2015: 205).

Еще больший интерес в литературоведческом плане представляет второй жанровый подзаголовок романа «Азазель» – «конспирологический детектив».

Д.О. Павлова трактует термин «конспирологический роман» следующим образом: «Конспирологическим романом мы условно называем такую повествовательную формулу, которая базируется на сюжете расследования теории заговора с использованием соответствующего конспирологического дискурса. Он включает в себя как особую языковую стилистику, так и специфические форму и содержание <...> Обязательными элементами такого нарратива являются фабула поиска, конструкции и разоблачения теории заговора, наррация подозрительного субъекта, остросюжетная композиция, полярная

система персонажей, массмедийные образы и мотивы «культуры заговора», преодолимое двоemiрие реальности и т.д.» (Павлова, 2013: электронный ресурс).

Ключевым образом в системе персонажей такого романа становится герой, выдвинувший теорию этого заговора, сконструировавший законченную идею и «запустивший» механизм по ее реализации. Также центром такого вида литературы становится оппозиция заговорщиков и объекта заговора, так как сам заговор существует только при таких условиях.

В работе Д.О. Павловой также дана классификация «конспирологической» литературы. В основе этого деления лежат различные способы реализации конспирологического сюжета: роман-расследование, роман-заговор, роман-посвящение.

К первому типу, роману-расследованию, и принадлежит детектив Б. Акунина «Азазель», отражая основные сюжетные коллизии такого рода литературы:

1. В самом начале романа должно обнаружиться «чрезвычайное положение»: в тексте романа Б. Акунина «самоубийство человека не низкого сословия на улице» (Павлова, 2013: электронный ресурс).
2. Персонаж, расследующий это «дело», видит в нем нечто большее, чем обыкновенное убийство. Так, Фандорин, только приступив к расследованию, сразу же начинает подозревать нечто невообразимое: «Воля ваша, Ксаверий Феофилакторович, а только странно! - с горячностью повторил Фандорин. - Тут какая-то тайна, честное слово! - и упрямо подчеркнул. - Да, вот именно, тайна! Судите сами. Во-первых, застрелился как-то нелепо, «наудачу», одной пулей из барабана, будто и вовсе не собирался стреляться. Что за фатальное невезение! И тон предсмертной записки, согласитесь, какой-то чудной - вроде как наспех, между делом написана, а между тем проблема там затронута важнейшая. Нешуточная проблема! - голос Эраста Петровича аж зазвенел от чувства» (Акунин, Азазель, 2001: 23). И все «фантазии» такого героя неожиданно обретают реальное воплощение: он встречает некую «Клеопатру», леди Эстер, организовавшую «целую сеть

политического и экономического мирового контроля» (Павлова, 2013: электронный ресурс); Фандориным разоблачаются все махинации Эстер.

3. В заключении романа, как правило, героя наказывает темная сила. В данном случае погибает жена Эраста Петровича – Лизанька.

Одной из самых важных характеристик романа-расследования становится то, что победа над «темной силой», заговором, заключается в придании огласке ее деятельности. Враг настигнут – преступники погибают или подвергаются аресту.

А.В. Казачкова в своем диссертационном исследовании отмечает, что обращение к такого вида детективному роману Б. Акунина «неслучайно: всевозможные «теории заговоров» обретают крайнюю популярность в конце XX-го столетия – и в литературном, и во внелитературном контекстах. Более того, постмодернизм, диктующий интеграцию различных сфер культуры, науки и искусства, зачастую пытается выдать художественное произведение за авторское расследование и новую истину» (Казачкова, Диссертация, 2015: 71). Далее автор работы отмечает, что «роман «Азazelь» не претендует на веру читателя в происходящее. Во-первых, потому, что действие перенесено в прошлое и лишь частично опирается на реально существовавших исторических персонажей (Акунин, намекая на то или иное историческое лицо, изменяет фамилии, подчеркивая этим наличие авторского вымысла). Во-вторых, с первых страниц очевидно, что сам автор не только не верит в написанную теорию, но и иронизирует над ней» (Казачкова, Диссертация, 2015: 71). Тем самым А.В. Казачкова подтверждает слова Д. Быкова и Ю. Ульяновой, которые описали довольно четко традиционный способ построения конспирологического романа в своей статье «Русский конспирологический роман как знамя эпохи»: «во-первых, конспирологический роман всегда *детективен, остросюжетен и объемен* [курсив наш – Ю. П.] <...> Автор не должен серьезно верить во всю эту ерунду типа руководящих человечеством монахов, но использовать ее как фабульный двигатель полезно и увлекательно.

Во-вторых, все тайны, злодейства и необычайные происшествия должны легко нанизываться на шампур генеральной версии о тайном ордене. <...>

В-третьих, в конспирологическом романе обязательно два главных злодея: один - условный организатор, другой - условный вдохновитель. <...>

В-четвертых, вождь заговора неубиваем. Это связано отчасти с коммерческими соображениями (пока вождь жив, можно писать сиквелы), но главное - с глубокой убежденностью автора в непобедимости зла. <...> С главой заговорщиков расправляется либо сама природа, либо случай, но чаще всего он ускользает. <...>

В-пятых, участники заговора являются хранителями некоей тайны, но сформулировать ее никто не в состоянии, да чаще всего ее и нету: придумать не могут. <...>

Наконец, в-шестых, и это уже типично русская черта, – главной целью заговорщиков всего мира является именно Россия. <...> Причина тут метафизическая. Россия - страна, где ни один план не сбывается или, точнее, сбывается по диагонали, со сдвигом, с поправкой на преломление, рассчитать которую практически невозможно. Здесь вязнут планы самых энергичных захватчиков и накрываются все утопии, от коммунистической до капиталистической. Потому-то против нее и воюют все сторонники четких планов и стройных теорий - но, как правило, увязают в ней навеки, не оставляя следа» (Быков, Ульянова, 2008: электронный ресурс).

Как отмечает А.В. Казачкова, Б. Акунин в своем произведении четко следует только некоторым чертам, выделенным Д. Быковым и Ю. Ульяновой, обыгрывая законы жанра и привнося в него свои нововведения (Казачкова, Диссертация, 2015: 71).

А. М. Лобин говорит, что все романы, входящие в цикл «Новый детективъ» только в определенном смысле (в качестве движущей силы сюжета), но все-таки являются конспирологическими: «Такой подход к пониманию прошлого можно назвать конспирологическим <...> - это художественное тайноведение, одно из наглядных воплощений конспирологического дискурса, согласно которому все происходящее в обществе предстает как результат целенаправленных тайных действий некоторых могущественных индивидуумов или групп. <...>

Конспирология сама по себе является специфичной историко-философской концепцией <...> конспирологи и фантасты-криптоистики представляют вселенную как компактную упрощенную реальность, как целостную систему свободно управляемую с помощью магического обряда, технического средства или целенаправленной интриги...» (Лобин, 2015: 210-211).

Таким образом, жанровая характеристика романа Б. Акунина «Азazelь» - «исторический конспирологический детектив». Помимо маркировки хронотопа (время – конец XIX в., место – Москва (реальный географический объект)), описания быта и нравов русского и мирового общества того времени, обязательного использования подлинных исторических лиц, особое построение детективно-конспирологического сюжета дает автору возможность дополнительной игры с читателем. Являющаяся связующей нитью литературного процесса категория жанра, как мы уже говорили в первой главе диссертации, указывает на присутствие в современной прозе, помимо ее анархизма, тенденции к обращению и сохранению классической жанровой системы. В данном случае, называя свое произведение таким образом, усложняя жанровый подзаголовок, используя бахтинскую терминологию («память жанра»), автор подключает множество литературных пластов и смыслов.

2.2. Исторический шпионский и герметичный детектив

Следующим романом, выпущенным в том же 1998 г., стал «Турецкий Гамбит», повествующий о событиях 1877 г. Юная девушка Варвара Суворова направляется к своему «бывшему мужу и будущему жениху» Петру Яблокову, ушедшему добровольцем на фронт в начале Русско-Турецкой войны и ставшему шифровальщиком «при штабе главнокомандующего, великого князя Николая Николаевича» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015:14), в зону боевых действий. По дороге она встречается с Эрастом Петровичем Фандориным, сербским

волонтером, возвращавшимся из турецкого плена, вместе с которым и прибывает в лагерь русского войска.

Эраст Петрович получает задание найти резидента Турецкой разведки Анвара-эфенди, секретаря султана Абдул-Гамида, промелькнувшего в деле «Азазеля», который, по словам генерала Мизинова, мог находиться в лагере русского войска с целью подготовки секретной операции.

В это время русская армия получает странный приказ, пришедший им телеграммой, - захватить Никополь. Турецкая армия в это время занимает пустую Плевну. В конце романа происходит взятие Плевны, Фандорин находит предателя, рассекречивает Анвара, которым оказался французский журналист д'Эвре. После поражения турок Анвар-эфенди покончил с собой.

Как и предыдущий роман из этого цикла, «Турецкий гамбит» - детектив, коренящийся в английской традиции, но усложненный некоторыми особенностями.

Перед нами снова «исторический детектив», сюжет которого развивается на фоне описываемых автором конкретных исторических событий – Русско-турецкая война 1877-1878 гг., в которой участвовала Российская империя с союзными балканскими государствами и Османская империя. Автор точно воспроизводит наружность военного лагеря и жителей Балкан того времени: изображает жизнь военных («глинобитные хатенки», клуб журналистов неряшливый, но по-своему уютный), их внешний облик («белый мундир с золотыми плечами», синие мундиры жандармов, «черный с красными погонами мундир» Петра Яблокова, детали одежды башибузуков («дранный бешмет»), оружие.

Б. Акунин использует лексику, помогающую читателю глубже погрузиться в атмосферу той эпохи и местности: «Четники» (болгарские повстанцы), искаженное название города Бухарест – Букарешт и т.д. Для большей достоверности Б. Акунин прибегает к особому приему: каждая глава романа начинается с выписки из газет конца XIX в., сотрудниками которых являются корреспонденты, живущие и работающие при лагере русских: «Ревю паризьен» (Париж), 14 (2) июля 1877 г., «Русский инвалид» (Санкт-Петербург), 2 (14) июля

1877 г., «Правительственный вестник» (Санкт-Петербург), 30 июля (11 августа) 1877 г. и др. В этих «введениях» к каждой главе дается характеристика времени, рассказывается об основных событиях, происходящих на фронте и в мире в целом: «Герб Российской империи, двуглавый орел, превосходным образом отражает систему управления в этой стране, где всякое мало-мальски важное дело поручается не одной, а по меньшей мере двум инстанциям, которые мешают друг другу и ни за что не отвечают. То же происходит и в действующей армии. Формально главнокомандующим является великий князь Николай Николаевич, в настоящее время находящийся в деревне Царевницы, однако в непосредственной близости от его штаба, в городке Бела, расквартирована ставка императора Александра II, при котором находятся канцлер, военный министр, шеф жандармов и прочие высшие сановники...» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 41) и т.д.

Также как и в первом романе, автор использует исторических персонажей в качестве прототипов своих героев, причем их имена легко прочитываются: Мизинов – глава Третьего отделения, шеф жандармов Николай Мезенец (персонаж действует в нескольких романах этого цикла), Соболев – Михаил Скобелев (известный «белый» генерал), посол Гнатьев – Игнатъев Николай Павлович (русский посол в Константинополе) и т.д. Упоминаются и конкретные исторические личности: генерал Гурко, царь-освободитель из рода Романовых – Александр II Николаевич и др.

По известной нам модели «усложнения» жанровой принадлежности произведения, автор дает этому роману еще одно наименование «шпионский детектив». И, если первый жанровый подзаголовок «исторический» сообщает читателю, в первую очередь, особенности времени и места действия, т.е. околосюжетные обстоятельства, то подзаголовок «шпионский» связан именно с особенностями построения сюжета и системой образов данного детектива.

Наименование жанра - «шпионский» детектив, указывает на то, что сюжет данного произведения будет посвящен деятельности разведчика или шпиона. Как правило, события этого типа произведений происходят в военное время и

сопровождаются всеми атрибутами шпионского существования: передаваемые записки, погони, информаторы, филеры, шифры и т.д. Важно отметить, что в произведениях такого рода основное внимание автор сосредотачивает на описании разведывательной работы. Одним из первых детективов, написанных в таком жанре, является «Кошка среди голубей» Агаты Кристи. В нашей стране эталоном этого жанра является роман Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны».

Практически все приметы этого жанра мы обнаруживаем и в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит». Весь сюжет романа построен на поимке Эрастом Петровичем Фандориным турецкого разведчика Анвара-эфенди. События произведения, как мы уже отмечали, происходят в военное время и сопровождаются всеми составляющими «шпионской» действительности: записка, пришедшая в штаб о необходимости входа в Николаев, была *зашифрована*, у Эраста Петровича была целая сеть *информаторов* («какие-то болгарские мужики в пахучих бараньих шапках» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 105)), Лукана Фандорин подозревает в *измене* (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 122), Фандорин дает Варе *задание* разобраться с Луканом (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 123), о деятельности Лукана Фандорин говорит, что «здесь же мы имеем дело с элементарным *п-подкупом* и *предательством*» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 142) и т.д.

Роман открывается сценой знакомства Эраста Петровича и Варвары Андреевны, однако завязка действия происходит только после их прибытия в лагерь, где мы узнаем истинную цель нахождения там Фандорина. Фактически в самом начале романа мы узнаем о том, кто такой Анвар-эфенди и с какой целью он прибыл в расположение русских войск. В этом Б. Акунин четко следует жанровому канону, который был описан А. П. Саруханяном: «в шпионском романе враг и его планы, хотя бы в общих чертах, известны с самого начала, и задача агента – обезвредить его и предотвратить преступление» (Саруханян, 2005: 503).

Важнейшим элементом «шпионских» романов является появление оппозиции «свой - чужой». Как правило, отношения в ней выстраиваются однозначно: «свой» находится на «положительном» полюсе, «чужой» - «отрицательном».

Шпион воспринимается как отрицательный персонаж, государство или организация, на которое он работает, является носителем исключительно негативных качеств и характеристик.

В романе «Турецкий гамбит» эта оппозиция осложнена. Анвар практически с первых своих характеристик вызывает у читателя неоднозначные чувства: он шпион и воспринимается читателем и героями романа с негативной точки зрения. Еще больший негатив по отношению к этому герою начинает проявляться и тогда, когда мы узнаем, что он «Воспитывался где-то в Европе, в одном из знаменитых учебных заведений леди Эстер, которую вы, разумеется, помните по истории с «Азазелем»» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 48), «участвовал в придворных интригах при дворе Мидхата, а, по словам Мизинова, Мидхат нам враг. Опаснейший из врагов» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 51).

Эта последняя характеристика современному читателю кажется сомнительной. Ведь Мидхат «даровал Турции конституцию» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 51). Именно поэтому он враг героям романа, ярим приверженцам самодержавия. Но нынешний читатель его таковым не воспринимает.

Также мы узнаем, что Анвар «открыл <...> дилижансное сообщение, построил железные дороги, а также учредил сеть «ислаххане» - благотворительных учебных заведений для детей-сирот как мусульманского, так и христианского вероисповедания <...> провел закон о всеобщем народном образовании» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 49), что также характеризует «шпиона» скорее с положительной точки зрения в современных обстоятельствах.

Из письма Гнатьева мы также узнаем, что «Анвар остался при новом султানে закулисным манипулятором и негласным шефом тайной полиции – то есть (ха-ха) твоим, Лаврентий коллегой» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 59).

Таким образом, Б. Акунин выстраивает довольно интересную и отнюдь непростую оппозицию: «чужой» - шпион, исходя из его характеристики не такой уж отрицательный персонаж, каким должен предстать перед читателем, да и оппозиция выстроена писателем фактически зеркально: Россия, воюющая с Турцией; Мизинов, обязанный устранить своего противника Анвар, находящегося практически в таком же звании и положении в Турции. Однако, как мы понимаем, перевес в данном случае на стороне России – «своих», т.к. в игру вступает еще один персонаж – «волонтер-дипломат-шпик» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 61) Эраст Петрович Фандорин.

В «Турецком гамбите» оппозиция «свой – чужой» становится не такой однозначной еще и в разговоре о государственном устройстве: «Д’Эвре стал рассказывать про конституцию, которую в прошлом году ввел в Турции бывший великий везир Мидхат-паша. Было интересно. Вот поди ж ты-дикая, азиатская страна, а при парламенте, не то что Россия...» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 107). В данном отрывке мы видим, что для одного из героев романа (Варвары Андреевны, именно ее точка зрения представлена в данном отрывке) «своя» страна становится не такой уж безусловно совершенной, как должна была бы быть. Более положительным для Варвары Андреевны становится и «чужой» шпион в сравнении со «своим» Эрастом Петровичем: «Легкий он был человек, веселый, не то что Эраст Петрович, и ужасно много знал – и про Турцию, и про Древний Восток, и про французскую историю...» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 109).

Именно этим и выдает себя Анвар. Читатель начинает догадываться, что хорошее знание Востока здесь неслучайно. Анвар-д’Эвре рассказывает героям романа о восточном обществе интересные и незаурядные факты: «Восточное общество медлительно и не склонно к переменам <...> Развод на Востоке прост, не то что на Западе <...> главные лица в Османской империи не султан и великий везир, а мать и любимая жена падишаха...» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 94).

Сам автор довольно ясно намекает читателю, кто же из его персонажей является «шпионом». Именно этому герою доверено наибольшее количество

рассуждений на самые важные для современного миддл-читателя темы. Такой темой становятся, например, отношения человека с Богом: Маклафин утверждает в беседе с д'Эвре, что человек-ребенок Бога «безоговорочно признает превосходство родителя, свою зависимость от него, чувствует к нему благоговение и потому послушен» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 73), на что француз отвечает следующее: «Все это справедливо лишь для маленьких детей. Когда ребенок подрастает, он неминуемо ставит под сомнение авторитет родителя, хотя тот все равно еще неизмеримо мудрее и могущественнее. <...> Тот же период сейчас переживает и подросток человечество. Потом, когда повзрослеет еще больше, между ним и Богом непременно установятся новые отношения, основанные на равенстве и взаимоуважении. А когда-нибудь дитя повзрослеет настолько, что родитель ему станет и вовсе не нужен» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 73).

Турецкий шпион - д'Эвре брал в романе на себя роль и разведчика со стороны русских, когда он якобы отправился к турецкому полковнику Али-бею и выведал, что в Плевне находится всего три несчастных табора военных, а подмога в виде сил Осман Нури-паши подоспеет только к послезавтрашнему вечеру. Именно тогда он получает свое наименование «шпион» (Акунин, Турецкий гамбит, 2015: 85) от журналиста Маклафина. Но никто из героев романа не мог и предположить, что это наименование окажется истинным, но в противоположном отношении.

Таким образом, «исторический шпионский детектив» Б. Акунина «Турецкий гамбит» явился еще одним способом обращения к литературной детективной традиции английского детектива, усложнив ее историческим контекстом и особым «шпионским» сюжетом. Использование такой трехкомпонентной жанровой формы вновь помогает писателю добиться расширения возможностей детективного жанра и способствует привлечению большего числа читателей. Недаром по первым двум романам «Фандоринского цикла» (а под «Фандоринским циклом» мы понимаем исключительно те произведения, в которых действует сам Эраст Петрович) были сняты 2 картины:

«Азазель», 2002 г. (режиссер А.А. Адабашьян), «Турецкий Гамбит», 2005 г. (режиссер Д. Файзиев), - также имевшие огромный успех у публики.

Третьим романом, вышедшим в 1998 г., стал «герметичный детектив» «Левиафан».

Этот жанровый подвид имеет довольно широкое распространение. Детективные романы такого рода писали Агата Кристи («Десять негритят», «Убийство в Восточном экспрессе»), Сирил Хэйр («Чисто английское убийство»), Чарльз П. Сноу («Смерть под парусом») и др.

Герметичный детектив, или детектив закрытого типа, - это особый вид детективного романа, действие которого ограничено замкнутым пространством. Убийство происходит и расследуется в этом «герметичном» пространстве, которым может являться дом, вагон, судно, остров и т.д. Убийца находится в этом пространстве, и сыщику нужно только догадаться, кто именно им является.

В самом начале романа «Левиафан» из фрагмента Протокола осмотра места преступления, совершенного вечером 15 марта 1878 г. в особняке лорда Литтлби на рю де Гренель (7-й округ города Парижа), мы узнаем, что в этом доме произошло убийство десяти человек: лорда Литтлби и его прислуги. Перед читателем, казалось бы, классическое начало детективов этого жанра.

Однако расследование сыщик - комиссар Гош - решает провести на борту «Левиафана», передового лайнера того времени, на котором, как считал комиссар, и должен был находиться убийца.

Рассредоточив эти события (убийство и расследование) в сюжетном пространстве, Б. Акунин начинает отходить от традиционного построения данного вида детективного романа.

Далее мы понимаем, что в этом романе будет действовать не один детектив - комиссар Гош, а, как минимум, - два. Вторым и наиболее успешным в завершении дела становится Эраст Фандорин.

Как мы уже говорили, детектив закрытого типа предполагает закрытый локус, в котором собраны подозреваемые и один из них является убийцей. Акунин усложняет эту схему тем, что убийц оказывается тоже двое, и тем, что, по

словам А.В. Казачковой, изначально очерченный круг подозреваемых Гошем – пассажиры «Левиафана» - не содержит в себе непосредственного убийцу, коим явился член экипажа Ренье (Казачкова, Диссертация, 2015: 74-75).

Усложнение традиционной структуры «герметичного» детектива, да и детектива в целом, на наш взгляд происходит еще потому, что каждому из подозреваемых в романе дано слово. В главах описывается каждый герой отдельно; их персонажи высказывают собственные соображения по поводу того, кто может быть убийцей. То есть, фактически, каждый герой сам становится сыщиком и ведет свое собственное расследование. Даже истинный убийца выдвигает собственную гипотезу: «У меня есть своя гипотеза, - с важным видом произнес Ренье. – И я готов отстаивать ее где угодно. Преступление на рю де Гренель совершено человеком, обладающим незаурядными месмерическими способностями...» (Акунин, Левиафан, 2015: 68).

Однако отметим, что, расширяя возможности и нарушая традиционную форму детектива закрытого типа, Б. Акунин различными деталями подчеркивает его «герметичность». Убийство лорда было совершено, как мы уже говорили, в его особняке, раскрывается оно на корабле лайнера, еще одно убийство, которое вспоминает Гош – самоубийство, выбросившейся из окна модистки Нейи (нарушившей герметичность пространства), даже свои мысли герои «герметизируют», ведя дневники (Стамп, Аоно), составляя письма (Милфорд-Стоукс), собирая ценные заметки в папку (Гош) и т.д.

В своей статье Марсия Моррис «Wilkie Collin's legacies: 'The Moonstone' in Boris Akunin's 'Murder on the Leviathan' and 'Children's Book'» говорит о том, что Б. Акунин в своем романе «Левиафан» использует еще один детективный поджанр - детектив о наследстве, перенимая эту идею у У. Коллинза, воплощенную им в романе «Лунный камень» (Morris: электронный ресурс).

Отметим также, что и этот детектив является «историческим», т.к. подобно предыдущим событиям в нем разворачиваются в конце XIX в., в нем используются реалии того времени, упоминаются исторические персонажи той эпохи.

Таким образом, в данном случае, называя свой детектив «герметичным», Б. Акунин, с одной стороны, следует традиции этого жанрового подвида, в некоторой степени даже утрируя его, «герметизируя» детали детектива, с другой стороны, автор полемизирует с жанровыми канонами и расширяет границы этого жанра.

2.3. Авторские жанровые формы

«Смерть Ахиллеса» - четвертый роман, вышедший в свет в 1998 г. На дворе 1882 г.: Эраст Петрович «в светло-песочном чесучовом костюме, широкополой шляпе итальянской соломки, остроносых туфлях с белыми гамашами и серебряными кнопками, в руке с изящной тросточкой с серебряным же набалдашником» (Акунин, Смерть Ахиллеса, 2006: 3) возвращается в Москву из Японии. Он решает остановиться в гостинице «Дюссо», где, как выяснит несколько позднее, произошло убийство его старого знакомого по балканской кампании – генерала Соболева (роман «Турецкий гамбит»).

Расследуя убийство «русского Ахиллеса», Фандорин сталкивается с уже знакомым ему по делу «Азазеля» Ахимасом Вельде. Тогда азазелевцы нанимали Ахимаса для расправы с Эрастом Петровичем. В этот раз дело заканчивается абсолютной победой Фандорина над наемным убийцей.

Этот роман, как и все предыдущие, получает свое авторское жанровое наименование «детектив о наемном убийце», однако, в традиции детективного жанра такого вида не существует.

Если предыдущие авторские жанровые наименования раскрывали особенности сюжетостроения, специфику системы образов, то в данном романе жанровый подзаголовок является четкой характеристикой одного из главных персонажей. Читатель понимает, что в данном произведении будет действовать профессиональный убийца, который может составить конкуренцию самому сыщику – Эрасту Петровичу Фандорину.

Называя свой детективный роман «детективом о наемном убийце», Б. Акунин опять же полемизирует с детективной традицией, в которой главным действующим лицом всегда оставался сыщик. Автор как бы ставит преступника на одну ступень с главным героем.

Свою специфику имеет и композиция романа: часть первая – «Фандорин», часть вторая – «Ахимас», а третья часть имеет наименование «Черное и белое» (Фандорин и Ахимас).

Даже название произведения «Смерть Ахиллеса», на первый взгляд, говорящее о смерти «белого генерала» Соболева, при более детальном рассмотрении говорит о смерти самого наемного убийцы – Ахимаса.

Вся вторая часть романа «Ахимас» посвящена главному врагу Фандорина по тексту. Мы узнаем, что «Отца звали Пелеф, что на древнееврейском означает «бегство»», его мать Фатима-Сара, родила очень крупного младенца – Ахимаса, у которого «в детстве было два бога и три языка. Бог отца, строгий и злопамятный, учил: ударят по правой щеке - подставь левую; кто радуется в этой жизни, наплачется в следующей; горя и страдания бояться не надо, ибо они - благо, знак особой любви Всевышнего. Бог матери, про которого говорить вслух не следовало, был добрый: разрешал радоваться, играть и не велел давать спуску обидчикам. <...> Мальчика очень тянуло к их тесакам и ружьям, но это было нельзя, совсем нельзя, потому что главный Бог запрещал прикасаться к оружию. А мать шептала, что ничего, можно. Она уводила сына в лес, рассказывала про смелых воинов из своего рода, учила делать подножку и бить кулаком» (Акунин, Смерть Ахиллеса, 2006: 244). Само повествование в этой главе разительно отличается по стилю от повествования в предыдущей. А употребление антропонимов и топонимов, созвучных именам героев древнегреческих мифов об Ахиллесе и местам их действия (Пелеф – Пелей (отец Ахиллеса), Фатима – Фетида (мать Ахиллеса), Скировск – Скирос), а также некоторые детали биографии Ахимаса - все это отсылает читателя к древнегреческим мифам об Ахиллесе. И, рассмотрев этот аспект произведения, мы понимаем, кто именно

является в данном романе главным действующим лицом, кого именно автор в заглавии, - сильной позиции текста, - называет Ахиллесом.

