

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ISSN 0321-1215

НАУЧНЫЙ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ
ЖУРНАЛ
2015
№ 1 (31)
www.vruli.cfuv.ru

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР /
EDITOR-IN-CHIEF**

Курьянов С.О. / Kuryanov S.O.,
доктор филологических наук, доцент

**ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА /
DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF**

Иванова Н.П. / Ivanova N.P.,
доктор филологических наук, профессор

**ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ /
EXECUTIVE SECRETARY**

Курьянова В.В. / Kuryanova V.V.,
кандидат филологических наук

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ /
EDITORIAL BOARD:**

Александрова И.В. / Alexandrova I.V.,
доктор филологических наук, доцент
Берестовская Д.С. / Berestovskaya D.S.,
доктор философских наук, профессор
Беспалова Е.К. / Bepalova Ye.K.,
кандидат филологических наук
Богданович Г.Ю. / Bogdanovich G.Yu.,
доктор филологических наук, профессор
Борисова Л.М. / Borisova L.M.,
доктор филологических наук, профессор
Гуменюк В.И. / Gumeniuk V.I.,
доктор филологических наук, профессор
Зябрева Г.А. / Ziabreva G.A.,
кандидат филологических наук, доцент
Ищенко Н.А. / Ishchenko N.A.,
доктор филологических наук, профессор
Капустина С.В. / Kapustina S.V.,
кандидат филологических наук
Новикова М.А. / Novikova M.A.,
доктор филологических наук, профессор
Остапенко И.В. / Ostapenko I.V.,
доктор филологических наук, доцент
Темненко Г.М. / Temnenko G.M.,
доктор филологических наук, доцент
Титаренко Е.Я. / Titarenko Ye.Ya.,
доктор филологических наук, профессор
Ященко Т.А. / Iashchenko T.A.,
доктор филологических наук, профессор

Издается с 1966 года.
В 1966–1991 г. издавался во
Львове–Черновцах и в 1993–
2014 г. в Симферополе как
межвузовский научный
сборник. С 2015 г. издается
как научный филологический
рецензируемый журнал.

Выходит 4 раза в год.

УЧРЕДИТЕЛЬ:
ФГАУ ВО «Крымский
федеральный университет
имени В. И. Вернадского».

Журнал включен в
Российский индекс научного
цитирования (РИНЦ).

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору в
сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство
ПИ № ФС 77-61824
от 18 мая 2015 года.

АДРЕС РЕДКОЛЛЕГИИ:
295007, Республика Крым,
г. Симферополь, пр. Вернадского,
2, ТА КФУ, кафедра
русской и зарубежной
литературы, редакции
журналов, к. 210.
Тел.: +7978 844-18-21.
E-mail: vruli1966@mail.ru

Печатается по решению Ученого
совета КФУ, протокол № 9
от 03.08.2015.

Подписан к печати 12.08.2015.
Отпечатан в издательском отделе
ФГАУ ВО «КФУ им. В.И.
Вернадского».

Авторские материалы могут не отражать точку зрения редакции. Рукописи не возвращаются. Любое воспроизведение материалов без письменного согласия редакции не допускается. При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

ВСЁ МИР ТЕАТР? ВСЁ МИР – ЛИТЕРАТУРА!*Б. Акунин глазами заинтересованных читателей*

<i>А. Г. Головачёва. Право на литературность (Предисловие научного редактора и составителя номера)</i>	3
<i>М. Костова-Панайотова. «Чайка» Б. Акунина как зеркало «Чайки» Чехова</i>	5
<i>Е. Н. Петухова. Трансформации «Чайки»</i>	16
<i>А. Д. Степанов. Акунин и Чехов: пазл «Две Чайки»</i>	26
<i>В. В. Савельева. Чужое как своё: пересоздание чеховского текста и мира в «Чайке» Б. Акунина</i>	36
<i>Л. Димитров. Ловушка для чаек</i>	49
<i>В. В. Савельева. Союз нерушимый вербального и визуального в романе «Ф. М.»</i>	63
<i>А. Г. Головачёва. «Скарпея Баскаковых» Б. Акунина: Конан Дойл в содружестве с Чеховым</i>	77
<i>А. Г. Головачёва. Диалогия Акунина «Весь мир театр» и «Чёрный Город» как полилог великой русской и мировой литературы</i>	88
<i>Е. В. Сафронова. «Эрасто-сан». К вопросу о возможности существования образа «положительно прекрасного человека» в современной российской литературе</i>	136
<i>А. Н. Ярко. Акунин–Чхартишвили–Брусникин–Борисова: четыре автора или смерть автора?</i>	146

ОБЪЯВЛЕНИЯ И ИНФОРМАЦИЯ

XIII Международный Симпозиум «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст»	162
---	-----

Составитель и научный редактор номера – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина

А. Г. Головачёва

**ВСЁ МИР ТЕАТР?
ВСЁ МИР – ЛИТЕРАТУРА!***Б. АКУНИН**ГЛАЗАМИ ЗАИНТЕРЕСОВАННЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ***Право на литературность
ПРЕДИСЛОВИЕ СОСТАВИТЕЛЯ
И НАУЧНОГО РЕДАКТОРА НОМЕРА**

Но ежели угодно поговорить про мою статейку – отчего ж не поговорить. Я читателями не избалован, особенно такими... заинтересованными.

Б. Акунин. «Ф. М.»

Никто не оспаривает у тебя твоих прав. Никто у тебя твоих прав не оспаривает.

А. Чехов. «Дядя Ваня»

Прав – не дают, права – берут...

М. Горький. «Мещане»

В настоящую подборку вошли десять статей восьмерых авторов, живущих в Болгарии, Казахстане и России – в Москве, Петербурге и Севастополе.

Основным предметом внимания, на котором в данном случае сошлись интересы, стали книги Б. Акунина, выходявшие из печати с 2000 по 2015 годы и завоевавшие огромную читательскую аудиторию: в их числе комедия «Чайка», фандоринский цикл и романы под другими авторскими псевдонимами, рассмотренные в широком контексте русской и мировой литературы.

Обращение к сочинениям самого читаемого автора новой России дает возможность обсудить проблемы литературности в таких аспектах, как расчет писателя на сотворчество с осведомленным читателем, приемы литературной игры, создание новой писательс-

кой маски, литературная традиция и преемственность, театральность, визуальность и интермедийность современной прозы.

Особенность представленных здесь статей – в том, что автор каждой из них чувствовал себя в первую очередь не писателем, а читателем, – причем читателем явно «заинтересованным», по слову поставленного здесь эпитафия.

По сути же, справедливо будет отметить, что главный герой всех этих работ – Литература, а еще точнее – те многочисленные литературные миры, куда выводят читателя со страниц акунинских текстов приоткрытые дверцы, тропки или проторенные дороги.

«Весь мир – театр», – повторяет Акунин известную фразу Шекспира и выносит ее в заглавие одного из своих романов; но сам же, всеми своими сочинениями, подводит читателей к неизбежному выводу: нет, весь мир – Литература, и границы этого мира бесконечны, как у природного Космоса. Отсюда насыщенность собственно акунинских сочинений цитатами, отсылками, параллелями из Чехова, Достоевского, Льва Толстого, Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Карамзина, Шекспира, Джона Донна, Гете, Александра Дюма, Мери и других представителей пантеона всемирной литературы. Для «заинтересованных читателей» нет ничего увлекательнее, чем попытаться исчислить эту маящую бесконечность и удержать ее в узнаваемых границах. Однако и исчисленные, и обозначенные, литературные миры от этого не перестают быть интересными.

В какой-то мере публикуемые работы можно воспринимать как литературный комментарий к сочинениям Акунина. Но не стоит упрощать исследовательский замысел: важнее не заданный, а закономерен складывающийся итог – признание права писателя на литературность в самых разных ее проявлениях.