Важно отметить и то, что «Смерть Ахиллеса» «полна психологизма, она раскрывает личную драму и переживания главного злодея. Более того, читатель наблюдает становление личности Ахимаса Вельде, проходящего путь от строптивого, но еще беззлобного ребенка до хладнокровной убийцы, что свидетельствует отчасти об эксплуатации писателем традиционной схемы романа воспитания: Акунин снова обращается к классической традиции, выходит за рамки массовой литературы» (Казачкова, Диссертация, 2015: 77). В возвращении к традиции романа-воспитания и в тенденциях психологизации видится одновременный отход Б. Акунина от западной классической детективной модели и приближение к традиции Ф.М. Достоевского.

Таким образом, в данном случае Б. Акунин раздвигает жанровые границы детективного романа, вводя собственное жанровое наименование, в котором подчеркивает особую структуру своего произведения и нетривиально построенную для детективного романа систему образов.

«Особые поручения» - цикл, написанный Б. Акуниным в 1999 г. Он содержит две детективные повести: «Пиковый валет» и «Декоратор».

События этих произведений относятся к 1886 и 1889 гг. и выделяются на фоне предыдущих произведений об Э. П. Фандорине уже тем, что носят авторский подзаголовок – «повесть».

Эти два текста не велики по объему; как и в предыдущих, в центр сюжета каждой повести помещено одно «дело», расследуемое Э.П. Фандориным. В обеих повестях внимание уделяется не только убийству и его расследованию, но и становлению личности самого сыщика, рассказывается о других персонажах произведения. Поэтому жанровое отличие повестей «Пиковый валет» и «Декоратор» от предшествующих романов только одно, и то формальное – недостаточный для романа объем.

Тем не менее, разница может быть найдена в семантических границах самих терминов. Лексема «повесть» в Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и

Н. Ю. Шведовой имеет два значения: ПÓВЕСТЬ, -и, мн. ч. -и, -ей, ж. 1. Литературное повествовательное произведение с сюжетом менее сложным, чем в романе. П. Пушкина «Метель». 2. То же, что повествование (устар.) (Ожегов, Шведова, 2007; 528). Указанная лексема может быть употреблена автором в определении жанра рассматриваемых текстов во втором ее значении. «Повесть» - «повествование». Сюжет обеих повестей менее нагружен событиями, в отличие от предыдущих романов фандорианы. И, на наш взгляд, в этих произведениях большее внимание автор уделяет описанию характера персонажей. В «Пиковом валете» и «Декораторе» читатель найдет больше психологических характеристик второстепенных персонажей.

«Повесть о мошенниках» «Пиковый валет» была написана Б. Акуниным в 1999 г. В ней речь идет о московских событиях 1886-го г. В столице появляется шайка мошенников, совершающая дерзкие аферы и оставляющая на месте преступления игральную карту – валета пик. К расследованию привлекается Э.П. Фандорин, т.к. мошенник Шпейер посягнул на имя самого генерал-губернатора Долгорукого. Позже выяснилось, что «Пиковый валет» - это «...шайка мошенников. Тех, что в прошлом месяце банкиру Полякову его собственных рысаков подогнали, а на рождество помогли купцу Виноградову в речке Сетуни золотой песок намывать...» (Акунин, Особые поручения, 2015: 21).

Знакомя читателя с преступником – Момусом, Б. Акунин вновь, как и в романе «Смерть Ахиллеса» прибегает к подробному описанию жизненного пути героя - противника Фандорина. Вся жизнь Момуса была игрой. Настоящее свое имя Митенька Саввин он заменяет на псевдоним-прозвище – «Момус»: ««Момус» - это древнегреческий насмешник и злопыхатель, сын Никты, богини **ночи** [шрифт наш - Ю. П.]. В гадании «Египетская пифия» так обозначался пиковый валет, карта нехорошая, сулящая встречу с глумливым дурачком или злую шутку фортуны» (Акунин, Особые поручения, 2015: 24).

Оставляя на месте преступления такую карту, Момус сам становился тем, кто глумился над следователями, ведущими дела «Пикового валета», однако в конце произведения фортуна сыграла злую шутку над самим Момусом, и

произошло это именно ночью. Почему Митенька остановился на таком псевдониме, мы узнаём из подробного описания его жизни: «Всякий смертный, как известно, играет в карты с судьбой» (Акунин, Особые поручения, 2015: 24), - так размышлял Митя. «Расклад от человека не зависит, тут уж как повезет: кому достанутся одни козыри, кому - сплошь двойки да тройки. Момусу природа сдала карты средненькие, можно сказать, дрянь картишки, - десятки да валеты. Но хороший игрок и с такими посражается <...> Опять же и по человеческой иерархии на валета высвечивало. Оценивал Момус себя трезво: не туз, конечно, и не король, но и не фоска. Так, валетик. Однако не какой-нибудь скучный трефовый, или добропорядочный бубновый, или, упаси боже, слюнявый червовый, а особенный, пиковый. Пика - масть непростая. Во всех играх самая младшая, только в бридж-висте кроет и трефу, и черву, и бубну. Вывод: сам решай, в какую игру тебе с жизнью играть, и твоя масть будет главной» (Акунин, Особые поручения, 2015: 24-25). Поэтому символом Митеньки, его маской, которая постепенно стерла его настоящее имя, стал Пиковый валет.

С самого детства Момус упражнялся в наиважнейшей, по его мнению, науке – способности нравиться. Однако научить этому никто мальчика не мог, поэтому «постигать ее законы приходилось самому» (Акунин, Особые поручения, 2015: 25).

Первую свою аферу Момус совершил из-за нужды, продав теткино имение сразу нескольким соседям. Дальше его послужной список только расширялся. Однако скоро «мало стало Момусу денег, возжаждал он славы. Конечно, с фирменным знаком работать куда рискованней, но слава трусам не достается. Да и пойди его, поймай, когда для каждой операции у него своя маска заготовлена. Кого ловить, кого искать? Видел кто-нибудь настоящее лицо Момуса? То-то» (Акунин, Особые поручения, 2015: 26).

Игра в жизни Момуса присутствовала не только в ее «карточном» облики. Играл Момус в жизни еще огромное количество актерских ролей – мастерски изменял внешность, голос, манеру поведения. Поймать такого преступника «без лица» оказалось для полиции того времени крайне сложно.

И вот, наконец, судьба сводит этого удачливого мошенника с Эрастом Петровичем Фандориным.

Как мы уже отмечали, авторский жанровый подзаголовок произведения – «повесть о мошенниках». Первый компонент, на наш взгляд информирует читателя, во-первых, об объеме произведения, во-вторых, об особенностях авторской нарратологии. Второй компонент названия - «о мошенниках». Как в случае с «детективом о наемном убийце», с одной стороны, этот компонент вписывается в линию жанровых подвидов, начатую Б. Акуниным в первом романе фандорианы и продолженную в последующих. С другой стороны, ни одна жанровая классификация детективных романов такого подвида не знает и не использует. Таким образом, перед нами опять-таки авторское жанровое новообразование.

На наш взгляд, именно в этой диалогии Б. Акунин вплотную приближается к повествовательной модели классического английского детектива, а именно, А. Конан Дойла и А. Кристи, вводя в систему образов помощника Эраста Петровича – Анисия Тюльпанова: «Достаточно будет имени-отчества, или... или называйте меня просто «шеф», оно короче и удобнее» (Акунин, *Особые поручения*, 2015: 43). Можно возразить, отметив, что у Э.П. Фандорина уже есть помощник, составляющий с ним в пару в духе Холмса и Ватсона, Пуаро и Гастингса, - Масахира. Однако Е. Греста отмечает, что «Фандорин с Масахирой составляют пару в духе Холмс —доктор Ватсон, или даже более похожи на героев А. Кристи – комиссара Эркюля Пуаро и его друга капитана Гастингса. Но если у А. Конан Дойла и А. Кристи иерархия в паре – интеллектуальная, то у Акунина преобладает иерархия социальная: господин и слуга» (цит. по: Юрченко, 2016: 175). И вот именно в повести «Пиковый валет» Фандорин обзаводится «интеллектуальным» помощником – Тюльпановым.

Жанровый подзаголовок «повесть о мошенниках» и «повесть о маньяке» «работает», с нашей точки зрения, так же, как и «детектив о наемном убийце». Он позволяет автору вывести на первый план еще одну фигуру, помимо своего

главного героя. Автор получает возможность углубиться в психологию данного персонажа, подробно описать его характер, переживания и намерения.

Во второй части дилогии, «Декораторе», читателю рассказывается о маньяке-потрошителе, коим явился кладбищенский сторож Пахоменко – господин Соцкий. Как и в предыдущем произведении, писатель использует жанровую новацию, выводя тем самым на первый план еще и фигуру преступника-маньяка. Соцкий, в прошлом студент-медик, который «всегда любил людей, а они чувствовали это и тянулись» (Акунин, Особые поручения, 2015: 328) к нему. Маньяк имел «благую», по его мнению, цель – сделать мир красивым, избавить его от уродства и несовершенства: «Одного я не выносил – некрасоты, я видел в ней оскорбление Божьего труда, уродство же и вовсе приводило меня в бешенство» (Акунин, Особые поручения, 2015: 328). И он нашел способ сделать этот мир красивее и совершеннее - убивать убогих: проституток, старух, нищенок и т.д., - превращая их внутренние органы в предметы декорации. Автор предоставляет сумасшедшему возможность описать свои чувства и ощущения, мысли и причины своих поступков, вовлекая на авансцену произведения и делая вторым главным героем.

Отметим, что рассматриваемая повесть являет собой классический детектив в его структурном отношении: начинается произведение с совершения убийства; убийца неизвестен читателю до самого конца произведения, непонятно даже, кто он – мужчина или женщина, несмотря на его пространные рассуждения гендерной тематики: «Я в мужском платье, и ведьма думает, что нашелся покупатель на ее гнилой товар <...> Я ваш спаситель, я ваша спасительница. Я вам брат и сестра, отец и мать, муж и жена. Я и женщина, и мужчина. Я андрогин, тот самый прекрасный прашур человечества, который обладал признаками обоих полов» (Акунин, Особые поручения, 2015: 163, 198). Заканчивается данное произведение сценой суда, пусть и импровизированного.

Следует отметить, что помещение в жанровый подзаголовок характеристики преступника, предоставляет автору возможность игры с «памятью жанра». Расширению интертекстуальных связей акунинских произведений

способствуют как традиционные жанровые номинации, так и конкретизирующие эти номинации подзаголовки. Так, включая в заголовочный комплекс лексику «маньяк», Б. Акунин присоединяет дополнительный жанровый компонент - триллера, атмосфера которого пронизывает искомый художественный текст. Этот аспект уточняет А.В. Казачкова: в данном случае «мысли маньяка, раскрывающие его извращенную логику, задают мрачный колорит повествованию, приносят черты триллера, что со всей очевидностью отсылает к «Коллекционеру» Дж. Фаулза» (Казачкова, Диссертация, 2015: 77).

«Статский советник» - политический детектив, вышедший в свет в 1999 г. и повествующий о событиях 1891 г. В основу данного произведения положен сюжет об убийстве генерал-адъютанта Храпова. Расследуя это дело, Эраст Петрович Фандорин сталкивается с некой революционной «Боевой группой», лидером которой является Григорий Гринберг по прозвищу Грин. «Боевая группа» занимается тем, что устраивает «казни» приговоренным ей политическим деятелям: следующим после Храпова должен был стать сам князь Пожарский, «звезда петербургского сыска», который, как выясняется, являлся тайным информатором той самой боевой группы.

Жанровый подзаголовок «политический детектив» позволяет автору не только точно указать на особенности сюжетостроения данного романа (преступление совершается революционерами, недовольными действующей властью), но и в очередной раз поиграть с читателем, отсылая его к традиции английского детектива. Зарождение жанра политического детектива происходит уже в творчестве А. К. Дойла, где одним из сквозных персонажей становится брат великого сыщика – Майкрофт – государственный служащий, олицетворяющий правительство Англии того времени.

Жанр политического детектива очень тесно связан с жанром шпионского детектива. Особенно важной деталью такого рода произведений становится то, что в их основе лежат четко продуманные планы действий, разработанные до мельчайших подробностей: «— Позвольте спросить, отчего преступнику столь б-

блестяще удался его план? - начал Эраст Петрович и сделал паузу, будто и в самом деле ждал ответа. - Очень просто: он был в доскональности осведомлен о том, что полагалось знать весьма немногим. Это раз. Меры по обеспечению безопасности генерал-адъютанта Храпова при пересечении Московской губернии были разработаны не далее как позавчера при участии весьма ограниченного круга лиц. Это два. Кто-то из них, посвященный в мельчайшие подробности плана, выдал наш план революционерам - сознательно или бессознательно. Это три. Достаточно найти этого человека, и через него мы выйдем на Боевую Группу и самого исполнителя» (Акунин, Статский советник, 2014: 19), «Грин составил дерзкий, но вполне выполнимый план, сделал необходимые приготовления, и группа трехчасовым пассажирским выехала в Клин» (Акунин, Статский советник, 2014: 59).

Следующей важной особенностью такого жанрового подвида детективного романа является то, что в них не существует категорий «добро и зло», в отличие от других видов, где убийца всегда воспринимается персонажем отрицательным, а сыщик – положительным. В этой жанровой разновидности такое противостояние заменяется на оппозицию «свой-чужой». В данном случае, как и в шпионском детективе «Турецкий Гамбит», «свой» в сознании Эраста Петровича и читателя не ассоциируется с добродетелью, именно поэтому он решает уйти с государственной службы в конце романа: « – Знаете, ваше высочество, я решил оставить государственную службу, - сказал Эраст Петрович ясным, уверенным голосом, глядя вроде бы в лицо его императорскому высочеству, а в то же время словно и сквозь. - Мне больше по нраву частная жизнь» (Акунин, Статский советник, 2014: 283). Он видит все несовершенство политического устройства современной ему России, «в его рассуждениях возникает концепция стыда, которая противопоставляется концепции греха. Фандорин считает, что если бы русские люди, подобно японским самураям, боялись потерять лицо и честь, а не жили по принципу покаяния в своих грехах, то внутригосударственная ситуация в России изменилась бы к лучшему» (Попкова, 2016: 209).

Усложнение детективной структуры в романе «Статский советник» происходит и на уровне системы образов: свое расследование ведет не только главный герой Фандорин, но и «преступник» - Грин. Грин не понимает, кто именно скрывается за псевдонимом-аббревиатурой ТГ, и пытается отыскать этого человека, проводя свое собственное расследование: «Но насладиться мешала непонятность. А непонятности Грин не выносил. Где непонятность, там и непредсказуемость, а это опасно.

Надо этого ТГ вычислить. Понять, что за человек и чего добивается.

Версия имелась всего одна.

Кто-то из помощников или даже самих членов Боевой Группы имеет своего человека в тайной полиции, получает от него секретные сообщения и анонимно передает Грину. Почему не заявляет о себе - ясно. Из конспирации, не желая расширять круг посвященных (Грин и сам всегда вел себя так же). Или прикрывает своего информатора, связанный честным словом, такие случаи бывали.

А вдруг это провокация?

Нет, исключается. Удары, нанесенные группой по государственной машине при помощи ТГ, слишком серьезны. Никакой тактической целесообразностью провокацию такого уровня оправдать невозможно. А главное - за все минувшие месяцы ни разу не было слежки. На это у Грина имелось особое чутье.

Две аббревиации: БГ и ТГ. За первой - организация. А что за второй - имя? Зачем вообще понадобилась подпись?» (Акунин, Статский советник, 2014: 60).

Особенностью данного произведения является и то, что «преступник» - не руководитель революционной группировки - Грин, а князь Пожарский, совершавший свои деяния опосредованно, используя революционеров как марионеток.

«Коронация, или последний из романов» имеет жанровый подзаголовок - «великосветский детектив». Упоминание такого традиционного жанрового подвида детектива – это вновь особенность интертекстуальной игры с читателем. Великосветский детектив имеет одну особенность: его пространство является

местом «обитания» высших кругов общества, главными героями такого детектива являются люди высших слоев. Все это присутствует в произведении Б. Акунина.

Сюжет этого романа посвящен приближающейся коронации нового императора Николая Второго. Именно он стал «последним из Романовых» (именно так, немного перефразируя, можно прочитать одну из частей заглавия этого романа) в российской истории. Читатель проникает в частную жизнь царской семьи и становится свидетелем того, какие обычаи и традиции лежат в устоях царского двора (См., Попкова, 2016: 210).

Все события, происходящие при дворе, читатель видит глазами дворецкого великого князя Георгия Александровича, одного из дядьев будущего императора, - Афанасия Степановича Зюкина. Дворецкий ведет дневник, в котором описывает все происходящее при дворе. Как отмечает А.В. Казачкова, повествование в этом романе «изобилует подробностями придворного быта, деталями официальных церемоний, историческими анекдотами и проч.» (Казачкова, Диссертация, 2015: 80): «Император совершал церемониальный въезд в древнюю столицу, следовал из загородного Петровского дворца в Кремль. Впереди на огромных жеребцах ехали двенадцать конных жандармов <...> За жандармами, переливаясь на солнце серебряным шитьем кармазиновых черкесок, покачивались в седлах казаки императорского конвоя <...> Потом не слишком стройным каре проследовали донцы, а за ними и вовсе безо всякого строя ехала депутация азиатских подданных империи – в разноцветных одеяниях, на украшенных коврами тонконогих скакунах. Я узнал эмира бухарского и хана хивинского, оба при звездах и золотых генеральских эполетах, странно смотревшихся на восточных халатах.

Ждать было еще долго. Миновала длинная процессия дворянских представителей в парадных мундирах, за ними показался камер-фурьер Булкин, возглавлявший придворных служителей: скороходов, арапов в чалмах, камер-казаков» (Акунин, Коронация, 2012: 131-132).

Такой способ подачи материала так же «работает» на жанровый подзаголовок этого романа, поскольку сквозь призму восприятия Зюкина

читателю представляется подробный исторический срез эпохи и свежий взгляд «со стороны» на персонажей и Фандорина.

Стоит также отметить, что «Коронация» - один из трех, по меньшей мере, романов из цикла о Фандорине, в котором описано конкретное историческое событие – катастрофа во время торжеств по случаю коронации императора Николая II на Ходынской площади (давка, унесшая жизни огромного количества людей). Однако, по версии Б. Акунина, давка «была спровоцирована доктором Лидлом, ради того, чтобы скрыться» (Попкова, 2016: 210).

Исторический фон, связанный с трагедией на Ходынке, в этом романе также является необходимым элементом для раскрытия особенностей персонажей, принадлежащих к знати, их моделей поведения. Несмотря на произошедший кошмар, венценосная семья принимает решение отправиться на бал, вызвав тем самым гнев простого люда. А причина их отправления – розы, закупленные специально для этого события, которые непременно завянут: «Господи, подумал я [Зюкин], какое непростительное легкомыслие. Из-за каких-то роз настроить против себя всю Россию! Трагедию на Ходынке еще можно было бы объяснить несчастным стечением обстоятельств, устроить показательный суд над организаторами гуляний – что угодно, только бы сохранить авторитет высочайшей власти. А теперь всеобщая ненависть обрушится не на московского генерал-губернатора, а на царя с царицей. И все будут повторять: розы им дороже людей» (Акунин, Коронация, 2012: 406).

Функционал жанрового подзаголовка «великосветский детектив» в данном случае направлен и на формирование образа главного героя. В предыдущем произведении Фандорин отказывается от государственной службы, видя несовершенство государственного и политического устройства России. Своеобразие названия «великосветский детектив» помогает обнажить все пороки высшего общества и объяснить читателю еще раз причины поступка главного героя.

Романы «Любовница смерти» и «Любовник смерти» (2001 г.) повествуют о событиях одного года – 1900-го, важного для истории как начала нового века,

переходного этапа. Именно рубеж XIX—XX вв. является отправной точкой в формировании искусства XX в. Знаменательно и то, что публикация названных произведений осуществлена в первый год XXI в.

Эти детективные романы получают жанровые подзаголовки, номинирующие несуществующие в традиционной системе жанры – «декадентский» и «диккенсовский» детектив. Однако такие жанровые наименования вызывают определенные читательские ожидания.

Данные романы представляют собой диалогию, и первоначально автор даже «хотел написать декадентский роман «Любовники Смерти» - и написал его уже больше года назад» (цит. по: Юсипова, 2001: электронный ресурс). Однако, «он на меня [Б. Акунина] произвел довольно удручающее впечатление: стиль изложения, имитирующий прозу начала века, оказался каким-то удушающим, противоестественным, неживым. Возможно, дело в том, что мне никогда не нравилась декадентская проза - ни Белый, ни Брюсов, ни какая-нибудь Анна Мар. Я отложил этот роман и долго думал, что мне с ним делать. В конце концов, я его существенным образом переработал, смягчил стилизацию - в общем, оживил. Но и этого мне показалось недостаточно. И для равновесия, для противовеса я написал роман стилистически совершенно противоположный. Есть, правда, между этими романами и некоторая радуга-дуга, которая не бросается в глаза, но об этом я говорить не буду» (цит. по: Юсипова, 2001: электронный ресурс).

Жанровая характеристика «декадентский детектив» подразумевает обращение к эстетике декаданса. Декаданс (от лат. *decadentia* - упадок) – «это состояние упадка, увядания, в котором пребывает конкретный, локальный социокультурный мир в закатную фазу своего существования, когда угасает его внутренний нравственный пафос, медленно сходит на нет творческий задор, когда художественное сознание еще способно создавать различные причудливые и вычурные поделки, но творить великие произведения-шедевры уже не в силах. <...> декаданс - типовая форма медленного распада крупного культурного стиля или масштабного социокультурного организма» (Словарь литературоведческих терминов, 2005: электронный ресурс).

Главная героиня романа – Маша Миронова сбегает от своих родителей и приезжает в Москву к своему возлюбленному Петру Лилейко (Арлекину). Арлекин оказался в Иркутске, где жила Маша с родителями, весной и «околдовал нимбом огненных, рассыпанных по плечам кудрей, широкой блузой, дурманящими стихами» (Акунин, Любовница смерти, 2001: электронный ресурс). Он показался Маше таким загадочным и таким современным, раскрыв тайну жизни: «Раньше Маша лишь вздыхала о том, что жизнь - пустая и глупая шутка, он же небрежно, как нечто само собой разумеющееся, обронил: истинная красота есть только в увядании, угасании, умирании. И провинциальная грезёрка поняла: ах, как верно! Где же еще быть Красоте? Не в жизни же! Что там, в жизни, может быть красивого?» (Акунин, Любовница смерти, 2006: 20).

В романе Б. Акунина декадентским становится весь текст: перманентный настрой членов клуба «Любовники смерти» - это уныние, безнадежность. Они заканчивают жизнь самоубийством, после получения определенного знака, поданного Смертью. Каждое самоубийство сопровождается написанием предсмертной записки в стихотворной форме:

«Прощальная
Без любви жить невозможно!
Озираться осторожно,
Подхихикивать натужно
Мне теперь уже не нужно.
Все, насмешливые люди.
Позабавились, и будет.
Пособите молодцу
Приготовиться к венцу.
Пред разверстою могилой
Крикну той, что мне открыла
Тайну страшную любви:
«Как цветок, меня сорви!»»

(Акунин, Любовница смерти, 2006: 5).

Такие стихотворения очень точно демонстрируют некоторые особенности той эпохи – показная театральность, позерство декадентов, над которыми иронизирует Б. Акунин. Маша Миронова, Коламбина, совершает все свои поступки поддавшись времени, моде: даже дневник, содержащий теперь одни «шедевры» литературного творчества, она начинает вести исключительно потому, что «сейчас все ведут дневник, всем хочется казаться значительнее, чем они есть на самом деле, а еще больше хочется победить умирание и остаться жить после смерти - хотя бы в виде тетрадки в сафьяновом переплете» (Акунин, Любовница смерти, 2006: 17).

Главный герой фандорианы в это романе тоже переживает упадок, кризис: он совершает много ошибок, «которые мог бы совершить 20-летний «азазелевский» Фандорин, но никак не нынешний, умудренный опытом. И вместе с тем он демонстрирует чудеса физической подготовки, которая под стать герою комикса» (Юсипова, 2001: электронный ресурс).

Второй роман этой дилогии носит жанровый подзаголовок – «диккенсовский детектив», что отсылает читателя напрямую к претексту: «По моему собственному определению, «Любовник Смерти» - «диккенсовский детектив». Есть даже созвучие - «декадентский», «диккенсовский», и эти понятия совсем не так непохожи друг на друга, как может показаться на первый взгляд.

Мир Диккенса по своей предсказуемости, упорядоченности, искусственности столь же далек от естественности, как мир декаданса. Это мир сказки, мир, в котором действуют персонажи-маски, не вполне живые люди. «Любовник Смерти» - это тот самый весьма развитый в XIX в. жанр сиротской литературы, который так любил Диккенс» (цит. по: Юсипова, 2001: электронный ресурс).

Именно эта атмосфера диккенсовских романов и дала возможность Б. Акунину создать такую жанровую форму. Все романы серии «Новый детективъ» полны цитат и аллюзий на произведения Ч. Диккенса, однако именно анализируемый текст имеет такой жанровый подзаголовок, т.к. в нем в полной мере раскрывается диккенсовский код, «ассоциативное поле, сверткстовая

организация значений, которые навязывают представление об определенной структуре» (Барт, 1989: 455).

Подробный разбор этой жанровой разновидности представлен в статье Н. Потанина, в которой, в частности, отмечено что «Акунин активно использовал этот код и раньше, отбирая те самые доминанты английской концептосферы, в которых массовый российский читатель испытывает наибольшую потребность»: идея *privacy* («Коронация») (Потанина, 2004: электронный ресурс).

Конкретные отсылки к роману «Приключения Оливера Твиста» (1839 г.) мы находим в «Любовнике смерти» практически на всех уровнях текста.