«Прав – не дают, права – берут», – заявлял во всеуслышание горьковский персонаж в начале XX века. Тогда эта реплика, прозвучавшая со сцены в первой пьесе «буревестника революции», вызвала шок: из него выходили по-разному – кто с бурными аплодисментами, кто с не менее бурным негодованием.

Сто лет спустя шок по этому поводу практически невозможен. Думается, что в случае Акунина выигрывают и автор, и его читатели.

И не только «заинтересованные»...

А. Г. Головачёва

УДК 821.161.1

«ЧАЙКА» Б. АКУНИНА КАК ЗЕРКАЛО «ЧАЙКИ» ЧЕХОВА

Магдалена Костова-Панайотова

Юго-западный университет имени Неофите Рильского. Болгария, 2700, г. Благоевград, ул. Ивана Михайлова, 66. Доктор филологических наук, профессор филологического факультета, редактор электронного литературного журнала «LiterNet», поэтесса, литературный критик, тел. +359 73 58 85 46, e-mail: magi66@mail.bg

Аннотация. Автор статьи сопоставляет два произведения, отделенные столетием: одно написано в конце XIX-го века, другое – в конце XX-го века, под одним и тем же названием и заявленными жанровыми характеристиками: комедии «Чайка» А. П. Чехова и «Чайка» Б. Акунина. В чеховской «Чайке» рассказывается история героев с различными судьбами, персонажи зрительно осязаемы, чувствуется жалость автора к ним. У Акунина в центре пьесы – происшествие, персонажи превращаются в своего рода функции с одной определенной, доминантной чертой характера, а ощущение сострадания отсутствует. Вторую «Чайку» отличает смена точек зрения, обыгрывание собственного и чужого слова, самоирония, смешение высокого и низкого, что свойственно постмодернистскому дискурсу. Однако предмет пародии здесь не творчество писателя-классика, а клишированное восприятие его произведений.

Ключевые слова: постмодернизм, элитарная и массовая литература, детектив, персонаж, конфликт, действие, пародия.

С о р и н. А я, брат, люблю литераторов.
Когда-то я страстно хотел двух вещей:
Хотел жениться и хотел стать литератором,
но не удалось ни то, ни другое. Да.
И маленьким литератором приятно быть,
в конце концов.
Антон Чехов. «Чайка»

В основе размышлений, вызвавших настоящий текст, – два произведения, отделенные столетием: одно написано в конце XIX-го века, другое – в конце XX-го века, под одним и тем же названием и заявленными жанровыми характеристиками: комедии «Чайка» А. П. Чехова и «Чайка» Б. Акунина.

© М. Костова-Панайотова, 2015

Комедия Чехова, резко отличающаяся от его предыдущих пьес, имеет интересную судьбу. После провала на сцене петербургского Александринского театра (1896) она была поставлена в Московском Художественном театре (1898), где получила огромный успех, превратившись в эпохальное явление в жизни русского, а то и мирового театра. Пьеса, название которой стало символом МХАТа, находит отклик и в наши дни. Литературовед, переводчик, писатель, японовед Григорий Чхартишвили, пишущий под именем Бориса Акунина, создал свою версию чеховской «Чайки», «продолжив» ее своеобразным способом. Комедия Акунина впервые была опубликована в 2000 году, в «Новом мире», № 4, что само по себе является показательным фактом первоначальной оценки произведения, потому что там, например, не появляются произведения В. - Сорокина или Ал. Марининой.

В том же году комедия была выпущена в одном томике с пьесой Чехова. На обложке, в духе постмодернистской игры, угадывались штрихи портретов обоих авторов. Чеховская «Чайка» здесь, с одной стороны, была явно использована в качестве пролога к пьесе Акунина и исполняла своего рода служебную роль. С другой стороны, прочтение «Чайки» Акунина провоцировало читателя заново обратиться к каноничному тексту, что давало возможность увидеть его в новом свете. П. Басинский, например, признавался, что, независимо от впечатления, какое оставляет вторая «Чайка», он благодарен Акунину хотя бы за то, что получил повод перечитать чеховский текст [3].