На структурном уровне мы видим сходство в наименовании глав обоих произведений: «Как Сенька впервые увидел смерть», «Как Сенька стал Хитрованцем» и т.д. - у Б. Акунина, и «глава I повествует о месте, где родился Оливер Твист, и обстоятельствах, сопутствовавших его рождению» и т.д. – у Ч. Диккенса.

Корреляция сюжета и образной системы двух романов детально проанализирована А.В. Казачковой: «центральным героем романа становится Сенька Скорик, который, <...> связан с Оливером Твистом даже семантикой имени. «Если первый быстр («скор»), то второй, по-видимому, «вертляв» (*twist*)». Общее у героев именами не ограничивается: оба подростка сталкиваются с преступным миром, который, однако, не может испортить их нравственной чистоты и толкнуть на предательство. Связывает обоих героев и наличие покровителя...» (Казачкова, Диссертация, 2015: 83—84).

На языковом уровне схожесть «Любовника смерти» и диккенсовского творчества отмечается Е. Е. Чистяковой:

1) использование неофициального имени Семена – Сенька и прозвища – Скорик указывает на определенную близость отношений читателя и героя произведения, что «предполагается жанром диккенсовского детектива» (Чистякова, 2013: 425);

2) использование прозвища и описание причины его возникновения: «В тексте диккенсовского детектива автор указывает несколько возможных

мотиваций прозвища персонажа: читателю сначала предоставляется неправильная мотивировка, которую затем повествователь заменяет другой: «Это Проха думал, что у Сеньки кличка такая – Скорик. Пацан шустрый, глазами во все стороны стреляет и на ответ ловкий, за словом в карман не полезет, оттого и прозвали. А на самом деле у Сеньки прозвище от фамилии взялось. Так родителя именовали: Скориков Трифон Степанович» (Чистякова, 2013: 425);

3) смена героем имен и фамилий, которая «может быть обусловлена как поворотными событиями в жизни героя, так и в конспиративных целях.

Таким образом, в романе Б. Акунина и романе Ч. Диккенса главные герои – дети, оба мальчика оказываются в жутком мире преступников, но у обоих авторов определяющей становится поэтизация детской души и чистоты, идущие еще от традиции романтизма. У Б. Акунина и у Ч. Диккенса незыблемыми остаются представления о добре и чистоте ребенка.

Однако, несмотря на специфику жанровой формы, Б. Акунин отступает от некоторых особенностей диккенсовского кода: отсутствие счастливого конца в романе «Любовник смерти» и «не полное, не абсолютное торжество справедливости. Злодеи убиты, но их наказание выставляется газетчиками как междоусобная война, и это оскорбляет правдолюбивого Скорика» (Казачкова, Диссертация, 2015: 88). Также следует отметить то, что у Ч. Диккенса герой еще совсем мальчик, а у Б. Акунина – это уже подросток, юноша. Отличие произведения Б. Акунина мы находим еще и в усилении психологизма главного героя: Скорик рефлексировал над своими поступками: «Получалось, что купца и приказчика он, Сенька, погубил. Его грех. Не захотел бы перед Князем отличиться, не указал бы на схрон, остались бы калмыки живы. А как было не указать? Или он, Скорик, не фартовый?» (Акунин, Любовник смерти, 2013: 74).

Роман-диалогия «Алмазная колесница» (2002 г.) получает следующее жанровое наименование – «этнографический детектив». Используя такой подзаголовок, Б. Акунин апеллирует к японской культуре, особенностям нравов и быта Японии. С этого произведения начинается непосредственно «японская» тема в романной серии об Эрасте Петровиче, продолжена она будет в цикле повестей

«Нефритовые четки». В предыдущих текстах фандорианы японская тема присутствовала фрагментарно, однако в данном случае она становится главной сюжетно-, пространственно- и идейнообразующей.

События первой части дилогии «Ловец стрекоз» разворачиваются во времена русско-японской войны. В России действует множество японских агентов-шпионов, одного из которых, штабс-капитана Василия Александровича Рыбникова, и пытается изловить главный герой всего цикла – Эраст Петрович Фандорин. Жанр этого романа можно определить и как «шпионский», так как в основе сюжета лежит противостояние Э. Фандорина и шпиона-Рыбникова.

Действие первой части романа разворачивается в России, где и находится японский шпион Рыбников с целью «нанести решительный удар – теперь уже не по русскому тылу, и даже не по русской армии, а собственно по России» (Акунин, Алмазная колесница, 2015: 8), вторая же часть романа «Между строк» повествует о событиях 1878 г., происходящих с Эрастом Петровичем в Японии.

Знаменательно, что в этом произведении Б. Акунин нарушает характерную для всех текстов «Фандоринского цикла» безукоризненную хронологию. События второго тома происходят двадцатью годами ранее основного времени действия и погружают читателя в завораживающую атмосферу японской культуры.

Между собой оба тома отделяются графически. В официальном издании книги используются разные шрифты, что позволяет автору акцентировать внимание на отличиях двух культур и, соответственно, ярче очертить особенности двух частей произведения, которые в своих названиях заключают наименования двух разных стран и культур – Россия и Япония. Отметим также, что номинации глав визуально также отсылают к восточной традиции письма: вертикальное написание текста чуждо нашей культуре.

КНИГА 1

Л С
О Р
В Е
Ц О
З

Россия.

1905 год.

Графический аспект заглавия включается в воспроизведение целостного этнографического пространства детективного романа Б. Акунина, как и особое строение первой части дилогии. «Ловец стрекоз» состоит из трех глав «КАМИ-НО-КУ», «НОКА-НО-КУ», «СИМО-НО-КУ», в свою очередь разделенных на 17 частей, названных «слогами». Такая композиция характерна для структуры «хокку», литературного жанра, являющегося символом японской культуры. Именно такое название носят строки хокку, состоящие из пяти-семи-пяти слогов соответственно.

Как любой этнографический роман, «Алмазная колесница» досконально исследует специфику японской культуры. Здесь Б. Акунин - Г.Ш. Чхартишвили раскрывается как знаток Японии: «японцев хлебом не корми, только бы кто-нибудь красиво умер» (Акунин, Алмазная колесница, 2015: 193) и т.д.

Из текста этого романа читатель узнает о том, что маска-псевдоним писателя имеет японское происхождение, о котором мы говорили в первой главе нашей диссертации; писатель проникает в суть японского быта и эстетики, используя и расшифровывая соответствующие понятия, выделенные графически: «дзинрикия», «гайдзин», «акахигэ». «кэтодзин», «якудза» и т.д.

Каждая глава второго тома венчается веером, как символом военной власти в Японии, в центре которого располагаются хокку, семантически связанные с событиями главы:

«Три вечные тайны:

Восход солнца, смерть луны,

Глаза героя» (Акунин, Алмазная колесница, 2015: 198) и др.

В 2006 г., вновь нарушая хронологию Фандоринского цикла, Б. Акунин выпускает в свет сборник рассказов и повестей об Эрасте Петровиче Фандорине – «Нефритовые четки». Под одной обложкой автор объединяет семь рассказов и три повести. Каждое произведение, как уточняет автор, посвящено одному из известных писателей: Саньютэю Энтё, Эдгару А.По, Ж. Сименону, Р.В. Гулику, А.К. Дойлу, П. Хайсмит, А. Кристи, В. Ирвингу, У. Эко и М. Леблану. В этом сборнике Б. Акунин «решил поиграть не в детективные жанры, а в авторов детективов» (Нестеров, 2006: электронный ресурс). Книга представляется весьма интересной в жанровом отношении.

В данном издании автор заполняет образовавшиеся лакуны в биографии Э.П. Фандорина с помощью особенностей малой и средней литературных форм. В «Нефритовых четках» Б. Акунин возвращается к этнографической прозе, в качестве фона событий детективных историй используя колорит разных стран: Япония в рассказе «Сигумо», Англия в «Чаепитие в Бристоле», «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трёх мудрых», Америка в «Долине мечты» и, наконец, Россия в «Перед концом света» и «Скарпея Баскаковых».

Автор в данном цикле не дает своим произведениям жанровых наименований, однако проницательный читатель и ученый-литературовед без труда заметят, к каким жанрам апеллирует Б. Акунин.

Первый рассказ этого цикла «Сигумо» впервые был напечатан Б. Акуниным под одной обложкой с «Кладбищенскими историями», что позволяет отнести текст к жанру «кладбищенского рассказа» и вызывает аллюзии с традицией «кладбищенской» литературы.

Наиболее распространенным подвидом такой литературы стала «кладбищенская поэзия», в которой главной темой становится «размышление о бренности земного и будущем воскрешении из мёртвых <...> В кладбищенской поэзии медитативное начало сочетается с устойчивыми пейзажными мотивами (могильные памятники, надгробные деревья, звон колокола, крики воронов и т. п.). Созерцание кладбища трактуется как способ достичь подлинной мудрости,

противостоящей ложной книжной учёности. Трагическое осознание бренности всего земного, сочувствие горю людей, плачущих на могилах близких, в кладбищенской поэзии, как правило, сменяются благодарностью смерти за то, что она «ведёт нас к дому» (Блэр), и уверенностью в грядущем воскрешении и соединении с любимыми. Кладбищенские медитации в поэзии 19–20 вв., сохраняя некоторые традиции, особенно в передаче кладбищенского пейзажа, уже не принадлежат к собственно кладбищенской поэзии, т. к. обычно лишены характерного сентиментального настроения и мистического оптимизма» (Большая российская энциклопедия: электронный ресурс). Б. Акунин же в своем произведении, как и в других романах «Фандоринского цикла», соединяет классический «кладбищенский» жанр со своими новациями.

В традиции жанра действие рассказа «Сигумо» происходит на кладбище; умерший человек, оказавшись, как полагают герои рассказа, на том свете, получает возможность реализовать свои планы: он «собирался стать буддой» (Акунин, Нефритовые четки, 2007: 9). Эти обстоятельства становятся фоном главного события сюжета - загадочного убийства. Б. Акунин усложняет фабулу рассказа, перенося место действия в Японию, что делает необходимым изображение нравов и обычаев другой культуры. Приведенные критерии (отнесение к «кладбищенской литературе» и «японский» сюжет) позволяют нам с уверенностью назвать этот рассказ «кладбищенской этнографической детективной историей».

Рассказ «Table-Talk 1882 года» в своем названии включает жанровое определение – «застольная беседа». Благодаря избранной топике повествования (беседа завсегдаев салона Лидии Николаевны Одинцовой с Эрастом Петровичем Фандориным действительно происходит за столом) автор вступает в интертекстуальный диалог с А.С. Пушкиным (с его записями «Table-talk») и с классиками детектива, работавшими с «герметичным» жанром.

«После смерти Пушкина в его бумагах нашли пачку листов с заметками под общим английским названием «Table-talk» - «застольный разговор». Они содержат краткие записи его самых разных мыслей <...> А больше всего записей

- это исторические анекдоты, услышанные Пушкиным от разных людей. Слово «анекдот» в его время понималось не так, как теперь; это были короткие забавные рассказы об исторических лицах и событиях, не опубликованные или затерявшиеся в мемуарах и исторических трудах, сохраненные памятью свидетелей. Само слово «анекдот» происходит от древнегреческого слова со значением «неопубликованный». Их охотно рассказывали в застольной беседе и вставляли в мемуары и даже в исторические труды», - говорит исследователь В. С. Баевский в своей статье (Баевский, 2011: электронный ресурс). Таким анекдотом в указанном рассказе стала история о раскрытии Э.П. Фандориным давнего преступления.

Следующим в книге представлен рассказ «Из жизни щепок». Помимо своего детективного жанрового генезиса (автор связывает его с социальными детективами Ж. Сименона), этот рассказ в виду специфики аллегорий образной системы отсылает к гоголевскому и пушкинскому «маленькому человеку»: «вечное заблуждение сильных мира сего: будто значительны они одни, а «маленькие люди» не более чем статисты, и все у них маленькое – страстишки, замыслы, злодейства. Господин следователь давеча сказал: лес рубят, щепки летят. А здесь все произошло наоборот: ради щепки не пожалели леса...» (Акунин, Нефритовые четки, 2007: 9).

В рассказе «Перед концом света» очевиден детективный контур, основанный на сюжете У. Эко, а также определенно выявляется философское-нравственное измерение, связанное с постановкой актуальных социальных вопросов, усложняющих идейное содержание произведения. К примеру, в работе О.В. Щегольковой «Авторский код У. Эко в структуре рассказа Б. Акунина «Перед концом света»» указанный текст анализируется с точки зрения воздействия авторского кода итальянского писателя на жанровую структуру акунинской детективной новеллы, ее пространственно-временную организацию, систему образов. Подчеркивается, что «чужой» авторский код «способствует формированию философского плана во вторичном тексте, что значительно

усложняет идейное содержание произведения, выводя его за пределы массовой литературы» (См., Щеголькова, 2014: электронный ресурс).

Наиболее обсуждаемый рассказ рассматриваемого цикла - «Скарпея Баскаковых» - детектив, имеющий явные интертекстуальные связи с конандойловской «Собакой Баскервиллей». А.Г. Головачева посвящает соответствующей проблеме свою статью, отмечая близость названия, основных сюжетных ходов, параллелизм отдельных сцен двух детективных историй (Головачева, 2010: 5-8). Помимо детективного жанра, в данном рассказе реализуется жанровая форма «horror» («ужасы»), на что указывают специфические сюжетные особенности: пугающая всех вокруг змея, атмосфера странности в деревне и т.д.

Вообще отметим, что в данном цикле автор как бы полемизирует с расхожим мнением о том, что жанры массовой литературы не привлекают мыслящего читателя. Б. Акунин создает свои детективы, сочетая классическую детективную традицию и жанры массовой литературы: комикс, вестерн, хоррор, боевик и т.д. Как и предыдущие книги этого автора, эта имела огромный успех у читающей публики и вышла «впервые в истории последних лет отечественного книгоиздания <...> неслыханным тиражом - 500 тысяч экземпляров» (Regnum, 2006: электронный ресурс).

Писатель возвращается к линейному нарративу в романе «Весь мир театр» (2009 г.), повествующем о событиях 1911 г. «Театральный детектив» - такое жанровое наименование дает своему произведению автор.

Б. Акунин очерчивает художественное пространство детектива (все события так или иначе связаны с театром, в котором служит г-жа Альтаирская-Луантэн), характеризует всех основных персонажей этого, которым театр заменил жизнь.

Герои-актеры повторяют видоизмененную режиссером театра Штерна шекспировскую фразу: «весь мир театр, в нем женщины, мужчины – все актеры». Актеры действительно уверены, что вся жизнь – это большая сцена, а сцена – это и есть вся жизнь. Мнимость становится здесь непреложной реальностью, маска

неотделима от лица, притворство является естественной нормой поведения. Эти люди считают несущественным то, что составляет главный смысл для обычного человека; и, наоборот, готовы лечь костями за вещи, которым все остальные не придают значения...» (Акунин, Весь мир театр, 2015: 193).

В самом начале романа Эраст Петрович так характеризует свою жизнь: «продолжая морскую метафору, можно сказать, что рифы пятидесятилетия, где мужчины так часто терпят крушение, Фандорин миновал на полных парусах, с развевающимся штандартом» (Акунин, Весь мир театр, 2015: 7). Однако в четкие экзистенциальные планы Эраста Петровича вмешиваются внешние силы случая, олицетворяемые женщиной Элизой. Тема «Рока», особенно важная для театрального искусства, становится смыслообразующей в данном произведении. Помимо непосредственного его упоминания в речи персонажей-актеров: «я же сказал, я верю в Рок. Для меня это не пустые слова» (Акунин, Весь мир театр, 2015: 7) и т.д., мотивы судьбы, независящих от человека обстоятельств пронизывают художественную ткань текста.

1 сентября 1911 г. в Киеве совершается покушение на жизнь главного политического деятеля страны того времени – председателя совета министров П.А. Столыпина - «в театре, на глазах у многочисленной публики» (Акунин, Весь мир театр, 2015: 11) во время спектакля «Сказка о царе Салтане» на глазах у самого царя, «которого убийца не тронул» (Акунин, Весь мир театр, 2015: 11). Фандорин ждал обращения к нему за помощью в этом расследовании, но судьба распорядилась иначе. Вдова А.П. Чехова О.Л. Книппер-Чехова просит героя помочь ей в другом, простом на первый взгляд, деле.

Фандорин попадает на спектакль театра «Ноев ковчег», главным режиссером которого является Штерн – талантливый и гениальный в деловом отношении человек, одержимый идеей создания идеального театра, идеальной пьесы. В понимании Штерна идеальным будет «театр, в котором есть все необходимое и нет ничего излишнего, ибо для труппы вреден как недостаток, так и избыток <...> «идеальная пьеса» <...> это пьеса, в которой выпукло представлены все амплуа» (Акунин, Весь мир театр, 2015: 49-50). На протяжении

всего романа сближает самого автора с его успешностью на литературном олимпе с фигурой Штерна, так же сумевшего сделать театр удачным финансовым проектом.

Фандорин влюбляется в основную артистку этого «Ноева ковчега» госпожу Алтайрскую, увидев в ней поразительное сходство со своей первой женой – Лизой. Эта любовь выбивает героя из колеи своей странностью, ибо он увлекся именно актрисой, «существом заведомо неестественным, изломанным, фальшивым, привыкшим кружить головы и разбивать сердца» (Акунин, *Весь мир театр*, 2015: 83). Всю свою жизнь она подчиняет театру, ей чужды обычные человеческие эмоции. Даже рисковать жизнью Эраста Петровича она не хочет, т.к. чувствует «ответственность перед литературой и театром. Человек, который никогда не брался за перо и вдруг создал шедевр, да-да, шедевр, может стать новым Шекспиром» (Акунин, *Весь мир театр*, 2015: 137).

На протяжении всего расследования сыщик сталкивается с людьми театрального мира, от которого он далек: «Какой странный мир, подумал Фандорин. Невероятно странный!» (Акунин, *Весь мир театр*, 2015: 41), первое покушение на Элизу он называет «театральным» (Акунин, *Весь мир театр*, 2015: 43) и т.д. Эраст Петрович проникает в этот театральный мир, создав свою собственную идеальную пьесу для театра кукол в трех действиях с песнями, танцами, трюками, фехтовальными сценами и митиюки, которую он назвал «Две кометы в беззвездном небе».

Написал он эту пьесу специально, чтобы поразить свою возлюбленную. И, конечно, главные роли он предназначал себе и Элизе. Однако и тут все происходит не так, как запланировано: на главную роль режиссер берет его помощника – Масу.

Таким образом, помимо театрализации художественного пространства, необычность, ирреальность, некая экзотичность привносится в жизнь главного героя.

Венчает «театральность» этого романа приложение – пьеса, написанная г-ном Фандориным.

Таким образом, авторское жанровое новообразование «театральный детектив» позволяет провести кроссродовую интертекстуальную связь, расширив возможности постмодернистского детективного романа.

Отметим важную мотивную оппозицию данного романа - «театр-кино». Театр в интерпретации Б. Акунина представляется более «живым», правдивым видом искусства, нежели кинематограф: «Спектакль может быть хорошим или плохим, но он живой. А фильма – это муха в янтаре. Совсем как живая, только мертвая» (Акунин, *Весь мир театр*, 2015: 203). Особое значение произведение «Весь мир театр» приобретает в общем контексте творчества писателя, ведь практически все оно кинематографично. А рассматриваемый «театральный роман» является своеобразным предшественником жанра «роман-кино».

Стоит отметить японский колорит романа (подобно «Алмазной колеснице»), а также «этнографичность» пьесы Фандорина. По наблюдениям А.В. Казачковой, «и «Алмазная колесница», и «Весь мир театр» приближаются к психологическому роману: оба они раскрывают переживания (в основном любовные) главного героя, тогда как в предыдущих произведениях Фандорин показан через призму мыслей второстепенных персонажей: Зюкина, Тюльпанова, Сеньки Скорика и др.» (Казачкова, *Диссертация*, 2015: 92). Таким образом, Б. Акунин усложняет жанровую структуру своих поздних романов о Фандорине, вводя дополнительные нарративные компоненты.

В сборник повестей «Планета Вода» вошли три произведения с жанровыми авторскими подзаголовками: «технократический детектив», «ностальгический детектив» и «идиотический детектив».

«Технократический детектив» «Планета вода» повествует о расследовании с применением разнообразия технических достижений начала XX-го в. Фандориным используется подводная лодка «Лимон-2»: «Свое цитрусовое название субмарина получила за то, что силуэтом очень напоминала продолговатый лимон (правда, с цилиндрическим наростом-рубкой на верхней части), а номер обозначал вторую модификацию, которая, благодаря вкладу мистера Булля оказалась много удачней первой. Теперь корабль обзавелся

двойным корпусом из особенного сверхпрочного, но все равно легкого алюминия, так что водоизмещение не превышало 5 тонн. Скорость подводного хода получилась беспрецедентно высокой – до 8 узлов, максимальная глубина погружения – до 60 метров. Вместо одного двигателя два: дизельный и электрический. Вне всякого сомнения, «Лимон-2» был лучшей субмариной на свете» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс).

Также читатель узнает об изобретениях помощника знаменитого сыщика - Пит Булля: «пневмофор – аппарат для дыхания в водной среде» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс), система вывода лишнего воздуха из субмарины и т.д., - и о другой технической новинке - солнечных батареях.

Сам главный герой романа совершенно соответствует технократической эпохе: мы узнаем, что Фандорин учился «на инженерно-механическом факультете Массачусетского технологического института» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс), да и его «прогулки по морскому дну» описаны Б. Акуниным вполне в духе «Человека-амфибии» А.Р. Беляева.

Действие романа происходит в производственном и научном центре по утилизации морской биологии, где «собирали и выращивали водоросли; культивировали каких-то особенных моллюсков; экстрагировали разные эссенции для парфюмерного, косметического и фармакологического использования. Производство на обеих фабриках, медицинской и парфюмерно-косметической, было не маскировочное, а самое что ни на есть настоящее, превосходного технологического уровня. В большой лаборатории <...> работали отменные специалисты высочайшей квалификации: химики, биологи, конструкторы, инженеры. Всяк занимался своим направлением, никто друг другу не мешал» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс). Именно сюда и попадает Эраст Петрович под маской своего убитого помощника Пит Булля.

Повесть «Парус одинокий» имеет свой жанровый подзаголовок – «ностальгический детектив». Ностальгическими чувствами охвачен, в первую очередь, сам Эраст Петрович: в процессе развертывания сюжета его мысли реверсируются на 17 лет назад, когда ему пришлось расстаться с любимой

женщиной. А теперь он принимается за расследование ее убийства. Ностальгии подвержены и второстепенные персонажи, вспоминаящие о былом, - к примеру, о временах процветания Заволжского края, где теперь «главное учреждение <...> - ссыльно-каторжная тюрьма» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс).

Идиократический детектив «Куда ж нам плыть?» - повесть об «идиотах». Именно это слово употребил в финале текста по отношению к Фандорину и Цукерчику, а с ними и к остальной - не революционной - массе людей - персонаж произведения В. И. Ульянов (Ленин).

Термин «идиократия» трактуется как власть идиотов. Именно идиократическим, по тексту повести, представлял себе существовавший тогда монархический государственный строй В.И. Ульянов. «Идиотом» Фандорина он называет, так как тот считает более важным свести счеты с убийцей Цукерчиком, а не разоблачить политическую группировку. Однако, в данном случае «идиократическим» мир представлен не только в глазах революционера Ульянова, но и самого Фандорина, отмечающего идиотичность, нелепость мироустройства: «мир устроен нелепо, все его несурзости благородный муж исправить не в состоянии. Но покарать одного отдельно взятого душегуба и тем самым восстановить гармонию собственной души – это сделать возможно и даже необходимо» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс). «Идиократический детектив» - это детектив о дисгармоничном мире, где потеряна связь людей друг с другом, происходят деяния, противные человеческой природе - насилие, убийства, и т.п.; то есть, по сути, все произведения Б. Акунина могут носить обозначенный жанровый подзаголовок.

Идиотические сюжетные ситуации возникают постоянно: признанный одним из лучших ораторов XX в., Владимир Ильич, говорит о себе: «Огатов из меня, как вам известно, неважнецкий» (Акунин, Планета Вода, 2015: электронный ресурс); сходство убийцы Цукерчика и Фандорина также порождает абсурдные моменты: Эраст Петрович «...был неприятно поражен тем, как они похожи, даже и без заикания. Оба элегантные, с иголки одетые, в белых шарфах...» (Акунин,

Планета Вода, 2015: электронный ресурс); Цукерчика Фандорин называет «психопатом»; «идиотичным» является и «мироустройство» на границе государства, где процветает контрабанда, контролируемая внутренними органами и т.д.

Роман «Черный город» вышел в 2012 г. в четырех различных вариантах (в «обычном» бумажном исполнении, электронном варианте text-only, электронном иллюстрированном, и в виде аудиокниги (Акунин, Байхуа юндун, 2012: электронный ресурс)), что явилось новшеством в издательской практике. «Черный город» - это последние страницы жизни Э. П. Фандорина.

Роман явился продолжением кроссродовых литературных экспериментов Б. Акунина, начатых еще в «Весь мир театр». О.Ю. Осьмухина считает, что ««Черный Город» кинематографичен. Это касается не только минимализованных описаний, зрелищности и динамичности: роман изобилует сценами драк; кинематографичны, в том числе погоня на моторных лодках по заливу с горящими пятнами нефти, преследование преступника под колесами поезда, настоящая перестрелка во время масштабной съемки кинофильма и т.д.» (Осьмухина, 2013: 58).

Практически все романы этого, да и не только этого, цикла Б. Акунина так или иначе кинематографичны. Акунин использует в своих текстах приемы смены планов действия, точек зрения разных персонажей о происходящих событиях и т.д. Однако именно рассматриваемая часть цикла является вершиной синтеза литературы и кинематографа. Книга снабжена иллюстрациями с изображением «действительности такой, какой она была на самом деле. В этом издании много фотографий, литографий, газетных вырезок той эпохи – никакой фантазии, всё достоверно. Вы сможете увидеть настоящий Баку и подлинную предметно-бытовую атрибутику 1914 года» (Акунин, Байхуа юндун, 2012: электронный ресурс). Это особый графический способ визуализации-кинематографичности, который автор активизирует и в последующих своих произведениях.

По мысли О.Ю. Осьмухиной, главный герой серии «Новый детективъ» именно в этом романе наиболее кинематографичен: «как и агент британской

разведки, который по определению не может разбираться с незначительными делами и ординарными преступниками, противостоя незаурядным злодеям, так и Фандорин показан в столкновениях с уникальным антагонистом, неуловимым большевиком-революционером Одиссеем (Дятлом), нацеленным не просто на мировую революцию, но на изменение политической расстановки всего мира <...> Как и Джеймс Бонд, Фандорин всегда отдает должное своим противникам, он уважает их ум, силу, изобретательность, но не разделяет их взглядов. Соответственно, как и в «Бондиане», в «фандоринском цикле» речь идет о столкновении разных взглядов на вещи, на человека» (Осьмухина, 2013: 58).

Жена Эраста Петровича, актриса театра, выступавшая на сцене под псевдонимом в романе «Весь мир театр», в этом детективе надевает еще одну маску – кинематографическую: «Ощущение подмены усиливалось еще и из-за того, что женщина, которую Эраст Петрович некогда полюбил, сменила имя. Этого потребовала кинематографическая карьера. Клара Лунная – так ее теперь звали. Фандорина тошнило от манерного, а пожалуй что и пошлого псевдонима, гремящего на всю Россию» (Акунин, Черный город, 2013: 37), уводя тем самым действие как бы еще дальше от действительности.

Авторские жанровые эксперименты продолжают на сюжетном (к примеру, Э.П. Фандорин применяет в качестве подспорья в расследованиях разнообразные новейшие технические приспособления, что вносит оттенок «шпионского романа») и структурном уровнях (герой ведет в романе дневник Никки «не для перечитывания или, упаси боже, ради потомства, а исключительно во имя самого процесса» (Акунин, Черный город, 2013: 33), что сближает искомый текст еще и с жанром дневниковой прозы.

Анализ всех жанровых подзаголовков серии «Новый детективъ» позволяет нам обозначить несколько функций, которые они выполняют в текстах Б. Акунина:

1. Установка определенных правил в отношениях с читателем.

1.1. Определение *особенностей системы образов* в жанровом подзаголовке. («Смерть Ахиллеса» («детектив о наемном убийце»), «Статский советник» («политический детектив»));

1.2. Усложнение жанра за счет *усиления психологизма образов героев* («Смерть Ахиллеса» («детектив о наемном убийце»), «Особые поручения» (две детективные повести: «Пиковый валет» и «Декоратор»), «Коронация, или последний из романов» («великосветский детектив»), «Любовница смерти» (декадентский детектив));

1.3. Указание на *особенности сюжетостроения*: жанровый подзаголовок «политический детектив» романа «Статский советник».

2. *Интертекстуальная игра* с читателем: отсылки к традиции английского детектива в «политическом детективе» «Статский советник»; «Любовник смерти», «диккенсовский детектив», подзаголовок отсылает читателя напрямую к претексту; «Table-Talk 1882 года», «Из жизни щепок», «Перед концом света», «Скарпея Баскаковых» из сборника «Нефритовые четки»;

3. Усложнение жанровых форм за счет *кроссродовых связей*: «Весь мир театр» («театральный детектив»), «Черный город»;

4. Раскрытие Б. Акуниным *особенностей своей авторской стратегии*: сборник повестей «Планета Вода», в который вошли три произведения с жанровыми авторскими подзаголовками: «технократический детектив», «ностальгический детектив» и «идиотический детектив».

Подведем некоторые итоги главы.

«Фандоринский цикл» детективных романов, повестей и рассказов имеет жанровые подзаголовки, которые делятся на две категории: традиционные детективные жанры и авторские жанровые новообразования.

Давая некоторым своим произведениям жанровые номинации в духе классической детективной традиции, Б. Акунин, с одной стороны, расширяет интертекстуальное пространство своих произведений за счет сохранения «памяти жанра» (М.М. Бахтин), с другой стороны, модернизирует, обновляет и развивает

детективный жанр, предотвращая жанровую регрессию, освежая читательское восприятие, одновременно вступая в полемику с классическими детективными образцами.

Авторские новации жанра, помимо зафиксированной в диссертационных исследованиях А.В. Казачковой и Н.Г. Бобковой коммуникативной функции между писателями и текстами, выполняют рецепционную функцию (служат для глубинного проникновения читателя в структуру текста, точной расстановки акцентов в образной системе, определения верхнего повествовательного плана с психологической составляющей произведения, политической и пр.).

Если первые романы названной серии имеют простую жанровую структуру (как правило, трехчастную), то завершающие цикл произведения представляют собой полижанровую кроссродовую модификацию современного детектива.

Жанровые наименования последних произведений об Э.П. Фандорине («театральный», «технократический», «ностальгический детектив» и т.д.), раскрывают особенности жанровой стратегии Б. Акунина, важнейшими атрибутами которой становятся «визуализация» (в случае с «театральным» и «кинематографическим»), «этнографичность» (включение в тексты элементов «чужой» культуры), «технократизация» деятельности героев произведений («технократический»), сюжетная «ностальгия». Кроме того, на первый взгляд, незначительное для творчества Б. Акунина в целом произведение с подзаголовком «идиократический детектив» («Куда ж нам плыть?») обнаруживает еще одну грань авторской стратегии: все детективные сюжеты Б. Акунина развиваются стране и мире, теряющих гармонию, поиск которой так важен для главного героя цикла и самого писателя.

Таким образом, Б. Акунин сам устанавливает правила, по которым будет осуществляться задуманная им самим игра с читателем, что позволяет говорить нам о нем, как о писателе, очень грамотно вписывающемся в современный литературный процесс с его тенденциями к игровому началу в творчестве.

На наш взгляд, в этом особом отношении к теоретическим аспектам своего творчества, Б. Акунин проявляет себя не просто как писатель, но и как профессионал-литературовед.

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВЫХ РЕАЛИЗАЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Б. АКУНИНА «ПОСТФАНДОРИНСКОГО» ПЕРИОДА

3.1. Провинциальный детектив и проект «Авторы»

На пике популярности Фандоринского цикла, в 2000 г., Б. Акунин выпускает первую книгу своего нового проекта – «Пелагия и белый бульдог». Серия из трех произведений получает жанровый подзаголовок «Провинциальный детектив». Жанровый подзаголовок – название нового проекта – вновь продолжает начатую в цикле «Новый детектив» линию взаимоотношений с читателем.

Объединяющей скрепой целого цикла, пусть и не такого объемного, как фандоринский, становится жанровый подзаголовок, состоящий из двух компонентов. Один из них – наименование традиционного жанра массовой литературы – детектив.

Б. Акунин тем самым дает читателю определенные установки, с которыми он будет подходить к тексту (особенности сюжетики, системы образов детективной прозы), с одной стороны. С другой стороны, автор как бы намекает на преемственность этого и предыдущего своих проектов.

Намекает на преемственность этих текстов Б. Акунин и самим начертанием жанрового подзаголовка: «Провинциальный детектив», продолжая начатую им в фандоринском цикле линию отсылок к определенному историческому, дореволюционному, периоду, когда буквы «ъ» и «і» использовались в русской графике.

Однако, как замечают критики и литературоведы, Б. Акунин, всегда уточнявший, что он беллетрист, не претендующий на звание писателя-творца, в этом проекте уклоняется от придуманного им же самим амплуа бизнес-писателя.

Как отмечает в своей статье А. Латынина, «Может <...> и в самом деле в великие писатели хочет или просто “гусей дразнит”» (Латынина: Электронный ресурс). Обращение к миру религии (образ монахини Пелагии (Полины

Лисицыной), создание Евангелия от Пелагии (аллюзия на Булгакова, Евангелие от Сатаны) наталкивают литературоведов на мысли о попытке Б. Акунина выйти на более высокий литературный уровень.

На наш взгляд, однако, это не совсем так. Автор в этом проекте, опираясь на уже успешно выстроенную схему фандоринского цикла с опорой на английскую классическую детективную традицию, пытается экспериментировать.

Обозначая магистральную жанровую линию, Б. Акунин противопоставляет вновь появившийся проект фандоринскому циклу, причем уже в жанровом подзаголовке, объявляя рассматриваемый цикл «провинциальным» детективом (в противовес «столичному» детективу с главным героем Э.П. Фандориным).

Как отмечают Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов и А.В. Снигирев, Б. Акунин обращается к этой теме, т.к. его чрезвычайно волновал «вопрос результатов выбора и смены столицы <...> но интересовал с точки зрения результатов: смещение, не естественное, но как проявление единоличной и, видимо, <...> злой воли, столичности из Москвы в Петербург, усиление бюрократической централизации, возникновение определенной синонимичности понятий «столица» и «империя». Как следствие, ненормальная, но неостановимая, исторически объяснимая поляризация столицы и провинции, превратившая всю Россию в глазах столицы в захолустье, определившая существование двух, находящихся порой во взаимодействии, но чаще – в конфликте, национальных моделей поведения – столичной и провинциальной» (Снигирева, Подчиненов, Снигирев, 2015: 252).

Вторым ключевым аспектом противопоставления становится образ монахини Пелагии. Во-первых, для Акунина важна гендерная дифференциация (Пелагия – женщина), во-вторых, принадлежность к определенной особой страте (женщина, принадлежащая конфессиональной общности (в противовес модному светскому франту - Фандорину)). Гендерное разделение и противопоставление – довольно часто используемый прием привлечения внимания читателя в беллетристике.

Однако, как и Эраст Петрович, Пелагия обладает чертами классической героини детективной прозы: «...одинокая, свободная от семейных обязательств женщина с недюжинными интеллектуальными способностями, как позиционирует героиню сам автор...» (Казачкова, Диссертация, 2015: 154).

В то же время, вписывая свой новый проект в миддл-литературу, четко давая ассоциации с классической детективной литературой, на наш взгляд, Б. Акунин продолжает игру и с постмодернистской традицией. В образе Пелагии могут быть усмотрены аллюзии не только с персонажем Г.К. Честертона – отцом Брауном, но и с образом юноши-послушника Адсона из романа У. Эко «Имя Розы».

Проект Б. Акунина «Провинциальный детектив» не обрел такой популярности, как детективы об Эрасте Петровиче Фандорине и не привнес кардинально новых схем взаимодействия с читателем. Как отмечают некоторые литературоведы, по насыщенности сюжета эта серия уступает «Новому детективу», что может способствовать «лишению» автора «званий остроумного беллетриста, тонкого стилизатора, кумира читающей публики» (Латынина: Электронный ресурс).

В 2007 г. выходит первый роман А. Брусникина «Девятный спас», который, как читатель узнал только в 2012 г., так же был написан Б. Акуниным и явился началом нового знакового проекта «Авторы». Затем в 2008 г. появляется роман Анны Борисовой «Креативщик», в 2010 г. романы «Герой нашего времени» А. Брусникина и «Там» А. Борисовой, в 2011 г. – «Vremena goda» авторства А. Борисовой, и завершил проект роман А. Брусникина «Беллона».

«Поиграв» с жанрами в первых двух своих проектах, автор начинает игру с литературными масками, заявляя об этом открыто и вынося на первый план еще одну важнейшую литературоведческую проблему – проблему авторства.

Обращение к этому литературному проекту важно для понимания сути подхода к проблеме жанра и авторства в творчестве Б. Акунина. На первый взгляд, смена литературных масок, свободная игра ими – подтверждение постмодернистского принципа о смерти автора. Рассуждая таким образом, мы

приходим к мысли, что и игра жанрами говорит о смерти жанра, об отмирании его как функциональной единицы текста. Тем не менее, это утверждение спорно.

Проблему авторства в творчестве Б. Акунина подняла А.Н. Ярмо в программной статье на эту тему: «Акунин – Чхартишвили – Брусникин – Борисова: четыре автора или смерть автора?». Автор работы начинает разговор о масках Б. Акунина, справедливо замечая, что играть с литературными масками Г. Чхартишвили начал уже в 2004 г., выпустив книгу «Кладбищенские истории», в которой «Григорий Чхартишвили и Борис Акунин объединяются и разъединяются <...> Написанная одним биографическим автором Григорием Чхартишвили, она написана двумя авторами-творцами: Григорием Чхартишвили, позиционированным как серьезный эссеист, японовед и тафил, и беллетристом, «массовиком-затейником» Борисом Акуниным» (Ярко, 2015: 148).

Далее писатель обращается к этой литературной игре в проекте «Авторы», создавая романы под именами А. Брусникина и А. Борисовой. Ко времени создания этой литературной серии, читатель уже сформировал образ биографического автора - Чхартишвили по материалам блога и частично по материалам «Писатель и самоубийство» и эссеистской части «Кладбищенских историй». Таким образом, с началом проекта «Авторы» реальный человек Г. Чхартишвили приобрел четыре литературные маски.

Уже полюбившаяся к тому времени читателю маска Б. Акунин прочно ассоциировалась с определенным, совершенно четким и особым писательским стилем: «Свойственная прежде всего фандоринскому циклу авторская позиция Б. Акунина скрыта в поэтике классической литературы. Детективы Акунина являются «сплавом» мотивов и цитат из произведений Н. Гоголя, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, К. Дойля, П. Зюскинда и др. Реализуя многие коды постмодернистского дискурса, Б. Акунин создаёт собственную стратегию «вторичного текста». Писатель активно использует приёмы двойного кодирования и «эха интертекстуализма», характерные для «техники письма» У. Эко, Д. Фаулза, К. Исигуро. Текст, благодаря этим приёмам, предстаёт как игра смыслов, «вавилонская библиотека» цитат, аллюзий, обрывков художественных

кодов. Используя приём двойного кодирования, писатель расширяет круг читателей: в процесс чтения вовлекаются не только любители «детективной интриги», но и поклонники классической русской и зарубежной литературы» (Черняк: электронный ресурс).

В определенный момент своего творческого пути Б. Акунин начал ощущать эту предсказуемость проблемой. Творческому человеку довольно сложно находиться в жестких литературных рамках длительное время. Автор не может оставаться в состоянии стагнации, пусть даже и получая признание публики. Именно поэтому творческие судьбы писателей так разнообразны, темы их произведений и стили изменчивы на протяжении их творческого пути. По прошествии времени Б. Акунину стало тесно в рамках привычного литературного амплуа, однако творческая находка цикла о монахине Пелагии оказалась неудачной. Именно поэтому Б. Акунин принимает решение о создании новой маски.

««Маска "Борис Акунин" приросла ко мне слишком плотно. Увидев на обложке эту фамилию, читатель уже ждал рифмы "розы" - то есть чего-нибудь детективного, остросюжетного, в меру познавательного, неизменно игрового. А если я пробовал свернуть немного в сторону и поменять правила игры, читатель возмущался и начинал говорить, что я его обманул: обещал развлекать и гладить, а вместо этого расстроил и ущипнул. Читатель, как и покупатель, всегда прав. Поэтому я сделал правильные оргвыводы. Решил, что если хочу писать как-то уж совсем не по-акунински, то и назовусь другим именем» (Акунин Б. Как я стал Анной Борисовой: электронный ресурс). В этой реплике писатель проявляет себя грамотным знатоком современной российской миддл-литературы: понимая законы, по которым функционирует это литературное направление, соотнося свое желание с реальной литературной ситуацией, автор принимает решение о создании новой маски для литературных проектов, которые кардинально должны были отличаться от тех, которые уже созданы под псевдонимом Б. Акунин.

Таким образом, на наш взгляд, после неудачного эксперимента с циклом о монахине Пелагии, автор попытался раздвинуть горизонты своего творчества, обходя читательские ожидания, связанные с именем Б. Акунина.

Как пишет сам Г. Чхартишвили в своем блоге, создание проекта было подчинено двум целям:

Во-первых, «сам я (и Акунин тоже) по образу мыслей «западник» и даже космополит. Но мне хотелось попробовать на зуб и противоположное мировидение – «почвенное», славянофильское. У нас ведь чаще всего, если кто-то патриот, так обязательно ненавидит все чужое и трясется от ксенофобии. А мой Брусникин не такой. Он уважает чужое, но любит и ценит свое. В общем, это такой патриотизм, с которым у меня противоречий нет» (Акунин, Анатолий Брусникин и Анна Борисова – это я: электронный ресурс);

Во-вторых, «проверить, какими способами можно раскрутить» (Акунин, Анатолий Брусникин и Анна Борисова – это я: электронный ресурс) вновь появившегося на литературной арене писателя.

Стоит отметить, что появление первого романа А. Брусникина предвосхищала активная рекламная кампания, суть которой сводилась к тому, что даже Б. Акунин не смог бы написать роман о 18 в. лучше А. Брусникина.

Все три романа, написанные под авторством А. Брусникина, «обладают занимательными сюжетами, во всех трех в разной степени содержатся размышления о России. Авторские размышления встречаются в «Девятном Спасе», главная мысль которого – пагубность для России Петровских реформ. «Герой нашего времени» говорит об исторически неправильной позиции России по отношению к соседним государствам, в первую очередь – кавказским, а также о крайних сторонах как гордости за свою национальность (ибо гордиться здесь нечем), так и стыда за нее (так как стыдиться тоже нечего), и как альтернативе – принятии достоинств своей нации и исправлении ее недостатков. Роман «Беллона» разводит понятия «государство» и «нация», отмечая недостатки первого и восхищаясь достоинствами второго» (Ярко, 2015: 154).

Создание Анны Борисовой наводит на мысли о попытках прикоснуться Б. Акуниным к «женской прозе». Однако в современной литературной ситуации этот термин характеризует литературу более низкого уровня. «Под женской прозой понимаются беллетристические произведения, представляющие незамысловатые истории из жизни, которые будут близки и понятны каждой женщине» (Ярко, 2015: 155). Однако на деле произведения Анны Борисовой «Там», «Креативщик» и «Vremena goda» оказываются более близкими к серьезной литературе, чем проза Б. Акунина, сама Анна Борисова оказывается более близка к писателю Г. Чхартишвили, нежели Б. Акунину.

Таким образом, автор получил возможность создать оригинальную сложную полифоническую структуру авторов, состоящую из четырех разных систем. «В результате четыре художественные маски, четыре автора создают одновременно и полифонию, возможность взглянуть на мир любым предложенным способом и выразить это в соответствующих словах, но вместе с тем и отсутствие какого бы то ни было в принципе однозначного взгляда на мир. Создав себе такое количество масок, автор умер, в данном случае – как автор-творец, создающий какой-то художественный мир, но родился как автор, способный создать любой художественный мир. И значит – истины нет. Есть только игра» (Ярко, 2015: 159).

3.2. Проект Б. Акунина «Жанры» - коллекция «чистых» жанровых образцов

Литературный проект под названием «Жанры», характерный разнообразными жанровыми экспериментами, был начат Б. Акуниным в 2005 г. После возымевшей огромный успех у читателей серии «Новый детектив» автор решает создать нечто непохожее на свои детективные романы с их жанровой неоднозначностью, дискуссионностью и внерамочностью. Сам Б. Акунин в одном из интервью подчеркивал: «...Здесь будут представлены «чистые» образцы разных жанров беллетристики, причем каждая из книг носит название

соответствующего жанра. Первый залп – три книги <...> «Детская книга», <...> «Шпионский роман», <...> «Фантастика». В дальнейших планах – «Семейная сага», «Производственный роман», «Страшная книжка», «Женский роман» и т.д.» (Акунин, Интервью газете «Известия», 2004: электронный ресурс).

К 2005 г. в серии «Жанры» вышло 4 книги авторства Б. Акунина («Детская книга», «Шпионский роман», «Фантастика», «Квест») и одна книга, «Детская книга для девочек», написанная совместно с одной из самых известных сетевых писательниц современности – Глорией Му.

В создании этого проекта участвовало сразу три крупных издательства, помогавших писателю добиться целостности восприятия этой серии книг: «АСТ», «Захаров», «ОЛМА-пресс». Стоит отметить концептуальность издания, выражающуюся прежде всего в дизайне обложек этой серии книг, на которых изображены насекомые: «Детская книга» - бабочка, «Шпионский роман» - паук и т.д. Эта деталь, на первый взгляд никаким образом не связанная с литературной составляющей проекта, является крайне важной. Ведь эта серия произведений Б. Акунина – некий инсектарий (емкость для разведения насекомых), в котором содержатся идеальные экземпляры различных литературных жанров. Вот так образно и очень наглядно поясняет свой замысел писатель.

Открывается проект «Детской книгой». Название текста является его жанровой номинацией и представляет собой двусоставную конструкцию.

Первая часть отсылает нас к детской литературе, к которой относятся, во-первых, произведения, написанные для детей и подростков; во-вторых, к детской литературе могут быть причислены устные и письменные тексты, созданные непосредственно представителями этой возрастной категории; и, наконец, в-третьих, это произведения, которые изначально не были адресованы юношеству, но, так или иначе, стали популярными в этой среде.

Как правило, в художественных текстах, относящихся к детской литературе, главными героями становятся дети или подростки, однако интерес такая литература вызывает не только у сверстников персонажей, но и у взрослых читателей.

Таким образом, создавая свое произведение в жанре «детской литературы», Б. Акунин получает возможность расширения своей читательской аудитории за счет привлечения юных читателей.

Вторая составляющая названия проекта еще более интересна для исследования. Условное жанровое обозначение «книги» в читательском восприятии восходит к базовым человеческим и христианским культурным ценностям - Библии (в переводе с греческого – книга), Книге Жизни. Неслучайно поэтому центральной аллюзией текста становится библейская и Ластик Фандорину приходится искать то самое яблоко-алмаз, которое на протяжении уже 2000 лет приносит человечеству неприятности при любой попытке нарушить его целостность.

Детским же сознанием смысл этого жанрового определения считывается несколько иначе. Ребенку 7-9 лет традиционные номинации жанра: роман, повесть и т.д., - не дадут ничего для понимания структуры и специфики содержания. Читательский опыт детей еще невелик, поэтому им достаточно общей характеристики – книга. К тому же, ярким примером и образцом жанра «книги» для них является «Книга джунглей» («The Jungle Book») Р. Кипплинга.

З.Г. Кривоусова в статье «Литературные сюжеты в «Детской книге» Б. Акунина» замечает, что автором намеренно разграничивается взрослое и детское восприятие этого произведения еще и на уровне дополнительных жанровых дефиниций (первичном определении жанра - *роман* - затем меняется на *повесть*, «...которая, к тому же, не должна восприниматься как сказка» (Акунин, Детская книга, 2009: 6). Исследователь утверждает, что «Воспринимать «Детскую книгу» как роман могут только дети из-за превышающего типичную повесть для детей объема и большого числа персонажей.

Для взрослого читателя это повесть: в центре внимания автора один главный герой, в линию приключений которого укладываются сюжетные ходы, - все события подаются через восприятие Ластика» (Кривоусова, 2014: 135).

Произведение имеет еще два дополнительных подзаголовка: «Детская книга для мальчиков» и «Детская книга. Путешествие во времени».

Первый предполагает ряд вероятных толкований. Говоря, что эта книга *для мальчиков*, автор намекает на готовящуюся вторую детскую книгу - *для девочек* (которая вышла в свет позже). Б. Акунин создает «цикл в цикле»: возникает диалогия внутри основной серии – проекта «Жанры». Это, на наш взгляд, подтверждает факт принадлежности его произведений к массовой литературе (пусть и более высокого уровня), включающей гендерный аспект при адресации произведений читательской аудитории («женский роман», «женский детектив» и т.п.).

С другой стороны, использование автором подзаголовка «для мальчиков» говорит о его хорошем знании детского мира, ведь половая дифференциация - один из самых важных и сложных процессов, происходящих в детском и юношеском возрасте. Гендерная конкуренция и противопоставленность в детском возрасте проявляется очень ярко. Мальчики будут читать это произведение собственно потому, что адресовано оно непосредственно им и главным героем является мальчик – Ластик. А девочки будут читать эту книжку, влекомые интересом узнать, что же такого особенного хотел сообщить автор именно мальчикам. Таким образом, подзаголовок «Для мальчиков», с одной стороны, маркирует соотнесение этого произведения с конкретной совокупностью текстов (массовой литературой), с другой, демонстрирует маркетинговый шаг для привлечения аудитории.

Второй вариант подзаголовка «Путешествие во времени» также предоставляет читателю несколько возможностей для интерпретации.

Во-первых, это прямое указание на особенности будущего сюжета, ведь главный герой произведения Ластик Фандорин будет путешествовать во времени.

Во-вторых, такой подзаголовок дает возможность интертекстуальной игры автора с читателем, вызывая в его памяти известные произведения, в которых дети путешествуют во времени и пространстве («Алиса в Стране чудес», «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла, «Удивительный волшебник из страны Оз» Ф. Баума и переложение А.М. Волкова «Волшебник Изумрудного города», «Хроники Нарнии» К.С. Льюиса и др.).

Жанровую игру Б. Акунин продолжает и в этих текстах, подчеркивая, что все происходящее в книге не должно восприниматься как *сказка*, ведь «все описываемые в ней события произошли на самом деле. И, может быть, даже не один раз» (Акунин, Детская книга, 2009: 6), и тут же используя сказочную формулу зачина: «*Жил-был* на свете мальчик...» (Акунин, Детская книга, 2009: 6). На наш взгляд, в данном случае Б. Акунин умело играет с читательскими ожиданиями и выступает знатоком детской психологии. Самый близкий и понятный детям жанр – сказка. Именно со сказок мы все начинаем наш путь в литературу. Однако произведения крупного объема (как анализируемое), дети самостоятельно могут читать в 8-9 лет, в период так называемого психологического отрицания своей «детскости». Этот фактор берет на вооружение писатель, создавая свое произведение в сказочной форме, но постоянно обращая внимание читателя на то, что это вовсе не сказка. Занимая этим приемом ребенка всерьез, автор притягивает и взрослую аудиторию, которая прекрасно понимает всю «сказочность» правдивой истории и внимательно начинает следить за сюжетными перипетиями книги.

Дальнейшее повествование только усиливает ощущение сказочности происходящего на страницах произведения. «Обыкновенный необыкновенный мальчик» Ластик Фандорин, как и герой фольклорных и литературных сказок, не был носителем каких-либо выдающихся качеств: «Во-первых, Ластик был в классе самым маленьким по росту. Во-вторых, на зубах у него были металлические брэкетки. В-третьих, он плохо успевал по математике, а школа, в которой он учился, называлась «Лицей с естественно-математическим уклоном». Главное же, Ластик пришел в класс самым последним, когда все уже успели подружиться, и новый друг, да еще такого маленького роста и с кривыми зубами, был никому не нужен» (Акунин, Детская книга, 2009: 7).

Как и в народных сказках, Ластик приходится преодолеть три (сакральное для русской и мировой культуры, традиционное в фольклоре число) испытания, которые ему устраивает некий Ван Дорн, оказавшийся впоследствии его дальним родственником. Ластик демонстрирует свою смелость, находчивость,

великодушные и удачливость - именно по этим критериям Ван Дорн отбирал для важной миссии одного из потомков Тео Крестоносца.