Бытие двух комедий продолжает идти рука об руку и на театральной сцене: в «Школе современной пьесы» и в других театрах России «Чайка» Чехова и «Чайка» Акунина ставятся одновременно.

Публикация в одной книге двух пьес – «незаконченной» Чехова и «детективной» Акунина – дерзкий жест, который вызывает и множество критических нареканий. Но обвинения критики далеко не связаны только со смелостью сравнения, которое навязывает Акунин, а происходят из способа, с помощью которого этот писатель обращается к классике.

Известно, что Акунин – фигура, по поводу которой литературоведческие мнения расходятся. Некоторые критики видят в нем «первого русского беллетриста» в современной эпохе, «золотую середину» между бесформенным текстом постмодернизма и массовой литературой, «блестящего стилизатора», человека, который

оживляет русскую историю. Для других его псевдоним, означающий на японском языке «злой человек», непосредственно связан с его анархистической ролью в литературе. Суть обвинений по отношению к «Чайке» Акунина можно свести к нескольким следующим основным моментам.

Во-первых, используется сокровищница русской литературы в корыстных (коммерческих) целях.

Во-вторых, паразитирование на классике ведет к ее обесмысливанию и формализации, потому что каноническое произведение лишается специфики, раздробляется на части, превращается в пастыш. Некоторые авторы говорят о «диссекции» [24], о «вампиризме» [9], об использовании классического архива как примитивного [1].

В-третьих, в результате получают «циркаческие трюки», массовая литература, которая может внушить каждому ученику, что и он может написать свой «Вишневый сад» с незамысловатым сюжетом по криминальной проблеме, например, «кто убил Фирса» [13].

В-четвертых, произведения Акунина «компилируют», «плагиатствуют», это произведения, из-за которых классики перевернулись бы в гробу. Мария Ремизова в статье о «Чайке» утверждает, что этот литературный бонвиван, кумир массовой культуры, делает чучело из писателя Чехова [16].

В-пятых, «Чайка» Акунина не имеет ничего общего с Чеховым. «Скорее, это пьеса о Владимире Сорокине, некоем собирательном «Владимире Сорокине» – русском постмодернизме» [3].

В сущности, произведения Акунина могут служить иллюстрацией к знаменитой постмодернистской теории Лесли Фидлера, который призывает к стиранию границ между элитарной и массовой литературой, одновременно с этим клеймит шаблонные бульварные произведения, надеясь на то, что постмодернизм осуществит стирание границ, и в результате этого одно и то же произведение станет интересным для всех. В мою задачу не входит давать оценки, является ли Акунин «маленьким литератором» или нет. Акунинский литературный проект заслуживает серьезного внимания и анализа хотя бы по двум причинам: во-первых, благодаря факту, что он выявляет некоторые важные процессы, связанные с современной литературной ситуацией в России, и во-вторых, этот проект направлен на интеллигентного и взыскательного читателя, как утверждает сам Акунин в одном интервью [2].

Но давайте посмотрим, чем же и как провоцирует «Чайка» Акунина. Действующие лица в комедии Акунина почти те же самые, что в чеховской пьесе, кроме некоторых второстепенных персонажей (работник, повар и горничная, которых нет в акунинской пьесе). Акунин, однако, указывает педантично возраст персонажей, из чего становится ясным, что, в отличие от первых трех действий пьесы Чехова, здесь прошло два года. Последнее действие комедии Чехова превращается в первое действие акунинской пьесы: таким образом, новая комедия получается в двух действиях.

В основе сюжета новой «Чайки» – смерть Константина Треплева. Отвергая самоубийство Треплева в четвертом действии чеховской пьесы, Акунин предлагает свою версию или, точнее, свои версии: Треплев убит. Всё второе действие пьесы представляет собой восемь вариаций-дублей на тему, кто убийца.