Познакомившись с будущим спасителем, Ван Дорн рассказывает, зачем ему нужен помощник-Ластик, открывая перед ним тайну их рода. Во времена крестовых походов их далекий предок Тео Крестоносец был награжден за свои подвиги очень скромным, на первый взгляд, участком земли. Пытаясь обнаружить на нем воду, Тео находит «очень большой алмаз необычной, радужной окраски весом в 64 карата». По справедливому замечанию З.Г. Кривоусовой, эта история напоминает встроенный в основной текст *средневековый рыцарский роман* (Кривоусова, 2014: 135).

Затем Б. Акунин еще более усложняет жанровую структуру своего произведения, включая в ткань повествования *притчу* о Райском яблоке, которое на протяжении огромного количества лет приносит несчастье людям. О том самом Яблоке, «о котором говорится в Библии» (Акунин, Детская книга, 2009: 51), которое сорвали Адам и Ева и из-за которого теперь в мире на 64 карата больше зла, чем добра. Это яблоко, по словам Ван Дорна, - «квинтэссенция Зла. В нем содержится невероятно концентрированный заряд злой, разрушительной энергии. Пока он находился под надежным присмотром, в Райском Саду, вселенная благоденствовала. Когда же Райское Яблоко вырвалось на свободу и покатило по свету, началась История Человечества, большей частью состоящая из злодейств и преступлений» (Акунин, Детская книга, 2009: 52-53).

Одним из ключевых моментов традиционных фольклорных волшебных сказок, по словам В. Я. Проппа, является то, что «в распоряжение героя попадает волшебное средство» (Пропп, 2001: 42), существо или сущность, т.е.: «1) животные (конь, орел и пр.); 2) предметы, из которых являются волшебные помощники (огниво с конем, кольцо с молодцами); 3) предметы, имеющие волшебное свойство, как, например, дубины, мечи, гусли, шары и многие другие; 4) качества, даруемые непосредственно, как, например, сила, способность превращаться в животных и т. д. Все эти объекты передачи называются нами (пока условно) волшебными средствами» (Пропп, 2001: 42). Так и в руки Ластика

Фандорина попадает волшебная книга-компьютер «унибук», помогающая ему ориентироваться в пространстве (искать хронодыры), выполняющая функцию энциклопедии, переводчика и т.д. Традиционный для волшебных сказок помощник – в данном случае компьютер – вещь, играющая огромную роль в жизни современных детей и являющаяся определенным маркером-проводником массовой культуры.

Упомянутый нами исследователь З. Г. Кривоусова также подчеркивает, что ознакомление Ластика с предстоящей ему миссией происходит в соответствии с принципами научно-фантастической литературы. Ван Дорн, возглавляющий Королевский центр экспериментально-прикладной технологии, постоянно подчеркивает, что все его слова проверены научно и что он не сказки рассказывает, а «излагает научно подтвержденный, хоть и мало кому известный факт» (Акунин, Детская книга, 2009: 61). Также, по словам ученого, «научно-фантастическая линия подкрепляется в книге аллюзией на роман братьев Стругацких «Трудно быть богом». Так названа главка в части «Позавчера», в которой речь идет о попытке Юрки и Ластика провести реформы на благо державы» (Кривоусова, 2014: 136).

«Составной частью «Детской книги» является и отрывок из *Жития* Блаженномудрого чудотворца Ерастия Солянского, датированного «7114 (1606) годом, которое, как почти все письменные свидетельства той смутной эпохи, впоследствии было уничтожено. Из рукописи, принадлежащей перу неизвестного автора, чудом уцелел всего один столбец (свиток), который мы и приводим здесь в переводе на современный русский язык» (Акунин, Детская книга, 2009: 335).

Глава «Позавчера», повествующая о времени правления Лжедмитрия I, помимо *исторической повести*, является еще и *психологической повестью*, в которой рассказывается о первой любви Юрки и Марины и Ластика и Соломки.

В главе «Завтра» главный герой произведения попадает в будущее. Этот сюжет также является одним из самых популярных в научно-фантастических детских повестях. Как верно считает З.Г. Кривоусова, в таких произведениях герои попадают в «идеализированный мир высокоразвитой цивилизации, как это

происходит в «Туманности Андромеды» И. Ефремова или в менее известных сейчас книгах Г. Мартынова («Гость из бездны» и «Калипсо») и В. Милентьева («Обыкновенная Мемба»)» (Кривоусова, 2014: 138). Такие произведения создаются в жанре *утопии* или *антиутопии*, к которому можно отнести указанную главу рассматриваемого произведения Б. Акунина.

Таким образом, обращаясь к жанровой форме «книги», Б. Акунин создает полижанровый текст, в котором гармонично переплетаются различные литературные жанры: от старинных (притча, средневековый рыцарский роман) до современных (утопия и антиутопия).

Следует отметить, что эта форма дает автору свободу в выборе стилистики и сюжета. Автору удается удачно сочетать особую лексику, способ построения фраз, специфичных для детской речи: «Стало быть, выбежал Ластик из подъезда во двор своего дома...Нет, сначала нужно рассказать про дом и про двор, а то будет непонятно...» (Акунин, Детская книга, 2009: 11), «ничего себе «обыкновенный»» (Акунин, Детская книга, 2009: 6) и т.п. По наблюдениям Е. А. Аввакумовой, «по сравнению со «взрослым» текстом «Азазель», в «Детской книге» в гораздо меньшем количестве употребляются обособленные обстоятельства, обособленные определения, уточнения» (Аввакумова, 2011: 62), что также приближает язык этого произведения к манере говорения детей.

Следующим романом, вышедшим в серии «Жанры», стал «Шпионский роман». Такую последовательность публикации своих произведений автор объяснял в одной из бесед: «С разрывом в неделю выходят сразу три ваших романа. Это новая игра в жанре литературы? – Скорее всего, это мое представление о том, как должны выглядеть те или иные жанры. Это детская книга, которую мне было бы интересно прочитать ребенком. Или шпионский роман, который я бы хотел прочитать, будучи подростком. Или фантастический роман, который был бы интересен мне, когда я стал взрослым» (Акунин, Мои убийцы..., 2005: электронный ресурс).

«Шпионский роман» - еще одно из произведений Б. Акунина, успешно экранизированное в 2012 г. Главной проблемой экранизации была, по признанию

автора, неопределенность того, «как эту фантазию переносить на экран. Потому что он написан как реалистическое произведение, а в конце начинается сдвиг по фазе, ты попадаешь в другую реальность...» (Акунин, Я несу ответственность..., 2012: электронный ресурс).

Сюжет произведения отсылает нас к началу Великой Отечественной войны. Б. Акунин в этом романе пытается осмыслить исторические причины вероломного нападения Германии на СССР в 1941 г. По сюжету романа германской разведывательной службой накануне неминуемой войны проводится операция, цель которой - убедить руководство Советского государства в том, что в 1941 г. атаки не произойдет. Главная фигура этой операции – агент Wasser (Вассер).

Советская разведка в лице начальника специальной группы «Затяя» майора Алексея Октябрьского и младшего лейтенанта госбезопасности Егора Дорина (явная отсылка к фамилии Фандорин) занимается поимкой немецкого шпиона. В финале произведения оказывается, что миссия вроде бы выполнена, Вассер захвачен, раскочерчена дата нападения. С той же уверенностью ее можно считать проваленной, т.к. немецкий агент успел повлиять на правительство страны до своей поимки и агрессивные действия в отношении СССР были осуществлены.

К жанру «шпионского романа» Б. Акунин, как мы помним, уже обращался в своем проекте «Новый детективъ» (роман «Турецкий гамбит»). В «Шпионском романе» помимо уже затронутого в детективе об Э.П. Фандорине жанрового пласта, писатель использует и «пародирует стиль соцреалистических шпионских романов с их идеологическими константами и стереотипами (забрасывание агентов через границу, радисты, шпионы, мистификации, засады, погони)» (Черняк, 2007: 192).

Роман усеян утрированными идеологическими высказываниями и лозунгами, автор наполняет текст разнообразными реалиями того времени. Впервые видя отца своей возлюбленной, Егор отмечает, что это был «пожилой мужчина с бородкой, как у Михаила Ивановича Калинина» (Акунин, Шпионский роман, 2014: 47), при знакомстве Егора с Надей для него очень важно,

комсомолка она или нет, и т.д. Как отмечает М.А. Черняк, «все атрибуты шпионского романа уточняются ироническим показом «языковой личности» настоящего «советского разведчика», его идеологической зашоренностью и ограниченностью. Например, Дорин, истинный комсомолец, с подозрением оценивает странную выборку из советских газет, которую делает отец его любимой девушки Нади врач Викентий Кириллович: «Выбор у него был чудной. Нет чтобы почитать про новости социалистической индустрии или про конференцию Московской облпарторганизации – он выбирал всякую мелочевку, и в его исполнении звучала она как-то подозрительно. Завод «Совсоцпитание» осваивает производство растительного масла из крапивы и бурьяна. В сельхозартели имени Павлика Морозова свиноматка принесла 31 поросенка. Управление ЗАГС отмечает растущую популярность имен нового типа: Солидарь, Цика (от ЦК), Черныш (в честь пролетарского писателя Чернышевского), Запоком (За победу коммунизма). Вроде ничего особенного, а в чтении Викентия Кирилловича выходило глупостью»» (Черняк, 2007: 193).

С точки зрения следования жанровому канону, это произведение, безусловно, - «советский роман о шпионах», построенный на «борьбе советских органов безопасности с иностранными шпионами, в конце неизбежно терпящих поражение» (Храпунович, 2016: 167). Вассер был избалован советскими разведчиками, допрошен ими при помощи специально разработанного препарата, делающего человека неспособным удерживать свои мысли. Октябрьский с Дориным узнали точное число нападения Германии на СССР.

Завязка в романах данного типа стандартна: по наблюдениям О.В. Федунинной, нарушается нормальное течение жизни «в советском обществе в целом или отдельного героя, важно, чтобы это нарушение являлось закономерной случайностью» (цит. по: Храпунович, 2016: 168). Именно так происходит и с главным героем «Шпионского романа» Егором Дориным, чемпионом спортивного общества «Динамо» во втором среднем весе, перворазрядником, готовящимся к финалу первенства Москвы. Перед Егором открываются возможности стать мастером спорта, попасть в финал чемпионата СССР. Однако

в его жизни случаются 2 события, выталкивающие его из реальности: он встречает девушку Надю, в которую неожиданно влюбляется; сразу после боя ему предлагают секретную работу по обезвреживанию врага СССР. Так описывается в романе тот «необычный» день и чувства Егора: «Но сегодня кадры [девушки – Ю.П.] его не интересовали, приглядывался он больше по привычке. Потеря интереса, вероятней всего, была временная, не навсегда – до тех пор, пока будущий чемпион Москвы не разберется в одном феномене, у которого светло-русыя коса до пояса и уникальные зеленые глаза» (Акунин, Шпионский роман, 2014: 25).

Таким образом, автор вновь создает синтетический жанр: сюжет романа о шпионах разбавляется любовной коллизией. Однако, как отмечается в статье А.И. Храпуновича, такое сплетение жанров очень традиционно для советских шпионских романов: «Как истинный последователь всех известных литературных разведчиков-шпионов, советский чекист Дорин пользуется популярностью у противоположного пола, но выбирает себе одну – «единственную»» (Храпунович, 2016: 168).

Как мы уже отмечали в предыдущей главе, одним из основополагающих признаков шпионского романа является наличие оппозиции «свой-чужой». Собственно, завязка сюжета сопряжена с нарушением пространственной границы, при взаимопроникновении «чужого» и «своего» элементов. Этот факт подчеркивает и А.И. Храпунович, говоря, что «центральной для советского шпионского романа оппозиция «свой-чужой» характеризует и образ пространства. Именно проникновение чужого элемента (шпиона) в «свое пространство становится завязкой сюжета, а нейтрализация шпиона – развязкой» (Храпунович, 2016: 169).

Однако, как в «Турецком гамбите», в «Шпионском романе» не все так однозначно, как в произведениях соцреализма: «А ты как думал? Если враг, то обязательно и сволочь? Это пускай агитпропработники населению мозги пудрят, а мы с тобой профессионалы, нам дурачками быть нельзя – так недолго и ошибку сделать. Нет, Егорка, фашисты такие же люди, как мы. И самоотверженные среди

них есть, и добрые и честные. Тут шутка не в том, кто лучше, кто хуже. Вопрос – кто кого: мы их или они нас. Потому что двум нашим конструкциям на земле места не хватит» (Акунин, Шпионский роман, 2014: 191), - говорит майор Октябрьский своему молодому подчиненному.

Полемика с жанровым каноном возникает в финале текста. В соответствии с нормой любой роман о шпионах должен заканчиваться неоспоримой победой «своих» над «чужими». Однако в рассматриваемом произведении шаблон разрушается: агент Вассер выполняет поставленную перед ним задачу.

Следующим в рамках проекта «Жанры» стал роман «Фантастика», повествующий о несчастном случае, произошедшем в 1980 году. 10 мая рейсовый автобус в результате необъяснимых обстоятельств переворачивается недалеко от Москвы. Все пассажиры этого автобуса погибают, однако двум из них - Роберту Дарновскому и Сергею Дронову - чудом удается спастись. В романе нет прямого указания на связь этих молодых людей со знаменитым сыщиком Фандориным, однако их фамилии все-таки могут вызвать соответствующие ассоциации.

Оба героя, очнувшись после случившейся трагедии в реанимации, обнаруживают сверхъестественные способности: Дарновский может читать мысли, а Дронов - передвигаться гораздо быстрее обыкновенных людей. По словам М. Черняк, «невозможность соединить два «дара» - это, по Акунину, - признание невозможности существования в наше время «идеального героя». Примечательно, что эта идея заложена и в «серийном главном герое «фандоринского цикла». Эраст Фандорин представляет собой тип умного, талантливое, бесстрашное сыщика-интеллектуала, оказавшегося, по признанию самого автора, «эмоциональным инвалидом»» (Черняк, 2007: 197).

Хотя судьбы двух персонажей долго не пересекаются, их ожидает жизненный и профессиональный успех: Дарновский движется вверх по карьерной лестнице, Дронов становится знаменитым спортсменом. Благодаря причастной к пресловутой аварии девушке, обладающей сильной интуицией и способностью воздействовать на эмоциональный фон окружающих без слов, мужчины встречаются.

В данном случае «схема фантастического жанра используется Акуниным довольно примитивно и сводится к эксплуатации распространенных стереотипов» (Черняк, 2007: 198), писатель использует «лишь определенный набор штампов, превращая текст в пазл» (Черняк, 2007: 199).

Упрощенность проявляется уже на уровне заглавия текста, ведь жанр научной фантастики обладает огромным количеством различных видовых интерпретаций. Б. Акунин эксплуатирует один из самых устоявшихся штампов фантастической литературы и кино - о вторжении инопланетян. Так, страшная авария, унесшая жизни почти всех пассажиров автобуса, явилась следствием столкновения с инопланетным летательным аппаратом. Сюжетные маркеры фантастики прослеживаются в основном конфликте произведения (когда герои романа понимают, что они теперь «мутанты» и за ними следят инопланетяне и сотрудники специального отдела КГБ) (Черняк, 2007: 199).

Поворот сюжета, когда оба героя начинают задумываться о своем Даре, свидетельствует о расширении горизонтов жанра научной фантастики в рассматриваемом тексте: «Как ты распорядился своим Даром, кто бы тебе его ни дал – Бог, которого нет, инопланетяне, которых тоже нет, или сотрясение мозговых клеток? Ты мог проникнуть в тайны человеческого сознания и подсознания, стать гениальным психотерапевтом, утешителем страдающих или голосом безгласых, а вместо этого десять лет рылся в навозной куче, выклеывая оттуда жалкие крохи» (Акунин, Фантастика, 2014: 379). По справедливому замечанию М.А. Черняк, в данном случае автор «использует морализаторские приемы романов соцреализма» (Черняк, 2007: 200).

Роман «Квест» (2008 г.) заинтересовывает читателей, критиков и литературоведов прежде всего своей необычной формой. «Квест» существует в двух полноценных вариантах: электронном и бумажном. Важно заметить, что электронная версия романа - это не простое представление текста на экране компьютера, а еще одна вариация данного произведения. Она дополнена несколькими играми–викторинами, слайд-шоу и ссылками-пояснениями. Однако в этой версии романа отсутствует вторая часть бумажной версии – «подсказки».

«Квест» - один из наиболее обсуждаемых романов Б. Акунина в научной среде, ввиду наличия игровой составляющей. Авторы большинства работ о данном романе склоняются к пониманию его жанровой специфики как новации («роман-квест»), а в самом тексте видят характерную для постмодерна игру (Исакова, 2013: 72—73). Критики и ученые разделились на 2 лагеря: одни хвалят роман за уникальность и говорят об удачной попытке создания новой жанровой структуры, другие называют Акунина «графоманом», пытаются снизить достоинства произведения (Лактанов, 2009: электронный ресурс) и сомневаются в необходимости появления подобной «игровой формы».

Ученые-филологи отмечают, что «появление новых литературных жанров, ориентированных на использование в тексте интерактивных стратегий, и, как следствие, возникновение жанра интерактивной литературы связано с ориентацией на упрощение и развлечение читателя» (Исакова, 2013: 72). В таких романах читатель начинает ощущать свою значимость, сопричастность к формированию сюжета, при условии соблюдения правил, которые заранее устанавливает писатель (Х. Кортасар «Игра в классики», Г. Гаррисон «Стань сильной крысой!», М. Павич «Хазарский словарь»). Отметим также, что рождение такого жанра как роман-квест, предвосхитили Дж. Фаулз в романе «Волхв», К. Уильямс в своем произведении «Маскарад» и Д. Браун в «Коде да Винчи», построив их на разгадывании головоломок и загадок. Да и сам Б. Акунин уже использовал подобный прием в романе «Ф. М.», предлагая читателю самому постичь секрет книги, за что обещал награду - перстень с бриллиантом, якобы принадлежавший Ф.М. Достоевскому. Таким образом, появление жанра интерактивной литературы обусловлено социальной потребностью: возникновением нового типа читателей и необходимостью привлечения их внимания.

Конец XX-го и начало XXI вв. проходят под эгидой развития интернет-технологий и усиления коммерциализации писательской деятельности. Дабы завоевать аудиторию, расширить свой рынок, литераторы прибегают к различного рода приемам. Включение новых связанных с названными тенденциями

атрибутов жизни современного человека в произведения – беспроегрешный вариант «мобилизации» свежей читательской аудитории. Именно это обстоятельство становится неким толчком к образованию такого синтетического жанра как роман-компьютерная игра.

Таким образом, формирование жанра «роман-квест» обусловлено социально и вполне закономерно. Генетически этот роман является преемником произведений жанра «роман-игра» и его лимитированным вариантом.

Почему именно «квест»? «Квест (англ. quest), или приключенческая игра (англ. adventure game) - один из основных жанров компьютерных игр, представляющий собой интерактивную историю с главным героем, управляемым игроком. Важнейшими элементами игры в жанре квеста являются собственно повествование и исследование мира, а ключевую роль в игровом процессе играют решение головоломок и задач, требующих от игрока умственных усилий. Такие характерные для других жанров компьютерных игр элементы, как бои, экономическое планирование и задачи, требующие от игрока скорости реакции и быстрых ответных действий, в квестах сведены к минимуму или вовсе отсутствуют» (Википедия: электронный ресурс). Жанр квеста можно назвать самым интеллектуальным жанром компьютерных игр. Интеллектуальность, в свою очередь, является одной из неоспоримых черт писательского стиля Б. Акунина, ориентированного как на массового, так и на элитарного читателя. Игра ума – вот что близко Б. Акунину. А отгадывание загадок – занятие, любимое всеми нами еще с детства.

Следует также отметить, что жанр квеста является очень удачным способом погружения (изначально игрока, а у Б. Акунина – читателя) в другую реальность. Е.П. Исакова в своей статье «Роман-игра...» говорит о том, что основной принцип такого рода жанровой разновидности – это «TINAG (this is not a game)...предполагает, что создаваемое автором пространство должно существовать не по законам игры: автор создает иллюзию, что телефонные номера, адреса электронной почты и даже герои, упоминаемые в произведении, существуют на самом деле <...> создатели <...> находятся за занавесом, само их

существование под вопросом <...> автор подталкивает читателя к правильному ходу мыслей и помогает находить ответы на загадки, зашифрованные в тексте» (Исакова, 2013: 73). Таким образом, существенными характеристиками искомого жанрового образования становится иллюзия реальности, которая достигается Б. Акуниными путем включения в канву повествования реальных исторических личностей: Кутузов, Бонапарт, Рокфеллер (в книге – Ротвеллер), личный фармацевт Наполеона и т.д.; упоминание реально существующих в наше время или существовавших ранее реалий: то, что Гальтон Норд был Нобелевским лауреатом, ОГПУ, Разведупр РККА и т.д. Отметим также, что и существование автора этой книги – Г. Чхартишвили мистифицировано, автор пишет этот роман под псевдонимом Б. Акунин, располагая при этом еще рядом псевдонимов.

Роман имеет десятичастную композицию:

— Словарь необходимых терминов (Далее – Словарь);

— Intro – «вступительный ролик, небольшой мультфильм, являющийся прологом к игре» (как поясняется в Словаре) (Акунин, Квест, 2012: 6) и рассказывающим о секретной лаборатории, в которой некий Айболит был застрелен двумя неизвестными; однако после их ухода «...доктор Айболит зашевелился, сел. Брезгливо сдернул с головы запачканную красным шапку...» (Акунин, Квест, 2012: 14);

— Profile – «представление персонажа» (Акунин, Квест, 2012: 6), из которого читатель узнает о себе – персонаже игры; о том, кто такой Гальтон Норд, чем он занимается и т.д.;

— Tutorial – «обучающий этап, позволяющий освоиться с игровым режимом» (Акунин, Квест, 2012: 6), в котором игрок-читатель знакомится со своим начальником, Джей-Пи Ротвеллером, получает задание и выбирает себе команду;

— 5-9) Level 1- level 5 – «уровни игры» (Акунин, Квест, 2012: 6) - собственно основное действие романа;

— 10) Final level – из которого мы узнаем о «Судьях», «Приемниках», «эликсире власти», «эликсире бессмертия».

Переход на каждый новый уровень романа сопровождается подсказками-кодами, которые сами по себе образуют еще один сюжет, уносящий нас во времена Наполеона Бонапарта.

Игра-квест в этом романе Б. Акунина является сюжетообразующей. Трое героев постоянно сталкиваются с задачами, которые им приходится решать: выбрать верную капсулу, оставленную в далеком 1812 г. Самсоном Фондориным, разгадать значение записей профессора Громова, да и формирование своего отряда – дело весьма ответственное для Гальтона Норда.

Первый абзац романа - воссоздание лаборатории, в которой работает некий Айболит: «...на белейших кафельных стенах бликуют огоньки – отраженный свет многочисленных ламп и лампочек: ярких и тусклых, белых и цветных, ровно горящих и ритмично помигивающих...» (Акунин, Квест, 2012: 7). Это описание наталкивает на мысль об экранной проекции монитора компьютера, состоящего из множества мерцающих разноцветных пикселей-лампочек. Автор заключает, что лаборатория похожа на «кадр из кинокартины по фантастическому роману Герберта Уэллса» (Акунин, Квест, 2012: 7). Упоминание кино, в котором люди-актеры играют определенные роли, становится еще одним маркером жанра «романа-игры».

Игра начинается, когда «обнуляется» время: «...хронометр зарегистрировал начало новых суток: в нижней строке, обозначающей время, «11.59» превратилось в «00.00»; в календарной вместо «14.04» появилось «15.04»; в строке года («1930») изменений не произошло» (Акунин, Квест, 2012: 7) (стоит отметить, что любители компьютерных игр активизируются в темное время суток). В книге преобладает компьютерный, игровой хронотоп (вступление романа; основная часть с локусом поселка-коммуны «Ленинский путь», куда попадают главные герои и где существование подчинено определенным правилам: «Здесь даже ночные птицы не кричали. Лес казался совершенно безжизненным...Песчаная дорожка огибала участок и снова уходила в лес...Комната – просто картинка...» (Акунин, Квест, 2012: 532-535).

«Единственный обитатель чудесной лаборатории», изображенный в первых двух абзацах, получает кодовое наименование или ник - «Айболит». Практически у всех персонажей романа есть подобные ники: Кроль – Кролик, профессор - Айболит, бессмертный Кашей, Джей-Пи Ротвеллер – Небожитель, Дерево, Носорог, Мистер Один Процент, Зоя – египетская кобра и т.д., даже агрегат ученого-Айболита - самогонный аппарат, ЦК – Цепные Кобели, а телефон и вовсе получает название «ПС», что «...вообще-то означало «приемная-секретариат»» (Акунин, Квест, 2012: 11) по версии директора лаборатории, а читателя наталкивает на ассоциации с аббревиатурой РС – personal computer.

При характеристике облика героев нарратору свойственно обращение внимания на внешние детали: «Ученый походил на доброго доктора Айболита: седоватая эспаньолка, старорежимное пенсне, только взгляд прищуренных блеклых глазок был очень уж остр, слишком быстры и скупы движения» (Акунин, Квест, 2012: 8); порой образ персонажа живописуется через элементы интерьера жилища (описание квартиры Норда (Акунин, Квест, 2012: 45)). Даже эмоции героев часто получают только внешнее выражение, к примеру, о гневе Ротвеллера: «Восковые ноздри Ротвеллера сердито раздувались, глаза метали молнии»» (Акунин, Квест, 2012: 26).

Знакомство читателя с главным героем романа происходит вполне в духе компьютерной игры, где игроку предлагается вступить в игру в качестве персонажа: «Представьте себе, что вас зовут Гальтон Норд, что вам тридцатый год от роду и что вы занимаетесь самой интересной профессией на свете – экспериментальной фармакологией...» (Акунин, Квест, 2012: 15). На всех своих работников у Ротвеллера имеется не досье, а именно «файл»; все действия персонажей нормативно обусловлены; главному герою квеста предлагается решить стандартную для квеста задачу: «...отправиться к месту действия. Найти. Пресечь... Раскрыть наглухо запечатанный секрет... выяснить, какой именно научный орган занимается «Экстрактом гениальности». Установить, насколько далеко продвинулись исследования. Уничтожить достигнутые результаты...» (Акунин, Квест, 2012: 35). Так же, как и в компьютерной игре, главному герою

предлагается выбрать себе отряд помощников из нескольких предложенных вариантов.

Итак, герои романа-квеста предстают перед читательским взором персонажами компьютерной игры: читатель видит их так, как мог бы наблюдать на экране монитора. Концепция образной системы данного романа полностью подвластна законам компьютерных игр.

Лексический пласт текста в ключевых позициях (название всего произведения, названия глав, описание персонажей и др.) представлен преобладанием лексем с семантикой, свойственной компьютерным играм и играм в целом (театр, кино, детские игры): Айзенкофф казался Норду «автоматической куклой», «восковой куклой», вместо лица у него была «маска» (как у актера); практически опоздавшую на теплоход Зою Норд называет «чертовой куклой», палубы теплохода, по которому прогуливаются герои, получают наименование «уровни».

С точки зрения синтаксиса текста интересным становится такой компонент представления мыслей персонажей как список. Мыслительный процесс главного героя часто выражен в виде перечня: «...Гальтон рассчитывал разобраться в своих мыслях и чувствах. Во-первых, сделать первичный анализ работоспособности команды. Во-вторых, обдумать возможные трудности на отрезке пути от порта...до советской границы. В-третьих...» (Акунин, Квест, 2012: 81). Свод жизненных правил Г. Норда дается в начале романа в форме реестра. Внутренне Гальтон перебирает возможные причины вызова его Небожителем и приводит их снова в виде списка. Обозначенная текстуальная форма удобна и наглядна для восприятия адресата, поэтому довольно часто используется в компьютерных играх, когда нужно найти решение задачи, перечислить основные возможности героя и т.д.

Последним произведением, вышедшим в рамках этого проекта, является «Детская книга для девочек», сочиненная Глорией Му по «сценарию Б. Акунина».

По аналогии с первой книгой этой серии, теперь уже главная героиня, сестра Ластика Фандорина Геля, путешествует во времени в попытке отыскать

Священный Плод. Так как эта книга написана другим автором лишь по сценарию (употребляется кинематографический термин, не свойственный литературе как виду искусства) Б. Акунина, мы не будем говорить об особенностях стилистики данного произведения. Отметим лишь важные черты:

- это сиквел «Детской книги для мальчиков». Термин «циклизация» в данном случае может быть заменен на «сериальность» – один из базовых принципов массовой культуры и литературы (мы можем говорить о сознательной адресации своей книги широкой аудитории читателей). Отметим также еще одну черту, позволяющую отнести это произведение к массовой литературе – акцентуация на дифференциации читателей по половому признаку и активное использование штампов массовой культуры: Геля, как и любая современная девочка, мечтает стать актрисой, она следит за своим весом («за месяц сидения за компьютером и бабушкиной кормежки Геля поправилась на три килограмма» (Глория Му, 2012: 15)), самое любимое занятие девочки – «искать в интернете всякую всячину» (Глория Му, 2012: 30) и т.д.;

- «детскость» произведения вновь проявляется в «сказочности» текста, ведь «обыкновенная» девочка становится самой необыкновенной путешественницей во времени: «А вот Геля – самая обыкновенная, как, например, Олежка Ткач». Конечно, папа говорит, что обыкновенных людей на свете нет, все люди особенные, стоит только присмотреться...» (Глория Му, 2012: 17). Также маркером детской литературы становится и сам сюжет путешествия во времени;

- жанровая complication характерна для анализируемого текста в гораздо меньшей степени, по сравнению с первой книгой этой серии. На наш взгляд, усложнение жанра происходит только на уровне сюжета (эпизод влюбленности Гели и Щура).

Таким образом, мы выявили, что проект «Жанры», определенный автором как каталог «чистых» жанровых форм, в категорическом смысле таковым не является. С одной стороны, Б. Акунин активно использует «штампы», созданные массовым сознанием в отношении отдельных литературных жанров, с другой

стороны, раздвигает жанровые границы, вновь вступая в полемику с жанровым канонам.

Писатель получает своего рода «дистиллированные» жанровые формы, дополненные и расширенные за счет других литературных традиций. Соглашаясь с М.А. Черняк в том, что «в проекте «жанры» ... примитивные жанровые формулы привели и к некоему обеднению писательского инструментария» (Черняк, 2007: 202), подчеркнем, что несмотря на это, проза Б. Акунина по-прежнему сохраняет популярность у своего адресата - современного миддл-читателя. Даже «Детские книги» наполнены различными историческими реалиями, обилие которых оттолкнет неискушенного и необразованного читателя.

Создавая собственный жанр романа-квеста, Б. Акунин опирается на постмодернистскую традицию, адаптируя ее к современным реалиям.

Все произведения данного цикла взаимосвязаны между собой, имеют различные общие (и к другим текстам писателя) сюжетные отсылки, что в результате комбинирует их в единый проект.

Отметим кинематографичность и визуальность рассмотренных произведений: иллюстрации в «Детских книгах», знаки «ЗАСЕКРЕЧЕНО» в «Шпионском романе», особую структуру «Квеста» и, конечно же, наличие экранизации «Шпионского романа».

3.3. Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа

В начале XX в. синтез различных видов искусств становится очень активной тенденцией. Появление кинематографа, нового вида искусства, не могло пройти незамеченным и для развития литературы. Современными литературоведами отмечается использование кинематографических приемов А. Белым, В. Маяковским, А. Мариенгофом, Д. Хармсом, В. Набоковым.

И. Мартьяновой замечена парадоксальность самого соединения несоединимого (невизуального искусства, литературы, и аудиовизуального искусства кино) (Мартьянова, 2011: 5). При всей парадоксальности такого

соединения, литературные образцы, построенные по такому принципу, доказывают успешность данного приема. Динамичность изображения, достигаемая путем слияния кинематографа и литературы, приходится по душе современному читателю, живущему в динамичном темпе современной жизни.

Б. Акунин – один из немногих авторов, которому удается тонко балансировать на грани массовой и элитарной литературы. Этот писатель удачно сочетает изысканный язык произведений, «игру» с элитарным читателем и, в то же время, остается интересным простому массовому читателю.

Особенности современного массового, «клипового», сознания таковы, что в нем происходит «вытеснение логико-словесного образа аудиовизуальным <...> (оно воспринимает) действительность посредством разорванных аудиовизуальных образов» (Волошина, 2010: 29). Именно этим фактом объясняется такая популярность киноискусства у современного массового сознания. Его привлекают «высокая степень приближенности к реальности, аудиовизуальный характер образности, монтажность, динамичность точки зрения, фрагментарный и прерывистый характер организации времени и пространства» (Волошина, 2010: 29). М. В. Загидуллина отмечает, что «погружение в кинокультуру или музыку (в том числе и современную) вполне может стать альтернативой литературному просвещению и начитанности» (Загидуллина, 2008: 278).

Таким образом, любой современный читатель, в первую очередь, - зритель по своей природе. Именно на признании данного факта строится успешность произведений Б. Акунина.

«Смерть на брудершафт» была написана Б. Акуниным в 2007-2011 гг. Автор сообщает читателю, что это «цикл повестей в экспериментальном жанре «роман-кино», призванном совместить литературный текст с визуальностью кинематографа» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 4). Под одной обложкой и одним названием объединены 10 произведений: «Младенец и черт», «Мука разбитого сердца», «Летающий слон», «Дети Луны», «Странный человек», «Гром Победы, раздавайся!», «Мария, Мария...», «Ничего святого», «Операция

«Транзит», «Батальон Ангелов». Каждое из них имеет подзаголовок «Фильма Первая», «Фильма Вторая», «Фильма Третья» и т.д.

В этом романе мы знакомимся с главными героями цикла - германским шпионом Йозефом фон Теофельсом (Зеппом), его верным помощником Тимо, и русским контрразведчиком Алексеем Романовым и его начальником князем Козловским.

В своей монографии «Кинематограф русского текста» И. Мартьянова говорит, что литературная кинематографичность – это «характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками кинематографичности являются слова лексико-семантической группы КИНО, киноцитаты, фреймы киновосприятия (крупный план, стоп-кадр, замедленная съемка, обратное прокручивание киноленты и др.), образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в литературном тексте» (Мартьянова, 2011: 7). Проследим, как в романе «Младенец и Черт» проявляются отмеченные И. Мартьяновой признаки.

Кинематографические (визуальные) особенности романа читатель замечает с самой первой страницы: автором предлагается заставка к фильму, стилизованная под начало XX в. На обложке к первой части цикла романов мы видим: «Фильма Первая. Младенец и чортъ. Комедія. Операторъ г-нь И. Сакуровъ. Тапёръ г-нь Б Акунинъ». В разных печатных изданиях этого романа используется одна и та же заставка, что дает нам возможность говорить об авторском замысле, а не о прихоти художника-оформителя. Использование дореволюционной орфографии («ъ» на конце существительных после твердых согласных, упраздненная в последствии «і» и др.) становится также дополнительным средством визуализации, используемым автором для более полного погружения читателя в атмосферу той эпохи, в которой происходят события романа. Таким образом, в самой сильной позиции текста (обложка, то, что читатель видит в самую первую очередь) кинематографичность (визуализация)

используется автором на всех уровнях: грамматическом (Фильма первая), орфографическом (Ъ, Ё) и синтаксическом (использование коротких односоставных предложений), - помимо использования собственно графических способов выражения визуализации – рисунков.

Каждая глава романа начинается с заставки-титра, отделенной от основного текста рамкой. Содержание таких титров в основном сводится к описанию хронотопа той или иной главы: это либо указание на историческую ситуацию («Июль 1914 года. Эрцгерцог убит. Мировая война начнется со дня на день. Но пока это понимают лишь профессионалы» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 7) и т.д.), либо описание конкретного места действия («Некий дом на тихой улице» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 28), «В контрразведке» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 31), «В Царском селе» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 35), «На Предтеченской, 5» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 44), «На верхнем этаже» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 49) и т.д.), либо определение точного времени происходящих событий («А тем временем» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 22), «Четвертью часа позднее» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 41), «Четвертью часа ранее» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 46), «За десять секунд до этого» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 54), «Миновало шесть дней» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 60) и т.д.), либо указание на время и место действия одновременно («В тот же вечер на платформе Левашево...» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 11), «Четвертью часа ранее на близлежащей даче» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 19) и др.). Таким образом, на уровне выделения глав автором также используется кинематографический прием, создающий у читателя иллюзию погружения в кинофильм. Конкретность, точность и однозначность данных титров также сближают текст с романом с произведением кинематографа.

Литературоведами отмечается, что кинематографичность текста проявляется на уровне структуры произведения следующим образом: в тексте появляется «межкадровый» (смена кадров) и «внутрикадровый» монтаж

(Волошина, 2010: 29). Такие приемы мы обнаруживаем в романе в большом количестве. Пример динамичной смены кадров: автор описывает побег и задержание резидента: «Подоспевший Лучников ахнул, увидев, что у арестованного отчаянно работают челюсти, густая черная борода так и колыхается. Пантелей Иванович присел на корточки и попробовал пальцами разжать шпиону зубы, но тот судорожно сглотнул. Слопал листок, сволочь.

Козловский, как и подобает начальнику, вышел на перрон не торопясь, так что и хромоты было почти не заметно...» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 15). У читателя создается впечатление, что он видит происходящее через объектив камеры: сначала арестованного и Лучникова, затем происходит смена кадра и внимание камеры и читателя переключается на Козловского.

Под внутрикадровым монтажом подразумевается изменение масштаба изображения – укрупнение плана, удаление камеры и т.д.: «В кабинете у штабс-ротмистра собралась кипа газет, в том числе пожелтевших, десятилетней давности. В каждом номере красным карандашом подчёркнуты соблазнительные объявления: «До 15 тысяч годового дохода могут заработать г.г. офицеры, чиновники и лица, вращающиеся в высших кругах общества, в качестве представителей заграничной фирмы...» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 8). Показывая сначала панораму кабинета штабс-ротмистра, камера затем наезжает на отдельную газету и крупным планом демонстрирует конкретное объявление.

Следует отметить и довольно часто встречающиеся иллюстрации в книге (в различных изданиях они повторяются, что также позволяет говорить об авторском замысле – прим.). Каждая иллюстрация сопровождается ремаркой и небольшим музыкальным отрывком, ноты которого также обнаруживает читатель. Таким способом автор подключает аудиальный способ погружения читателя в действительность романа.

Таким образом, на структурном уровне мы наблюдаем практически полное слияние литературных и кинематографических черт в новом литературном жанре – романе-кино. Так или иначе, практически каждый элемент структуры данного произведения (связь глав, эпизодов в одной главе и т.д.) выявляет значимость

кинематографичности (визуализации) в новом жанровом образовании. Наряду со структурными кинематографическими приемами, кинематографичность этого текста проявляется и на языковом уровне.

Особенность раскрытия образов персонажей и изображения места действия заключается в использовании фонической (звукоподражательной) лексики: передача особенностей акцента, произношения слов тем или иным персонажем («И тем же тоном прибавил...» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 13), «Что вы позволяйт! Больно!» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 15), «Зиняк. Пришель – пустая рука...Кто лицо побиваль?» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013; 29), «Prrrrросия уррра!» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 29) и т.д.), описание звукового оформления каждой сцены романа («Стало совсем тихо» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 13), «Затрещали кусты, загрохотали ступеньки, ночь наполнилась топотом, кряхтением, возгласами» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 14), «Со стороны улицы под забором копошилась какая-то куча мала. Вот откуда, оказывается, неслись сипы и хрипы» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 27)). Такая лексика дополняет и более полно воссоздает зрительный образ.

Внутренние переживания героев в романе раскрываются посредством использования автором лексики, описывающей внешнее проявление этих чувств: «К девяти часам он весь извелся, нефритовый папиросный мундштук прогрыз чуть не насквозь» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 11), «От нервов штабс-ротмистр всё покачивался с каблука на носок и докачался, подвернул покалеченную ногу» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 12), «И Рябцев тоже выглядел обескураженным. Завертелся на месте, зазвенел ножнами сабли» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 13), «Симочка заплакала – так оскорбило ее нежную душу циничное словосочетание...» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 22). Следует отметить и практически полное отсутствие метафор в тексте этого романа, что «позволяет избежать многозадачности и неясности образов, достичь объективности и точности повествования, а также сводит к минимуму

когнитивные усилия читателя при восприятии текста» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 32).

Использование такого рода лексики в авторском повествовании и в репликах героев позволяет более полно погрузить читателя в происходящее в романе. «Эстетическая манипуляция звуком в кино стимулировала изображение спонтанной устной речи, а тотальная зримость кинематографа усилила тенденцию показа в литературе, что заставило авторов в большей мере изображать поступки персонажей, а не объяснять их, повлияв тем самым и на характер читательского восприятия» (Мартьянова, 2011: 12) - именно такое объяснение дает И. Мартьянова выбору определенных слоев лексики и тропов в тех случаях, когда перед автором стоит задача создания кинематографического (визуального) текста.

Еще одним немаловажным, а возможно и самым значимым, элементом кинематографического текста становится подвижность точки зрения. Читатель воспринимает действие романа сквозь призму сознания одного или другого персонажа. Сменой точки зрения достигается эффект слежения за происходящим в романе камерой, снимающей действие с позиции того или иного героя. Исполняющего арии и серенады Алёшу Романова, возлюбленного Симы Чегодаевой, мы видим сквозь призму взгляда Антонины Николаевны, Симочкиной мамы: «Да, чрезвычайно опасен, думала Антонина Николаевна. Черный смокинг в сочетании с накрахмаленной рубашкой и белым галстуком всем мужчинам к лицу, а уж этот – просто принц. Опять же баритон. Промедление смерти подобно. Бедная Сима» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 21). Тут же происходит смена точки зрения, и мы как бы сквозь объектив камеры уже теперь видим саму Антонину Николаевну: «Во взгляде, брошенном на дочь, читались сочувствие, но в то же время и твердость» (Акунин, *Смерть на брудершафт*, 2013: 21).

Говорить о смене точки зрения нам позволяют определенные маркеры, встречающиеся в тексте повествования: неожиданно появившиеся вопросительные, восклицательные или иные эмоциональные конструкции. В самой первой сцене среди конструкций, описывающих состояние генерала:

«Генерал был не в духе и пил черный кофе третий раз за день, что бесполезно для сердца и желудка...» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 7), - мы обнаруживаем эмоциональные вкрапления в текст: «...что бесполезно для сердца и желудка. А что делать? Из-за выстрела в Сараеве третьи сутки почти вовсе без сна. Спасибо за такое повышение. В Департаменте полиции, с бомбистами и пропагандистами, было и то покойней» (Акунин, Смерть на брудершафт, 2013: 7). Именно благодаря таким репликам-вкраплениям мы понимаем, что произошел переход от авторского повествования к повествованию от имени определенного героя: камера как бы перешла с общего плана изображения на изображение реальности от лица определенного героя.

Таким образом, мы рассмотрели способы реализации кинематографичности в романе Б. Акунина «Младенец и Черт» на различных уровнях организации текста: от структурно-композиционного до лексического. Первоначальное авторское жанровое обозначение «роман-кино» несомненно говорит о том, что весь текст этого произведения станет своеобразной квинтэссенцией кинематографических приемов в литературном тексте. Проанализировав данный текст, мы получаем подтверждение данному положению, ведь практически каждое слово, каждая фраза, каждый эпизод и глава могут быть названы кинематографичными в том или ином смысле. Используя такого рода приемы, Б. Акунин добивается не только ментального, но и визуального и аудиального погружения читателя в действие романа. Таким образом автор воплощает свое творческое начало и удовлетворяет потребности современного читателя, нуждающегося в визуализации и динамизации литературного текста, что, на наш взгляд, становится одной из составляющих такого оглушительного успеха этого писателя на современной литературной сцене.

3.4. Сюжет-жанр. Особенности редуцирования составляющих литературного произведения в интернет-текстах

Борис Акунин – один из тех современных писателей, которых современный читатель либо горячо любит и всячески восхваляет, либо также рьяно ненавидит. Книга «Самый страшный злодей и другие сюжеты», вышедшая официально в свет в 2013 г., вызвала у читателей такие же чувства. Одни восхищались красотой оформления книги и ее интересным наполнением, другие ругали, говоря, что Б. Акунин использует любые возможности, чтобы заработать, публикуя заметки из своего блога отдельной книгой.

В русской и зарубежной литературе существует традиция жанрового обозначения произведения в заголовочном комплексе (сильной позиции текста). Достаточно вспомнить А.С. Пушкина с его «Повестями Белкина», «Сказкой о Царе Салтане», Г.У. Лонгфелло с «Песнью о Гайавате», Оды М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина, Б. Полевого с «Повестью о настоящем человеке», и т.д. Таким образом автор заранее готовит читателя к определенным специфическим особенностям произведения: тематическим, композиционным и стилистическим. По словам М.М. Бахтина «...определенные функции... и определенные, специфические для каждой сферы условия речевого общения порождают определенные жанры, то есть определенные, относительно устойчивые тематически, композиционно и стилистически типы высказываний» (Бахтин, 1996: 164).

Еще более узнаваемой для читателя становится конструкция, используемая Б. Акуниным в наименовании данной книги (и серии других), - «...и другие...(жанровый вид или подвид произведения)» (к примеру, Д. Казанова «Любовные и другие приключения Джакомо Казановы, кавалера де Сенгальта, венецианца, описанные им самим», Э. Несбит «Принцесса Мелисанда и другие сказки» и др.)

По такому принципу строятся названия серии книг Б. Акунина: «Самая таинственная тайна и другие сюжеты» (2012 г.), «Настоящая принцесса и другие

сюжеты» (2013 г.), «Самый страшный злодей и другие сюжеты» (2013 г.), «Северный часовой и другие сюжеты» (2015 г.).

В самом деле, «Самый страшный злодей и другие сюжеты» - это сборник небольших исторических миниатюр, которые изначально были опубликованы Б. Акуниным в его авторском блоге: «В этой книге собраны тексты, опубликованные в моем блоге за первые месяцы его существования. Не все, а только те, которые более или менее соответствуют заявленной теме: дней старинных анекдоты в авторской интерпретации и непременно с пояснениями, почему они кажутся мне интересными/важными/актуальными» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 5).

Сам автор в своей книге дает жанровое определение своим миниатюрам – анекдот. В то же время, название книги, казалось бы, содержит указание на жанровую принадлежность произведений, собранных под одной обложкой, - сюжет. Почему явно двусоставное название, с четко выделенной структурой, выглядит таким образом: «Самый страшный злодей / и другие сюжеты»? Почему Акунин не употребляет лексему «анекдот», «рассказ» или, наконец, «миниатюра» для именованя своих произведений?

Одной из определяющих черт массовой литературы становится ее акцент на сюжете произведения. Именно эта черта в книге «Самый страшный злодей и другие сюжеты» доведена Б. Акуниным до абсолюта: сюжет становится ключевым компонентом каждого отдельного произведения, он поглощает практически все структурные элементы этих миниатюр, и, фактически, становится литературным жанром, т.к. остальные элементы литературного произведения либо вообще редуцируются, либо подчиняются исключительно сюжету.

В рассматриваемой книге, как в отдельно взятом целостном произведении, отсутствует определенная тематика собранных под одной обложкой миниатюр: каждый отдельный сюжет может быть посвящен либо убийцам конца XIX - начала XX вв., либо сержанту лондонской полиции Уильяму Попею, либо любителю собак Сёгуну Цунаёси, либо бабушке - самому страшному злодею и

т.д. Общей системы образов нет: в каждом отдельном произведении повествуется об одном или нескольких героях, никак не связанных между собой, кроме некоторых совпадающих характеристик: персонажи являются убийцами, жившими в XIX в., японскими начальниками и т.п.

Миниатюры связывает особая структура. В каждой из них соседствуют мнение (или впечатление) автора от какого-либо события-сюжета или определенной детали и, собственно, само событие-сюжет или деталь. По словам Томашевского, «...признаки жанра, т.е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами доминирующими, т.е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого. Такой доминирующий, главенствующий прием иногда именуется доминантой. Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра» (Томашевский, 2002: 207). Таким образом, для этого нового жанрового образования такой приём-переплетение авторского мнения и факта является своеобразной доминантой. Именно он явился скрепляющим звеном всех этих отдельно взятых произведений.

Глава от 17.01.2011 «Последний век дуэли» открывается авторским восхищенным комментарием к дуэли, какой она была описана А. Дюма и М.Ю. Лермонтовым. Однако автор тут же противопоставляет характер этого «красивого, ритуализированного душегубства» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 78) и «...безобразно хаотичный мордобой, когда на тебя, очкарика, налетают гурьбой кузьминские гвардейцы кардинала и молотят безо всякого политеса, притом вовсе не из-за жемчужных подвесок или батистового платочка, а из-за отказа дать двадцать копеек» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 78). Таким противопоставлением автор объясняет свое любопытство к теме дуэли и, в особенности, к вопросу: «..а когда, собственно, этот варварски-романтический обряд окончательно вышел из употребления?» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 79). Затем Б. Акунин приводит несколько реальных фактов «настоящих» дуэлей, произошедших в XX в.: 1926 г. – председатель правления нефтяного концерна и журналист; 1934 г. – депутат французского парламента и журналист;

1938 г. – руководитель «Комеди Франсез» Э. Бурде и драматург А. Бернштейн; 1930 г. – экс-президент Парагвая и его обидчик; 1967 г. – марсельский мэр, коммунист Гастон Деферр и депутат-голлист Рене Рибьер. В финале этого сюжета автор заключает: «Подумать только – произошло это рубилово в то самое время, когда я, пятиклассник с московской окраины, почитал поединки безвозвратно ушедшей стариной...» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 82).

В главе от 05.01.2011 «Красота по-японски» обрисованы каноны японской красоты в противовес пониманию красоты европейцами. Начинается глава стандартно для всех миниатюр этой книги: «Будучи япономаном по образованию и складу души, не могу оставить без внимания японские каноны красоты...» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 63). В качестве примера автор указывает на картину эпохи Хэйнан (IX-XII вв.), на которой изображена девушка с круглыми щеками, ртом бантиком, очень узкими глазами и тонким носом – идеально красивая японка. Автор приводит интересные факты о красоте японской женщины того времени: идеально белая кожа, контрастирующая с зубами, сильно проигрывавшими коже в белизне, явилась причиной закрашивания зубов черной краской. В заключение этой главы Б. Акунин говорит о том, насколько очевиден контраст его представлений о женской красоте и классических японских. Ему казались красивыми именно те японки, которые «вовсе не слывут хорошенькими у моих туземных приятелей. И наоборот. В моих отягощенных европейским предрассудками глазах автоматически утрачивала привлекательность девица с кривыми зубами или ногами «баранкой». <...> Оказалось, что два этих ужасных с русской точки зрения дефекта, равно как и весьма распространенная в Японии лопухость, тамошней девице-красавице совершенно не в укор» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 65—66). Таким образом, касательно данной главы трудно говорить о линейном сюжете; однако основной прием, объединяющий миниатюры, остается прежним: приводятся разнообразные культурные или житейские факты и дается авторский комментарий к ним.

Глава от 12.04.2011 «Свечное сало и пушечное мясо (Из файла «Привычки милой старины»)» повествует об эпохе императора Наполеона Бонапарта.

Начинается глава с эмоционального рассказа об этом периоде истории Франции: «Эпоха императора Наполеона считается временем романтическим. Исторические романы и фильмы, стихи про кавалергардов, чей век недолог, и про очаровательных франтов, чьи широкие шинели напоминали паруса <...> морочат всем нам голову вот уже несколько поколений» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 145). Затем писатель вспоминает, что пик ослепительного взлета Наполеона пришелся на конец 1810 г., когда он сочетался узами брака с Марией-Луизой, дочерью Австрийского императора. Свадьба произвела неизгладимое впечатление на всех современников императора. Одним из ошеломляющих моментов этого торжества была «знаменитая иллюминация, залившая светом Париж по случаю августейшей свадьбы Наполеона Первого» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 146). Однако, замечает Акунин, «...иллюминация...была несколько людоедского свойства» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 146): «некий служитель анатомического кабинета при медицинской школе (туда свозились не востребовавшие трупы из всех госпиталей) долгое время приторговывал человеческим жиром» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 146). Именно из этого жира, смешанного со свиным и бараньим, и были сделаны свечи, которые озарили Париж во время свадьбы Наполеона. Узнав об этом, полиция «так напугалась своего открытия, что засекретила данные. Семь тонн арестованного товара были тайно вывезены и зарыты за городской чертой» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 147). По мнению автора, «...зря это они. Получилось очень складно: главный поставщик пушечного мяса рассекал да зажигал при свете человеческого сала» (Акунин, Самый страшный злодей, 2013: 147).