Здесь уместно вспомнить, что интерес писателя Акунина к проблематике самоубийства не случаен. Г. Чхартишвили – автор монографии «Писатель и самоубийство», где обдуманы причины и психические установки, которые заставляют творца наложить на себя руки, и где заявлено, что выбор смерти – «естественный и свободный выбор человека, как доказательство его свободы, эталон честной игры homo ludens». В этом смысле пьесе «Чайка» можно рассматривать как произведение, которое отражает вариации на эту тему в другом эмоциональном и семантическом регистре и в другой жанровой форме. В подкрепление подобной гипотезы можно привести слова Марины Адамович, которая утверждает, что все персонажи акунинской «Чайки» – «потенциальные самоубийцы» [1].

Как мастер криминального жанра, Акунин и в «Чайке» закладывает некоторые из основных принципов детектива: например, обманутые ожидания читателей. В начале второго действия убийство Треплева как будто сразу находит свою разгадку – в признаниях Нины Заречной. Не случайно в первом действии появляется обреченный ею шарфик: шарфик превратится в улику против этой героини. Но пьеса сразу фокусируется на уже разыгранной ситуации, чтобы предложить несколько различных решений. В расследовании Дорна все персонажи становятся потенциальными убийцами. Читатель, знающий детективные романы Акунина, может сразу провести аналогию: Дорн – обрусевший немец, очевидно напоминающий героя Эраста Фандорина, способного раскрыть любое преступление. В последнем эпизоде Тригорин, принимая на

себя роль следователя, доказывает, что убийцей может быть и сам Дорн. Автор внедряет в пьесу «стоп-кадры», нарочно замедляет действие, давая возможность каждому признаться в преступлении. И все признаются, но кто убийца, так и остается неизвестным.

Оказывается, что у каждого из героев имеется свой мотив: Нина убивает Треплева оттого, что боится за жизнь Тригорина, Маша – из-за несчастной любви, ее супруг – из ревности, родители Маши – из-за погубленной жизни своей дочери, Сорин – из жалости к своему племяннику, который в пьесе представлен почти сумасшедшим, Тригорин – для эксперимента, потому что работает над детективным романом и хочет почувствовать психологию убийцы. Дорн также окажется причастным к убийству – мстя за убитых Треплевых птиц и животных. Даже у Аркадиной окажется свой мотив – из ревности к Тригорину, которого в акунинской интерпретации влечет к Треплеву.

Основное в каждом дубле – не терзания героев, а их признания, которые раскрывают и мотив убийства. Почти как в водевиле, в каждом из вариантов улики попадают прямо в руки Дорна, давая ему направление к новому заключению. В этом смысле Акунин разыгрывает настоящую комедию ситуаций. Писатель открыто использует чеховский прием самодраматизации, который восходит к водевилу, принцип ружья, которое непременно выстрелит, и, абсолютизируя чеховские приемы, доводит их до абсурда, выворачивая их наизнанку.

«Чайка» Акунина не просто начинается с конца чеховской пьесы, а прежде всего вводит «мелкие», на первый взгляд, перемены, без которых действие не могло бы развиваться дальше именно так, а не иначе. Перед своей смертью, например, Треплев постоянно играет револьвером, а разговаривая с Ниной Заречной, он, неизвестно почему, постоянно нервничает, размахивает оружием. С помощью изменений в ремарках усиливается ощущение, что Треплев – не просто декадентствующий мечтатель, а маньяк, который оставил свой кабинет чучелами препарированных тел всевозможных животных и птиц, во главе которых стоит чучело большой чайки с распростертыми крыльями. У Чехова – Треплев собирается писать и просматривать то, что уже написано; у Акунина – на его письменном столе «лежит большой револьвер, и Треплев поглаживает его рассеянно, как котенка», затем «пробегает глазами рукопись». То есть одно из основных изменений связано с фактом, что элемент жалости, который присутствует в чеховской пьесе по от-

ношению к Треплеву, здесь сильно сокращен, затушеван. Чеховская сдержанность в обрисовке персонажей у Акунина везде заменяется аффектацией даже при малейших проявлениях чувств. У Чехова чучело чайки появляется только на последних страницах как символ подмены живого умерщвленным искусством, в одном из возможных прочтений символического значения. У Акунина чучело создает рамку в начале и в конце пьесы, как предупреждение угрозы, а в финале стеклянные глаза чайки угрожающе загораются, начинают светиться, и она оживает. Отсутствие удовлетворительной разгадки делает все происходящее еще более абсурдным.

В чеховской «Чайке» рассказывается история героев с различными судьбами, персонажи зрительно ощутимы, чувствуется жалость автора к ним. У Акунина в центре пьесы – происшествие, персонажи превращаются в своего рода функции с одной определенной, доминантной чертой характера, а ощущение сострадания отсутствует – в той мере, насколько сами персонажи представлены как ретушированные портретные зарисовки.

Герои Чехова живут в сфере потенциального, они – «сбор вероятностей» [5], поиск их собственного Я не закончен. В них как будто собран абсурд бытового существования, а человек замурован в дупле своего одиночества. Тревожное ощущение того, что никто никого не понимает, что сама их жизнь на «граничной линии с безграничным», является ведущим ощущением. Конфликты не разрешаются, действие, развиваясь, заплетает все больше узлов.

Что происходит у Акунина? Писатель начинает с ощущения распадающейся близости между людьми, доводя эту идею до абсурда. Аркадина в чеховской пьесе, например, талантливая, но избалованная и себялюбивая актриса, которая даже к сыну испытывает странные чувства – и любовь, и пренебрежение одновременно. Ее любовь к сыну знает меру: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки», а Треплеву «уже двадцать пять лет», и это «постоянно напоминает ей, что она уже не молода». В пьесе Акунина к ее образу добавлены дополнительные штрихи, которые делают ее гротескно абсурдной. Когда она узнает, что ее сын лежит в луже крови на зеленом ковре, она произносит: «...красное на зеленом... И зачем он застрелился на зеленом ковре? Всю жизнь – претенциозность и безвкусице». В каждом дубле есть повторяющаяся лейтмотивная реплика, и эта реплика именно Аркадиной: «Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью, я была слишком увлечена искусством и собой – да-да, собой... Мой милый, беста-

ланный, нелюбимый мальчик... Ты звал меня, долго звал, а я все не шла, и вот твой зов утих...»

Этот монолог, который должен был бы раскрывать трагедию матери, повторяемый многократно в гротесковых ситуациях, раскрывает только бессмыслицу душевных излияний, неуместность, пустоту, упраздненность чувств в абсурдном мире персонажей-марионеток. Чеховский психологизм и неоднозначность исчезли, персонажи стали более эмблематичными и лапидарными.

Если Чехов, по словам Набокова, бежит из темницы детерминизма, уходит от категории причинности, то все, что делает Акунин, связано как раз с противоположным: задает вопросы, ищет причины. Следовательно Акунин не относится к «Чайке» Чехова как к истории, раскрывающей тайны русской души. Он задает персонажам вполне конкретные вопросы с сегодняшней датой: у вас есть причины ревности, а есть ли у вас алиби? Могут ли нормальные люди убивать чаек? Вы любите, а почему вы раньше не признались? Вам жаль Треплева, а почему так же не других, и не только людей искусства? Все могут жаловаться на свою жизнь.

В известном смысле «Чайка» Акунина – эмблематическое произведение, которое открывает изменение установки читателя: в начале XXI века душевные излияния не по вкусу современному человеку, который стал намного практичнее и рациональнее и который, по словам Бориса Минаева, начинает вновь интересоваться конкретной стоимостью вишневого сада [11]. Акунин, однако, по мнению Марины Давыдовой, обманывает не только ожидания читателей, но и свои собственные, потому что его «Чайка» – не столько пародия Чехова, сколько пародия детективных романов, в том числе и написанных самим Акуниным [7]. Не вступая в споры с Давыдовой, я только добавила бы, что, по-моему, самопародия – часть установки, которую создают тексты Бориса Акунина. Не случайно он утверждает, что, когда пишет под именем Чхартишвили, то даже надевает другие очки. Смена точек зрения, обыгрывание собственного и чужого слова, самоирония, смешение высокого и низкого – часть функционирования постмодернистского дискурса.