В этих произведениях автор использует современный разговорный язык, ведь они рассчитаны на широкую, массовую аудиторию. Однако этот язык, безусловно, грамотен, профессионален, а его носитель - сведущий человек в различных сферах культуры и истории. Язык этих произведений сам по себе становится второй (после особого структурного приема) скрепой, объединяющий миниатюры.

Вернемся к еще одной жанровой разновидности, которой автор сам охарактеризовал свои небольшие новеллы, - анекдоту. В Словаре литературоведческих терминов дается следующее ее определение: «Анекдот – это 1) короткий рассказ об историческом лице, происшествии; 2) жанр городского фольклора, злободневный комический рассказ-миниатюра с неожиданной концовкой, своеобразная юмористическая притча» (Словарь литературоведческих терминов: электронный ресурс). Применительно к книге «Самый страшный злодей и другие сюжеты» теоретически мы могли бы говорить о жанре авторского (литературного) анекдота, ведь все рассказы написаны Б. Акуниным. Однако далеко не все они строятся по законам этого жанра. Если первому значению приведенного термина соответствуют практически все главы данной книги, то об их комичности вряд ли можно говорить с уверенностью. Безусловно, ироничность присуща авторскому стилю Б. Акунина, но смешными эти рассказы назвать затруднительно.

Однако в данном случае важно иметь в виду типологию коммуникативных стратегий, предложенную В.И. Тюпой, которая «касается нарративного дискурса. Согласно ей, нарративу в художественном тексте исторически свойственны три стратегии, которые восходят к дохудожественным устным речевым жанрам сказания, притчи и анекдота и представляют собой специфические модели речевого поведения, неизменно воспроизводимые в процессе развития литературы. Разница между тремя коммуникативными стратегиями определяется характером проявления в них референтной, креативной и рецептивной компетенций <...> Креативная компетенция анекдота - объективно недостоверное мнение субъекта о сообщаемом, поддерживаемое мастерством рассказчика <...> Риторика анекдота - курьезная риторика окказионального, ситуативного, диалогизированного слова» (цит. по: Кузнецов, 2002: электронный ресурс). Собственно, об «анекдоте» как коммуникативной стратегии, а не как о жанре, может идти речь применительно к книге «Самый страшный злодей и другие сюжеты». Автор информирует читателя при помощи диалогизированного, ситуативного слова. Причем диалогизировано оно еще и в буквальном смысле:

каждый маленький рассказ сопровождают комментарии подписчиков блога Б. Акунина, и в финале мы обнаруживаем главы-интерактивы («Опросы»; «Вопросы недели», которые задает автор своим подписчикам; «Вопросы и ответы»).

Таким образом, адресат книги «Самый страшный злодей» - массовый читатель. Ее важнейшими компонентами являются визуализация (множество иллюстраций, привлекательный вид самой книги), диалогичность и максимальное акцентирование внимания на сюжете произведения. В эпоху, когда аудиторией востребованы «краткие содержания» произведений классической литературы, когда читатель пытается за предельно короткое время получить как можно больше информации, появляется такая жанровая модификация - «сюжет». «Сюжет» как новый литературный жанр характеризуется максимальной редукцией всех составляющих литературного произведения, кроме, собственно сюжета или фабулы. Называя свои миниатюры анекдотами, автор имеет в виду не литературный жанр, а именно коммуникативную стратегию, которую он с успехом реализует в тексте.

Подведем итоги главы.

Мы выявили, что проект «Жанры», определенный автором как каталог «чистых» жанровых форм в категорическом смысле таковым не является. Писатель получает своего рода «дистиллированные» жанровые формы, дополненные и расширенные за счет других литературных традиций. Создавая собственный жанр романа-квеста, Б. Акунин опирается на постмодернистскую традицию, адаптируя ее к современным реалиям.

Мы можем утверждать, что принципы современной беллетристики, не идущие вразрез с традиционными жанровыми канонами и установленные нормы трактовки текста, безусловно, оставляющие поле для творчества, являются базовыми в произведениях Б. Акунина. Преобладание «цитатно-реминисцентного» метода разработки композиции сюжета – специфический аспект для современной литературы в целом, сопряженный с шифрами «своего» и «чужого», а также с ориентацией на элитарного и массового читателя. Характер межкультурной диалогической коммуникации романов Б. Акунина, предполагает

не только ориентирование на естественное развитие традиций, но и их переосмысление, когда новые тексты приобретают новые смыслы.

Все произведения цикла «Жанры» взаимосвязаны между собой, имеют различные общие (и к другим текстам писателя) сюжетные отсылки, что в результате комбинирует их в единый проект.

Отметим кинематографичность и визуальность рассмотренных произведений: иллюстрации в «Детских книгах», знаки «ЗАСЕКРЕЧЕНО» в «Шпионском романе», особая структура «Квеста». Такое синтетическое начало всех текстов Б. Акунина позволяет нам говорить о магистральной тенденции его творчества и современной литературы в целом – тенденции к визуализации литературного текста, которая оправдана социальным контекстом. Следуя которой, Б. Акунин создает новый жанр – «роман-кино». В этом жанре писатель воплощает большинство доступных в данный момент кинематографических приемов, используемых современными литераторами.

«Сюжет» как новый литературный жанр («Самый страшный злодей и другие сюжеты») характеризуется максимальной редукцией всех составляющих литературного произведения, кроме, собственно, сюжета или фабулы. Такое авторское жанровое новообразование также позволяет нам говорить об особой тенденции в творчестве Б. Акунина и современной русской литературе – сокращение текста за счет художественной составляющей. На наш взгляд, эта тенденция очень тесно связана с уже упомянутой нами визуализацией литературных произведений, ведь фабула и сюжет – это легко визуализируемые составляющие написанного текста.

Заключение

В заключение можно предложить следующую систему выводов:

1. Характер рецепции категории жанра в современном литературоведении представляется нам в отношениях посредничества между писателем и читателем. Но специфика этого процесса, как и сама категория жанра, проявляет себя через критерии изменчивости и многослойности. Литературному процессу XX-XXI вв. присуще энергичное развитие в сфере модификации жанровых моделей. Можно отметить, что жанровое взаимодействие актуализируется в транзитивные периоды, когда происходит спайка между прежде господствующими, но уже как бы истощившими себя конфигурациями и зачатками новых, которым затем тоже предстоит устаревание. Такой жанровый отбор логичен и объясним именно при смене эпох, а, значит, общественных и художественных парадигм.

Знаменательно, что активизация слияния жанров и генезиса новых жанровых форм характерна для романной структуры, в силу того, что она особенно чувствительна к трансформациям, в большей степени изменчива и подвижна. Таким образом, жанровое перерождение, рождение новых жанров, непосредственно связанных с жанрами предыдущих эпох – все это очень ярко характеризует современное состояние литературного процесса.

Для прозы Б. Акунина жанровый аспект становится одним из определяющих на протяжении всего его творчества.

2. Произведения Б. Акунина, относятся к так называемой «миддл-литературе», функционирующей по законам современной массовой литературы. Об этом свидетельствуют особенности распространения его произведений (в большинстве своем его книги распространяются в интернет-среде, имеют даже специальные электронные версии, отличающиеся от печатных); специфика в отношениях Б. Акунина с читателем, для которого литература играет развлекательную роль и т.д. Однако этот слой массовой литературы является наиболее приближенным к «высокой» литературе. Ведь в своих проектах Б.

Акунин вызывает интеллектуальный интерес, возбуждают читательскую мысль, затрагивает нравственно-философские вопросы, стремится поэтизировать этические ценности. Собственно, для творчества Б. Акунина, принадлежащего, к миддл-литературе, понятной и приемлемой для современного интеллектуального массового читателя, характерно сохранение историко-культурной памяти в формальном, содержательном, языковом, интертекстуальном и жанровом плане. Б. Акунин при всем ироническом отношении к законам жанра детектива, придерживается фундаментальных основ магистральных сюжетных условий. Тем ярче в акунинском детективе актуализируются авторские жанровые особенности. Первичные тексты подчас пародируются, традиционная сюжетная программа подвергается оригинальным модификациям, усложняется своеобразными сюжетными линиями. Созданный Б. Акуниным детектив пребывает собственно в этой переходной зоне, не преступающей граней общедоступного дискурсивного пространства.

3. Все рассмотренные нами произведения Б. Акунина имеют авторские жанровые номинации, которые могут быть традиционными и новаторскими.

Используя традиционные жанровые номинации, Б. Акунин, с одной стороны, расширяет интертекстуальное пространство своих произведений за счет сохранения «памяти жанра» (М.М. Бахтин), с другой стороны, модернизирует, обновляет и развивает детективный жанр, предотвращая жанровую регрессию, освежая читательское восприятие, одновременно вступая в полемику с классическими детективными образцами. Писатель заранее устанавливает определенные правила, по которым будет происходить литературная игра в его произведении, определяя сюжет, систему образов, особенности хронотопа и т.д.

Однако ни одному из обозначенных им же самим жанровых законов автор не следует до конца, полемизируя с ними, расширяя, модифицируя их, играя в «жанр». Так он раздвигает границы традиционной жанровой системы, давая ей новый виток развития.

4. Отбор жанровых реализаций происходит по нескольким направлениям:

- во-первых, установка определенных правил в отношениях с читателем (определение особенностей системы образов в жанровом подзаголовке; усложнение жанра за счет усиления психологизма образов героев, указание на особенности сюжетостроения);

- во-вторых, возможность указания жанровым подзаголовком на интертекстуальную игру с читателем;

- в-третьих, демонстрация усложнения жанровых форм за счет кроссродовых связей;

- в-четвертых, раскрытие Б. Акуниным особенностей своей авторской стратегии.

«Фандоринский цикл» детективных романов, повестей и рассказов имеет жанровые подзаголовки, которые делятся на две категории: традиционные детективные жанры и авторские жанровые новообразования.

Если первые романы названной серии имеют простую жанровую структуру (как правило, трехчастную), то завершающие цикл произведения представляют собой полижанровую кроссродовую модификацию современного детектива.

5. Все авторские жанрообразования (квест, роман-кино) обусловлены историческим развитием литературного процесса. Они являют собой сложное смешение, отражающее современную культурную ситуацию, и обусловлены законами развития литературы; появляются исключительно на базе определенных тенденций ее развития.

В проекте «Жанры», с одной стороны, Б. Акунин активно использует «штампы», созданные массовым сознанием в отношении отдельных литературных жанров, с другой стороны, раздвигает жанровые границы, вновь вступая в полемику с жанровым каноном.

Создавая собственный жанр романа-квеста, Б. Акунин опирается на постмодернистскую традицию, адаптируя ее к современным реалиям.

Все произведения цикла «Жанры» взаимосвязаны между собой, имеют различные общие (и к другим текстам писателя) сюжетные отсылки, что в результате комбинирует их в единый проект.

Используя приемы, специфичные для кинематографа («Младенец и черт») Б. Акунин добивается не только ментального, но и визуального и аудиального погружения читателя в действие своих романов. Таким образом автор воплощает свое творческое начало и удовлетворяет потребности современного читателя, нуждающегося в визуализации и динамизации литературного текста, что, на наш взгляд, становится одной из составляющих такого оглушительного успеха этого писателя на современной литературной сцене.

6. Помимо всех прочих целей использования определенных жанровых реализаций, одной из самых важных для коммерчески успешного писателя XXI в. является цель привлечения различных по сфере своих интересов и по возрастному признаку групп населения. Именно поэтому создается жанровый подзаголовок целой серии «Новый детектив», проект «Жанры», с входящими в него «Детской книгой», «Фантастикой».

Акунинская перворазрядная беллетристика обрела законную нишу среди литературы элитарной, экспериментальной и массовой, развлекательной, возникнув в результате их активного взаимодействия. Эта литература, адресованная многочисленной и разнообразной читательской аудитории, коррелирует с классическими литературными образцами, но, в пике массовой литературе, реализует указанные связи через более сложные формы.

7. Особенности современной культурной ситуации определяют и наличие произведений-сюжетов в творчестве Б. Акунина. Тексты Б. Акунина распространяются не только в бумажном, книжно-электронном виде. Огромный успех и важность для понимания его творчества имеют его произведения-микроблоги. Существование таких текстов в интернет-пространстве обуславливает их жанровые особенности: максимальная редукция всех составляющих литературного произведения, за исключением сюжета-фабулы-факта.

Так, важнейшими компонентами книги «Самый страшный злодей» являются визуализация (множество иллюстраций, привлекательный вид самой книги), диалогичность и максимальное акцентирование внимания на сюжете произведения. В эпоху, когда аудиторией востребованы «краткие содержания» произведений классической литературы, когда читатель пытается за предельно короткое время получить как можно больше информации, появляется такая жанровая модификация - «сюжет».

8. Жанровая эволюция творчества Б. Акунина проходит от использования традиционных жанровых форм, от экспериментов с жанровым каноном, попыткой его усложнения и расширения, к созданию новых жанровых реализаций, обусловленных интересом автора, современной культурной и литературной ситуацией, успешностью того или иного вида произведений.

Список использованной литературы

1. Абашева, М.П. Русская проза в эпоху интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность [Текст] / М.П. Абашева, Ф.А. Катаев. – Пермь : Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т, 2013. – 168 с.
2. Аввакумова, Е.А. Б. Акунин «Детская книга»: приемы стилизации [Текст] / Е.А. Аввакумова // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – Барнаул, 2011. – Вып. 8. – С. 58-62.
3. Акунин, Б. Алмазная колесница [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2015. – 702 с.
4. Акунин, Б. «Я не писатель, я беллетрист»: интервью [Электронный ресурс] / Б. Акунин // «АиФ Суббота-воскресенье», 11.09.2001– №37. – Режим доступа: URL: <http://www.aif.ru/archive/1724205> (Дата обращения: 23.12.2016).
5. Акунин, Б. «Я несу ответственность за своих героев» [Электронный ресурс] / Б. Акунин // Кинопоиск, 11.04.2012 – Режим доступа: URL: <https://www.kinopoisk.ru/interview/1855678> (Дата обращения: 18.09.2016).
6. Акунин, Б. «Я никогда не сочинял шпионских романов в жанре «Спокойно, Дункель!» [Электронный ресурс] / Б. Акунин // izvestia.ru, 23.12.2004. – Режим доступа: URL: <http://izvestia.ru/news/297960> (Дата обращения: 27.05.2017).
7. Акунин, Б. Азазель [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 238с.
8. Акунин, Б. Байхуа юндун! [Электронный ресурс] / Б.Акунин // Любовь к истории, 21.11.2012. – Режим доступа: URL: <http://borisakunin.livejournal.com/83054.html> (Дата обращения: 11.04.2017).
9. Акунин, Б. Весь мир театр [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2015. – 432 с.
10. Акунин, Б. Детская книга [Текст] / Б. Акунин. – М. : АСТ, 2009. – 504 с.
11. Акунин, Б. Интервью Марине Муриной [Текст] / Б. Акунин // Аргументы и факты. – 2000. – № 44 (1045). – 1 ноября.
12. Акунин, Б. Интервью проекту «Сноб» [Электронный ресурс] / Б. Акунин // snob.ru – Режим доступа: URL: <https://snob.ru/profile/5232/about> (Дата обращения: 7.06.2017).

13. Акунин, Б. Как я стал Анной Борисовой [Электронный ресурс] / Б.Акунин. – Режим доступа: URL: <https://www.kp.ru/daily/25815/2794478/> (Дата обращения: 30.11.2017).
14. Акунин, Б. Анатолий Брусникин и Анна Борисова – это я [Электронный ресурс] / Б. Акунин. – Режим доступа: URL: <https://www.kp.ru/daily/25820.3/2797667//> (Дата обращения: 30.11.2017).
15. Акунин, Б. Квест [Текст] / Б. Акунин. – М. : АСТ, 2012. – 607 с.
16. Акунин, Б. Коронация, или последний из романов [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2012. – 448 с.
17. Акунин, Б. Левиафан [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2015. – 272 с.
18. Акунин, Б. Любовница смерти [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2006. – 334 с.
19. Акунин, Б. Любовник смерти [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2013. – 304с.
20. Акунин, Б. Мои убийцы не травят угарным газом [Электронный ресурс] / Б. Акунин // Российская газета, 05.02.2005. – Режим доступа: URL: <https://rg.ru/2005/02/05/akunin.html> (Дата обращения: 30.09.2016).
21. Акунин, Б. Нефритовые четки [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2007. – 704 с.
22. Акунин, Б. Особые поручения [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2015. – 336 с.
23. Акунин, Б. Планета Вода [Электронный ресурс] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2015. – Режим доступа: URL: <http://booksreading.ru/planeta-voda/> (Дата обращения: 12.01.2017).
24. Акунин, Б. Самый страшный злодей и другие сюжеты [Текст] / Б. Акунин. – М. : АСТ, 2013. – 256 с.
25. Акунин, Б. Смерть Ахиллеса [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2006. – 430с.
26. Акунин, Б. Смерть на брудершафт [Текст] / Б. Акунин. – М. : АСТ, 2013. – 1243 с.

27. Акунин, Б. Статский советник [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2014. – 284 с.
28. Акунин, Б. Турецкий гамбит [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2015. – 240с.
29. Акунин, Б. Фантастика [Текст] / Б. Акунин. – М. : АСТ, 2014. – 384 с.
30. Акунин, Б. Черный город [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2013. –368 с.
31. Акунин Б. Шпионский роман. [Текст] / Б. Акунин. – М.: АСТ, 2014. – 384 с.
32. Акунин замахнулся «Нефритовыми четками» на рекордный тираж [Электронный ресурс] // REGNUM, 21.11.2006. – Режим доступа: URL: <https://regnum.ru/news/742679.html> (Дата обращения: 27.05.2017).
33. Александров, Н. Сыграем в «Квест» [Электронный ресурс] / Н. Александров // OpenSpace, 2008, 21 августа. – Режим доступа: URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/73/details/2541/> (Дата обращения: 17.06.2017).
34. Алексеевская, А.И. Блог Б. Акунина: тематика, структура записей, способы взаимодействия с читателями [Текст] / А.И. Алексеевская // Актуальные проблемы германистики, романистики и русистики. – 2016. – Т. 1. – С. 117-123.
35. Арнольд, И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста [Текст] / И.В. Арнольд // Иностранные языки в школе. – 1978. – №4. – С. 23-31.
36. Арнольд, И.В. Импликация как прием построения текста и предмет Филологического изучения [Текст] / И.В. Арнольд // Вопросы языкознания. – 1982. – №4. – С. 83-91.
37. Арон, Л. Чеховский экзистенциалист, или От интеллигенции к среднему классу [Текст] / Л. Арон // Континент. – 2004. – № 119. – С.3.
38. Баевский, В. Table-talk [Электронный ресурс] / В. Баевский // Знамя – 2011. – №6. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/6/ba13.html> (Дата обращения: 27.05.2017).
39. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : М., 1989. – 616 с.

40. Барт, Р. Мифологии [Текст] / Р. Барт. – М. : Академический проект, 2008. – 456 с.
41. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров [Текст] / М.М. Бахтин // Собрание сочинений. – М. : Русские словари, 1996. – Т.5: Работы 1940-1960 гг. – С. 159-206.
42. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
43. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
44. Бачинин, В.А. Эстетика. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / В.А. Бачинин // academic.ru. – Режим доступа: URL: http://aesthetics_ru.academic.ru/104 (Дата обращения: 05.10.2016).
45. Бедова, А.А. Роль художественной детали в романах «Фандоринского цикла» Б. Акунина [Текст] / А. А. Бедова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2012. – № 2. – С. 121-124.
46. Белокурова, С.П. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] / С.П. Белокурова // academic.ru. – Режим доступа: URL http://literary_criticism.academic.ru/131/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F (Дата обращения 11.07.2017)
47. Бендерский, Я.М. Борис Акунин – литературный проект или ловкая мистификация [Электронный ресурс] / Я.М. Бендерский // RELGA, 25.12.2006 – №23 – [145] – Режим доступа: URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1356&level1=main&level2=articles> (Дата обращения: 18.09.2017).
48. Беневоленская, Н.П. Русский литературный постмодернизм: психоидеологические основы, генезис, эстетика: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Н.П. Беневоленская. – СПб. : СПбГУ, 2010. – 52с.
49. Беневоленская, Н.П. Художественная философия русского литературного постмодернизма: дисс. ... канд. филологических наук [Текст] / Н.П. Беневоленская. – СПб., 2004. – 165 с.

50. Биричевская, О.Ю. Ценностно-смысловой анализ массового сознания [Текст] / О.Ю. Биричевская // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб. : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2006. – С. 151-167.
51. Бобкова, Н.Г. Рекуррентный персонаж в романах Б. Акунина о Фандорине [Текст] / Н.Г. Бобкова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2009. – №10. – С. 224-227.
52. Бобкова, Н.Г. Функции «двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии [Текст] / Н.Г. Бобкова // Мир науки, культуры, образования. Сер. Филология. – Горно-Алтайск, 2009. – № 5. – С. 61-66.
53. Бобкова, Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии: автореферат дисс. ... канд. филол. Наук [Текст] / Н.Г. Бобкова. – Улад-Удэ : Бурятский государственный университет, 2010. – 189 с.
54. Борхес ,Х.Л. Детектив. Как сделать детектив [Текст] / Х.Л. Борхес. – М. : Радуга, 1990. – 140 с.
55. Борхес, Х.Л. Лабиринты детектива и Честертон. Избранные сочинения в 2х т. Т.2 [Текст] / Х.Л. Борхес. – М. : Амфора, 2001. – 330 с.
56. Бреева, Т.Н. Концептуализация истории в литературных проектах Г.Ш. Чхартишвили [Текст] / Т.Н. Бреева // Филология и культура. – 2014. – № 3 (37). – С. 42-48.
57. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика [Текст] / С.Н. Бройтман. – М. : М., 2001. – 373 с.
58. Буккер, И. Борис Акунин дурачит читателей [Электронный ресурс] / И. Буккер // Pravda.ru, 2006. – Режим доступа: URL: <http://www.pravda.ru/culture/literature/rusliterature/15-05-2006/84264-akunin-0>. (Дата обращения: 08.01.2017).
59. Булычева, В.П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра [Текст] / В.П. Булычева // Актуальные вопросы филологических наук:

материалы II междунар. науч. конф. (г.Чита, июль 2013 г.). – Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. – С. 32-38.

60. Быков, Д. Русский конспирологический роман как знамя эпохи [Электронный ресурс] / Д. Быков, Ю. Ульянова // Самобрнаука. Огонёк, 24.07.2008. – Режим доступа: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2300683> (Дата обращения: 24.07.2016).

61. Вербиева, А. Так интереснее мне и веселее взыскательному читателю [Текст] / А. Вербиева // Независимая газета. – 1999. – 23 дек.

62. Верхотурцева, О.Е. Типология женских образов в романах Б. Акунина [Текст] / О.Е. Верхотурцева // Учёные записки Шадринского государственного педагогического института. Филология. История. – Шадринск, 2005. – Вып. 9. – С. 53-62.

63. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.

64. Википедия [Электронный ресурс] // wikipedia.org – Режим доступа: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82> (Дата обращения 28.07.2016).

65. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы [Текст] / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 360 с.

66. Вишевский, А. Значение наряда: Эраст Фандорин и русский литературный гардероб [Электронный ресурс] / А. Вишевский // magazines.russ.ru. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/1/vi11.html> (Дата обращения: 17.08.2017).

67. Волков, В.В. Борис Акунин в зеркале лингвокультурологии: секреты коммерческого успеха и лингвокультурный смысл псевдонима [Текст] / В.В. Волков, С.Г. Янович // Язык и культура. – Новосибирск, 2013. – №6. – С. 168-176.

68. Волошина, Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах [Текст] / Т.Г. Волошина // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. – М. : МГПУ, 2010. – Вып. 7. – С. 29-34.

69. Вороновская, И.А. Порядок слов в авторской речи Бориса Акунина [Текст] / И.А. Вороновская // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика, 2011. – Вып. 4. – С. 42-45.
70. Гаспаров, М.Л. Поэтика [Текст] / М.Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 295-296.
71. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. [Текст] / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1973. – 1958 с.
72. Гинзбург, Л.О психологической прозе. О литературном герое [Текст] / Л. Гинзбург. – СПб. : Азбука, 2016. – 704 с.
73. Глория Му, Детская книга для девочек [Текст] / Глория Му, Б. Акунин. – М. : АСТ, 2012. – 416 с.
74. Головачева, А.Г. Чехов в постмодернистском контексте: «Вишневый сад» - «Скарпея Баскаковых» Б. Акунина [Текст] / А.Г. Головачева // Литература в школе с приложением. Уроки литературы. – 2010. – №8. – С. 5-8.
75. Гудков, Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? [Текст] / Л.Д. Гудков // НЛО. – 1997. – №1. – С. 12-14.
76. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 кн. Кн. 1. [Текст] / В.И. Даль. – М. : Дрофа, 2011. – 546 с.
77. Двинина, С.Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма: на материале романов «Хоксмур» П. Акройда, «Алвертон» А. Торпа, «Чапаев и Пустота» В. Пелевина, «Алтын-толобас» Б. Акунина: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19. [Текст] / С.Ю. Двинина. – Челябинск : ЧелГУ, 2014. – 23 с.
78. Загидуллина, М. В. Стратегия современного чтения: новая парадигма [Текст] / М. В. Загидуллина // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. - 2008. - N 55, вып. 15. - С. 272-278.
79. Загидуллина, М. «Новое дело» интеллигенции, или Хождение в народ - 2 [Электронный ресурс] / М. Загидуллина // Знамя. – 2003. – №8. – Режим доступа: URL: <http://magazine.s.russ.ru/znamia/2003/8/zagid.html> (Дата обращения: 23.12.2016).

80. Захаров, А. Борис Акунин: опыт культурологического анализа [Электронный ресурс] / А. Захаров // www.historia-site.narod.ru. – Режим доступа: URL: www.historia-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm (Дата обращения: 25.05.2017).
81. Зоркая, Н.А. Проблемы изучения детектива [Текст] / Н.А. Зоркая // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 65-78.
82. Иванюк, Б. П. Жанровый синтез: версия словарного описания понятия [Электронный ресурс] / Б. П. Иванюк // <http://elar.urfu.ru> – Режим доступа: URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49530/1/dc_2006_1_020.pdf (Дата обращения: 16.07.2018)
83. Исакова, Е.П. Роман-игра как разновидность жанровых трансформаций современной массовой литературы [Текст] / Е.П. Исакова // Пушкинские чтения – 2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XVIII международной научной конференции. Под общей редакцией В.Н. Скворцова. – СПб. : ЛГУ им А. С. Пушкина, 2013. – С. 72-79.
84. Казачкова, А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 - начала 2000-х гг.: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. [Текст] / А.В. Казачкова. – Н. Новгород : НГУ им. Н. И. Лобачевского, 2015. – 21 с.
85. Казачкова, А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 - начала 2000-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук [Текст] / А.В. Казачкова. – Саранск, 2015. – 203 с.
86. Казачкова, А.В. Женский иронический детектив в творчестве Бориса Акунина (жанровый аспект) [Текст] / А. В. Казачкова // Пушкинские чтения. – 2011. – С. 118-121.
87. Казачкова, А.В. Специфика интерпретации жанра приключенческого романа в «Соколе и ласточке» Бориса Акунина [Текст] / А.В. Казачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 1. – С. 266-269.
88. Калганова, В. Е. Интертекстуальность как текстообразующий механизм романа Бориса Акунина «Азазель» [Текст] / В.Е. Калганова, Э Л. Михайлов // Пушкинские чтения. – 2014. – С. 119-127.

89. Катин, В.И. Криминальный романтизм как явление культуры современной России: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. [Текст] / В.И. Катин. – Саратов, 2007. – 20 с.
90. Костюков, Л.В. Акунин Борис [Текст] / Л.В. Костюков // Русские писатели, XX век: биогр. слов.: А–Я / сост. И.О. Шайтанов. – М. : Просвещение, 2009. – С. 18.
91. Кошелев, А.Д. К общему определению игры [Текст] / А.Д. Кошелев // Вопросы философии. – 2006. – №11. – С. 60-72.
92. Красильникова, Е.П. Жанровый аспект интертекстуальных связей пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка» / Е.П. Красильникова // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2011. – Вып. №2. – С. 472-477.
93. Красильникова, Е.П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01. [Текст] / Е.П. Красильникова. – Елец : ЕлГУ им. И.А. Бунина, 2008. – 21 с.
94. Кривоусова, З.Г. Литературные сюжеты в «Детской книге» Б. Акунина [Текст] / З.Г. Кривоусова // Сюжетология и сюжетография. – 2014 – № 2. – С. 134-140.
95. Кузнецов, И. Проблема жанра и теория коммуникативных стратегий нарратива [Электронный ресурс] / И. Кузнецов // Критика и семиотика. – Новосибирск : Новосибирский институт переподготовки и повышения квалификации работников образования. – 2002. – Вып. 5. – С. 61-70. – Режим доступа: URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs5kuznetsov.htm> (Дата обращения: 19.07.2017).
96. Купина, Н.А. Массовая литература сегодня [Электронный ресурс] / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – М. : Флинта, Наука, 2010. – 424 с. – Режим доступа: URL: www.litmir.me/br/?b=211006 (Дата обращения: 06.11.2016).
97. Лактанов, В. Акунин, «Квест»: миллионы нелепых букв грузина-графомана [Электронный ресурс] / В. Лактанов // Русский обозреватель, 26.01.2009. – Режим доступа: URL: <http://www.rus-obr.ru/cult/1744> (Дата обращения 29.10.2016).

98. Латынина, А. Христос и машина времени [Электронный ресурс] / А. Латынина // Журнальный зал. – 2003. – Режим доступа: URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/8/latyn.html (Дата обращения 01.03.2018).
99. Левитская, Н.А. Пособие по новейшей русской литературе [Текст] / Н.А. Левитская. – М. : ГБОУ Педагогическая академия, 2012. – 211с.
100. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы [Текст] / Н.Л. Лейдерман / научные редакторы М.Н. Липовецкий, С.И. Ермоленко. – Екатеринбург : УрГПУ, 2010. – 904 с.
101. Липовецкий, М. Русский постмодернизм [Текст] / М. Липовецкий. – Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
102. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А.Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
103. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д.С. Лихачёв // Д.С. Лихачев. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб. : Изд-во «СПбГУП», 2006. – С. 316-330.
104. Лобин, А.М. Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века [Текст] / А. М. Лобин. – Ульяновск : УлГТУ, 2015. – 312с.
105. Лобин, А.М. История и революция в творчестве Б. Акунина (на материале цикла романов «Приключения Эраста Фандорина» [Текст] / А.М. Лобин // Вестник ВятГГУ. – 2014. – С. 148-154.
106. Лозинская, Е.В. Жанр [Текст] / Е.В. Лозинская // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / Идея, сост., науч. ред., справ. библиогр., тезаурус Е. А. Цургановой. – ИНИОН РАН : Intrada, 2004. – С. 145-148. – 560 с.
107. Лосев, А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля [Текст] / А.Ф. Лосев // Вопросы эстетики. – 1964. – Вып. 6. – С. 35-399.
108. Лосев, А. Ф. История эстетических категорий [Текст] / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 415 с.
109. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб. : Наука, 1994. – 419 с.

110. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
111. Лотман, Ю.М. Избранные статьи [Текст]: В 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. I. Семиотика и типология культуры. – 479 с.
112. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
113. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
114. Лурье, Л. Борис Акунин как учитель истории [Текст] / Л. Лурье // Искусство кино. – 2000. – №8. – С.53-56.
115. Макаркин, А.В. Россия, которой мы не теряли. Борис Акунин создает эпос нового типа [Текст] / А.В. Макаркин // Сегодня. – 2008. – №7. – С. 15-22.
116. Макарова, В В. Комедия Б. Акунина «Чайка» в контексте историко-функционального изучения [Текст] / В.В. Макарова // Вестник БГУ. – 2011. – № 10. – С. 170-175.
117. Максимова, Т.О. Блог в творчестве Бориса Акунина [Текст] / Т.О. Максимова // Уральский филологический вестник. – 2016. – № 5. – С. 197-206.
118. Мартьянова, И.А. Кинематограф русского текста [Текст] / И.А. Мартьянова. – СПб. : Свое издательство, 2011. – 240 с.
119. Махов, А. Е. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс] / А.Е. Махов // bigenc.ru. – Режим доступа: URL: <http://bigenc.ru/literature/text/2071038> (Дата обращения: 27.05.2017).
120. Менькова, Н.Н. Языковая личность писателя как источник речевых характеристик персонажей: по материалам Б. Акунина: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01. [Текст] / Н.Н. Менькова. – М. : РУДН, 2005. – 16 с.
121. Мережинская, А.Ю. Художественная парадигма переходности эпохи: русская проза 80-90-х годов XX века [Текст] / А.Ю. Мережинская // Реферируемый журнал. Сер.7. Литературоведение. – 2002. – №3. – С. 86-93.

122. Мищенко, Т. «Сулажин»: новая книга Бориса Акунина выходит в виде игрового приложения + интервью с автором и разработчиками [Электронный ресурс] / Т. Мищенко // ИТС.UA, 2016, 20 мая. – Режим доступа: URL: <http://itc.ua/articles/sulazhin-novaya-kniga-borisa-akunina-vyihodit-v-vide-igrovogo-prüozhemya-intervyu-s-avtorom-i-razrabotchikami/> (Дата обращения: 14.08.2017).
123. Можейко, М.А. Детектив. Постмодернизм [Текст] / М.А. Можейко // Энциклопедия. – М. : Изд-во Интерпрес сервис, Книжный дом, 2001. – С. 140-144.
124. Молиар, Ангелика. Чайка. Перезагрузка (в прочтении Бориса Акунина) [Текст] / Ангелика Молиар // Практики и интерпретации. – 2016. – № 1. – С. 99-122.
125. Мурзина, М. Борис Акунин начал сочинять, чтобы развлечь жену [Текст] / М. Мурзина // АИФ. – 2000. – 10 апр. (№4). – С.7.
126. Нестеров, В. От салона до салуна [Электронный ресурс] / В. Нестеров // Газета.ru, 01.12.2006. – Режим доступа: URL: https://www.gazeta.ru/culture/2006/12/01/a_1108381.shtml (Дата обращения: 18.09.2017).
127. Николаев, А.И. Основы литературоведения. Учебное пособие для студентов филологических специальностей [Электронный ресурс] / А.И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с. – Режим доступа: URL: www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/роды-и-жанры-литературы/ (Дата обращения: 20.04.2017).
128. Нокс, Р. Десять заповедей детективного романа [Текст] / Р. Нокс // Как сделать детектив. – М. : Радуга, 1990. – С. 77-79.
129. Носов, С.А. Литература и игра [Текст] / С.А. Носов // Новый мир. – 1992. – №2. – С. 92-96.
130. Огрызко, В.В. И снова Акунин [Текст] / В.В. Огрызко // Литературная Россия. – 2005. – №2-3. – С.5-8.
131. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка. [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М. : ООО «ИТИ Технологии», 2007. – 944 с.

132. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры. [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.
133. Осьмухина, О Ю. Детектив 2000-х гг. как полихудожественный текст: «Черный Город» Бориса Акунина [Текст] / О.Ю. Осьмухина // Пушкинские чтения – 2013. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVIII междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. – С. 55-59.
134. Отзывы о романе Б. Акунина «Азазель» [Электронный ресурс] // vk.com. – Режим доступа: URL: https://vk.com/topic-5776_22363381 (Дата обращения: 02.02.2017).
135. Павлова, Д.О. Сюжетная реализация конспирологического романа [Электронный ресурс] / Д.О. Павлова // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, 2013. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhetnaya-realizatsiya-konspirologicheskogo-romana> (Дата обращения 11.07.2017).
136. Петровский, В.В. О ключевых словах в художественной прозе [Текст] / В. . Петровский // Русская речь. – 1977. – № 5. – С. 54-57.
137. Подчиненов, А.В. Творчество Б. Акунина: авторская стратегия моделирования национального дискурса [Текст] / А.В. Подчиненов, Т.А. Снигирева. – Пушкинские чтения, 2014. – С. 342-346.
138. Попкова, Е.И. Формы концептуализации истории в цикле Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина» [Текст] / Е.И. Попкова // Слово. Словесность. Словесник: Материалы межрегиональной научно-практической конференции преподавателей и студентов / отв. ред. А.А. Решетова, Т.В. Федосеева. – Рязань : «Концепция», 2016. – С. 207-210.
139. Потанина, Н. Диккенсовский код «фандоринского проекта» [Электронный ресурс] / Н. Потанина // Вопросы литературы. – 2004. – №1. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/1/pot.html> (Дата обращения: 18.09.2016).
140. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки [Текст] / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.

141. Ранчин, А. Романы Б. Акунина и классическая традиция [Электронный ресурс] / А. Ранчин // НЛО. – 2004. – №67. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ran14.html> (Дата обращения: 17.02.2017).
142. Рогова, Е.Н. Аспекты целостности сборника Б. Акунина «Любовь к истории» [Текст] / Е.Н. Рогова // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 171-178.
143. Роднянская, И. Гамбургский ёжик в тумане [Электронный ресурс] / И. Роднянская // Новый мир. – 2001. – №3. – Режим доступа: URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/3/rodn.html (Дата обращения: 29.12.2016).
144. Розенталь, Д.Э. Читая Бориса Акунина [Текст] / Д.Э. Розенталь // Электронный журнал «Вестник». – 2003. – №3. – С. 5-8.
145. Романчук, Л. Новеллистический цикл Честертонa [Электронный ресурс] / Л. Романчук // <http://roman-chuk.narod.ru>. – Режим доступа: URL: <http://roman-chuk.narod.ru/1/Chesterton.htm> (Дата обращения: 11.04.2016).
146. Руденко, К.В. Особенности передачи и восприятия интертекстуальных включений русским и английским переводчиками на примере текстов Б. Акунина [Текст] / К.В. Руденко // Инновационная наука. – 2015. – № 10. – С. 190-192.
147. Саморуков, И.И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе [Текст] / И.И. Саморуков // Вестник Самарского государственного университета. Гуманит.серия. – Самара, 2006. – № 1 – С. 101-109.
148. Сизикова, Н.А. Проблема языковой личности автора в романах Б. Акунина [Электронный ресурс] / Н.А. Сизикова // Ученые записки: электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2012. – № 3 (23). – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-yazykovoy-lichnosti-avtora-v-romanah-b-akunina> (Дата обращения: 10.11.2017).
149. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] // www.textologia.ru. – Режим доступа: URL: <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/anekdots/?q=458&n=15> (Дата обращения: 09.09.2017).

150. Снигирева, Т.А. Аристомом Б. Акунина: национально-религиозный аспект [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов // Филология и культура. – 2013. – № 2 (32). – С. 241-246.
151. Снигирева, Т.А. Псевдонимное речетворчество Б. Акунина [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Снигирев // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. – Екатеринбург, 2014. – № 1. – С. 172-183.
152. Снигирева, Т.А. Столица и провинция как два типа национального бытия (на материале трилогии Б. Акунина о Пелагии) [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов, А.В. Снигирев // Филология и культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 252-256.
153. Снигирева, Т.А. Трилогия Б. Акунина «Провинциальный детективъ»: от водевиля к трагифарсу [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов // Ученые записки ПГУ: Филологические науки. – Петрозаводск, 2015. – № 3. – Т. 1. – С. 76-81.
154. Снигирева, Т.А. В. Специфика дискурсивных практик в проекте Б. Акунина «История Российского государства» [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов, А.В. Снигирев // Вестник ВолГУ. Серия 2. Языкознание, 2016. – Т. 15. – № 3. – С. 162-171.
155. Снигирева Т.А. Этнонациональная проблематика в исполнении Б. Акунина (Проект «История Российского государства») [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Подчиненов, А.В. Снигирев // Филологические науки. – 2017. – № 1 (162). – С. 80-85.
156. Снигирева, Т.А. Борис Акунин. «Любовь к истории»: между книгой и блогом [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Снигирев // Уральский филологический вестник. – 2013. – № 2. – С. 198-206.
157. Снигирева, Т.А. Игра с именем (на материале беллетристических сопровождений к «Истории Российского государства») [Текст] / Т.А. Снигирева, А.В. Снигирев // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. – 2016. – С. 234-242.

158. Снигирева, Т. Игровая модернизация исторического повествования («История Российского государства Б. Акунина») [Текст] / Т. Снигирева, А. Снигирев // Уральский филологический вестник. Мат-лы Всероссийского семинара с международным участием «Психолингвистика в образовании и аспекты изучения лингвокреативных способностей» 27 ноября 2015 г. – Екатеринбург, 2015.
159. Солнцева, Алёна. «Массовая литература может быть возвышенной» (беседа с Б. Акуниным) [Текст] / А. Солнцева // Время новостей. – 2000. – № 182 – 2 декабря.
160. Солуянова, Н.А. Проблема интертекстуальности в переводе: на материале переводов произведений Б. Акунина: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.20. [Текст] / Н.А. Солуянова. – М. : МГОУ, 2013. – 24 с.
161. Сорокин, С.П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации [Текст] / С.П. Сорокин // Вестник Ярославского гос. ун-та им. П.Г. Демидова. Сер. Гуманитарные науки. – 2011. – № 3. – С. 48-50.
162. Суздальцева, Н. Роман Б. Акунина «Ф. М.» как пародия на роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и роман Д. Брауна «Код да Винчи» [Электронный ресурс] / Н. Суздальцева // www.proza.ru. – Режим доступа: URL: <http://www.proza.ru/2013/11/10/1493>. (Дата обращения: 19.11.2016).
163. Тмарченко, Н.Д. Жанровая система [Текст] / Н.Д. Тмарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – ИНИОН РАН : Intrada, 2008. – 358 с.
164. Теория литературных жанров [Текст] / под. ред. Н.Д. Тмарченко. – М. : Академия, 2012. – 256 с.
165. Тикаев, Г.Г. Одноименные произведения российского и египетского писателей под названием «Азазель» [Текст] / Г.Г. Тикаев, Мухаммед Наср эд-Дин эль-Гибали // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. – 2012. – №4. – С. 75-83.

166. Тодоров, Ц. Поэтика [Текст] / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М. : «Прогресс», 1975. – С.37-113.
167. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу [Текст] / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. – 144 с.
168. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. Литературные жанры. [Текст] / Б. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
169. Трофименков, М. Дело Акунина [Электронный ресурс] / М. Трофименков // www.guelman.ru. Режим доступа: URL: www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html (Дата обращения: 26.06.2017).
170. Трускова, Е.А. Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. [Текст] / Е. А. Трускова. – Екатеринбург: УрФУ им. Б.Н. Ельцина, 2012. – 21с.
171. Туова, Р.Х. Жанровые стратегии детективного дискурса как маркеры прецедентности в романах Б. Акунина об ЭрASTE Фандорине [Текст] / Р.Х. Туова // Вестник «АГУ». – Вып. 2 (177), 2016. – С. 132-137.
172. Туова, Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об ЭрASTE Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19 [Текст] / Р.Х. Туова. – Майкоп : АГУ, 2017. – 24 с.
173. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. [Текст] / Ю.Н. Тынянов – М., 1977. – 576 с.
174. Тюпа, В.И. Дискурс / Жанр [Текст] / В.И. Тюпа. – М. : Intrada, 2013. – 212 с.
175. Успенский, Б.А. Поэтика композиции [Текст] / Б.А. Успенский. – М. : СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
176. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности [Текст] / Н.А. Фатеева. – М. : Ком Книга, 2006. – 280 с.
177. Фридендер, Г. М. Поэтика русского реализма [Текст] / Г. М. Фридендер. – Л. : Наука, 1971. – 291 с.

178. Фруменкова, Т.Г. Литературная фантазия и проблемы воспитательных домов [Текст] / Т.Г. Фруменкова // Вестник Герценовского университета: РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 6. – С. 68-72.
179. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2005. – 405 с.
180. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Человек играющий. [Текст] / Й. Хейзинга. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
181. Храпунович, А.И. «Шпионский роман» Б. Акунина с точки зрения жанрового канона [Текст] / А. И. Храпунович // Наука - образованию, производству, экономике: материалы XXI (68) Региональной научно-практической конференции преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов. Витебск, 11-12 февраля 2016 г.: в 2 т. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2016. –Т. 1. – С. 167-169.
182. Хрящева, Н.П. Жанр подросткового детектива в современной прозе (М. Чудакова «Дела и ужасы Жени Осинкиной» и Б. Акунин «Детская книга») [Текст] / Н. П. Хрящева // Культтовары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]. – СПб. : СПГУТД, 2009. – С. 303-310.
183. Целкова, Л.Н. Современный роман (Размышления о жанровом своеобразии) [Текст] / Л.Н. Целкова. – М. : Знание, 1987. – 64 с.
184. Циплаков, Г. Битва за гору Миддл [Электронный ресурс] / Г. Циплаков // Знамя. – 2006. – №8. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/8/cy11.html> (Дата обращения: 20.11.2017).
185. Циплаков, Г.М. Зло, возникающее в дороге, и Дао Эраста Фандорина [Текст] / Г.М. Циплаков // Новый мир. – 2001. – №11. – С.159-181.
186. Циплаков, Г. При чём тут маркетинг? Средний класс как вопрос русской литературы XXI века между жанрами [Электронный ресурс] / Г. Циплаков // Знамя. – 2006. – №4. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/4/ci18.html> (Дата обращения: 20.11.2017).
187. Циплаков, Г.М. Талант и лепта проектной литературы. Выбор Бориса Акунина [Текст] / Г.М. Циплаков // Знамя. – 2008. – №5. – С.204-206.

188. Чанцев, А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000 [Электронный ресурс] / А. Чанцев // НЛО, 2007. – №86. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha16.html#top> (Дата обращения: 23.12.2016).
189. Чернец, Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) [Текст] / Л.В. Чернец. – М. : Издательство МГУ, 1982. – 192 с.
190. Чернова, А. «Осьминог» Бориса Акунина: «В конце концов, вы получите то, чего внутренне хотите. И не факт, что вам это понравится» [Электронный ресурс] / А. Чернова // Пульс УК, 2016, 28 апр. – Режим доступа: URL: <http://pulse-uk.org.uk/books/osminog-borisa-akunina-kontse-kontsov-poluchite-to-chego-vnutrenne-hotite-fakt-cto-vam-eto-pom-avitsya/> (Дата обращения: 11.02.2017).
191. Черняк, В.Д. Жанры массовой литературы. Формульность массовой литературы [Текст] / В.Д. Черняк, М.А.Черняк // Массовая литература в понятиях и терминах. – М. : Наука, Флинта, 2015. – 193 с.
192. Черняк, М.А. «Библиотравелог» в новейшей прозе для подростков: к вопросу о жанровой трансгрессии в современной литературе [Текст] / М. А. Черняк // Уральский филологический вестник. – Екатеринбург, 2014. – №4. – С. 91-106.
193. Черняк, М.А. Homo Legens vs Homo Ludens: к вопросу о диагнозе российской прозы «нулевых» годов [Текст] / М. А. Черняк // Филологический класс. – 2011. – №25. – С. 4-11.
194. Черняк, М.А. Акунин: перезагрузка образца 2021 года (к вопросу о ревизии ценностей) [Текст] / М.А. Черняк // Культтовары -XXI: ревизия ценностей (маскультура и ее потребители / под общ. ред. И. Л. Савкиной, М.А. Черняк, Л.А. Назаровой. – Екатеринбург : Ажур, 2012. – С. 84-95.
195. Черняк, М. Маска, я тебя знаю, или Проект Б. Акунина «Авторы как эксперимент над читателем [Электронный ресурс] / М. Черняк // naukarus. – Режим доступа: URL: <http://naukarus.com/maska-ya-tebya-znayu-ili-proekt-b-akunina-avtory-kak-eksperiment-nad-chitatelem> (Дата обращения: 23.12.2017).

196. Черняк, М.А. Массовая литература XX века: учебное пособие [Текст] / М.А. Черняк. – М. : Флинта. Наука, 2007. – 432 с.
197. Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: дисс ... доктора филол. наук [Текст] / М.А. Черняк. – СПб. : ГОУВПО «РГПУ», 2005. – 488 с.
198. Честертон, Г.К. О детективных романах. В защиту детективной литературы [Текст] / Г. К. Честертон // Самиздат, 2005. – С. 5-9.
199. Чистякова, Е. Е. Влияние жанра на формирование антропонимической системы произведения [Текст] / Е. Е. Чистякова // Человек в информационном пространстве: сборник научных трудов / под общ. ред. Т.П. Курановой. – Ярославль : ЯГПУ, 2013. – С.424-428
200. Чупринин, С. Жизнь по понятиям [Электронный ресурс] / С. Чупринин // polit.ru, 13.12.2006. – Режим доступа: URL: <http://polit.ru/article/2006/12/13/chuprinin/> (Дата обращения: 23.12.2016).
201. Чупринин, С. И. Звоном щита [Электронный ресурс] / С. И. Чупринин // Знамя. – 2004. – №11. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/chu13-pr.html> (Дата обращения: 27.05.2017).
202. Чхартишвили, Г.Ш. Писатель и самоубийство: в 2 т. [Текст] / Г.Ш. Чхартишвили. – М. : Захаров, 2006. – Т.1. – 207 с.
203. Чхартишвили, Г. Ш. Энциклопедия литературицида [Текст] / Г. Ш. Чхартишвили. – М. : Захаров, 2006. – Т.2. – 463 с.
204. Шаманский, Д.В. Plusquamperfect (о творчестве Б. Акунина) [Текст] / Д.В. Шаманский // Мир русского слова. – 2002. – №1. С. 8-11.
205. Шевелев, И. Борис Акунин: «Убить Фандорина?» [Электронный ресурс] / И. Шевелев // www.peoples.ru. – Режим доступа: URL: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/detectiv/akunin/interview2.html> (Дата обращения: 01. 11.2016).
206. Шибанова, А.Н. Языковые средства создания образа Екатерины II в романе Б. Акунина «Внеклассное чтение» [Текст] / А.Н. Шибанова // Вестник ВятГУ. Филологические науки, 2016. – С. 46-50.

207. Щеглова, Е. Зеркало литературной контрреволюции. Борис Акунин [Текст] / Е. Щеглова // Русская литература на рубеже XX – XXI веков / Сост. – Е. Погорелая, И. Шайтанов. – М. : Журнал «Вопросы литературы», 2011. – С. 222-236.
208. Щеголькова, О. В. Авторский код У. Эко в структуре рассказа Б. Акунина «Перед концом света» [Электронный ресурс] / Щеголькова О. В. // Ученые записки Казанского университета. – 2014. – Т. 156., кн. 2. – С. 163-171. – Режим доступа: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtorskiy-kod-u-eko-v-strukture-rasskaza-b-akunina-pered-kontsom-sveta> (Дата обращения: 27.02.2018).
209. Энциклопедический словарь английской литературы XX века [Текст] / отв. ред. А.П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. – С. 503-505.
210. Юзефович, Г. Литература по имущественному признаку: что читает средний класс? [Электронный ресурс] / Г. Юзефович // Знамя. – 2005. – №9. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/9/iuz12.html> (Дата обращения: 20.11.2017).
211. Юрченко, Т. Г. Из Москвы в Лондон и обратно: некоторые аспекты серии Б. Акунина об Эрасте Фандорине [Текст] / Т.Г. Юрченко, Е. Греста // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – 2016. – №4. – С. 173-176.
212. Юсипова, Л. От Эраста Петровича к героям «безбумажной» литературы [Электронный ресурс] / Л. Юсипова // Ведомости, 26.07.01. – Режим доступа: URL: <http://www.guelman.ru/culture/reviews/2001-07-27/Usipova260701/> (Дата обращения: 23.12.2016).
213. Якушевич, М.В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: дис. ... кандидата искусствоведения [Текст] / М.В. Якушевич. – Новосибирск : НГК им. М.И. Глинки, 2004. – 240 с.
214. Ярко, А.Н. Акунин-Чхартишвили-Брусникин-Борисова: четыре автора или смерть автора? [Текст] / А. Н. Ярко. Вопросы русской литературы, 2015. – № 1 (31). – С. 146-161.

215. Frye, N. The Educated Imagination [Текст] / N. Frye. - Bloomington: Bloomington University Press, 1964. – 268 p.
216. Lammert, E. Bauformen des Erzahlers [Текст] / E. Lammert. - Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955. – 279 p.
217. Marcia, Morris. Wilkie Collins's Legacies: «The Moonstone' in Boris Akunin's «Murder on the Leviathan» and «Children's Book» [Электронный ресурс] / Morris Marcia // wilkiecollinssociety.org. – Режим доступа: URL: <http://wilkiecollinssociety.org/wilkie-collinss-legacies-the-moonstone-in-boris-akunins-murder-on-the-leviathan-and-childrens-book/> (Дата обращения: 23.09.2017).
218. Sofya, Khagi. Boris Akunin and Retro Modein Contemporary Russian Culture [Электронный ресурс] / Khagi Sofya // sites.utoronto.ca. – Режим доступа: URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/khagi13.shtml> (Дата обращения: 18.03.2017).