А имеет ли вообще «Чайка» Акунина цель пародировать Чехова? Легко и заманчиво сказать, что новая пьеса – очередное извращение классики или отражение чеховской «Чайки» в кривом постмодернистском зеркале. Но пьеса Акунина и нечто другое. Деканонизация классического текста налицо, но, играя авторитетным дискурсом, комедия не просто рушит классику или формализует ее.

Поэтика негации имеет и другую функцию. Она направлена на догматизацию знакомого, против стереотипов восприятия классики в массовом сознании. Чехов не случайно близок постмодернистским восприятиям современных авторов. Его художественный хронотоп отражает наступление в мире хаоса, абсурдность ежедневного существования. Его поэтика открывает близость с лишенным иерархии постмодерным миром, в котором игра, вариантность, виртуальность оказываются в центре литературы.

Оттеняя незавершенность и нестабильность каждого из чеховских персонажей, акунинская «Чайка», в сущности, утверждает, что без классики нельзя. И здесь через пародию и игру ощущается рефлексия талантливого современного интерпретатора Чехова, переворачивающего чучело штампов и стереотипов, которыми обросла «Чайка», а вероятно, и самого образа Чехова [см.: 6]. Поэтому предмет пародии здесь не творчество писателя-классика, а клишированное восприятие его произведений. Акунин осуждает знакомое, заставляя нас взглянуть на него по-новому.

И в этом смысле в ответ на страхи, что подобные творения вытеснят чтение классиков, страхи, которые чувствуются и во множестве рецензий, я бы хотела привести данные из опубликованного отчета Министерства печати России за 2002 год, где упоминается, что переиздание классической литературы стало «выигрышным и перспективным делом», а о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Чехове сказано, что они превратились в продаваемых авторов [18].

Конечно, не уровень продаж есть мера ценностей определенной книги, но мне кажется, что лишнее демонизирование современных писателей создает вокруг них ореол, который мешает отсечь по-настоящему хорошее от сорняков. С другой стороны, нет ничего плохого в создании читаемой литературы для интеллигентного, требовательного читателя, как и определяет свою задачу сам Акунин. Отражение Чехова в этой пьесе – отражение в калейдоскопе. А поскольку бытие современной литературы все ярче связывается с бытием Net-культуры, Сети, являющейся самым большим калейдоскопом [4], то Акунин просто очерчивает одну из моделей современной рецепции классики. В этом смысле «Чайка» Акунина – показательное, эмблематичное произведение, и имеются основания назвать ее «манифестом всей новой литературы» [7].

Список использованных источников

- [1] Адамович Марина. Юдифь с головой Олоферена // Новый мир. 2001. № 7 [Электронный ресурс]. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/7/adam.html (дата обращения 12.09.2015)
- [2] Акунин Борис. «Так веселее мне и интереснее взыскательному читателю...»: Интервью. Грандиозный проект новой русской беллетристики. Анна Вербиева // Независимая газета. 1999. 23 дек. [Электронный ресурс]. URL: http://exlibris.ng.ru/person/1999-12-23/1_akunin.html (дата обращения 10.09.2014).
- [3] Басинский Павел. Чучело Чайки (Из цикла «Свой взгляд») // Литературная газета. 2000. № 17. 26 апр.–2 мая.
- [4] Божанкова Ренета. Виктор Пелевин: сценарий за калейдоскоп // Культура. 2001. № 31. 14 септ.
- [5] Вайль П., Генис А. Все – в саду // Независимая газета. 1991 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.aptechka/agava.ru> (дата обращения 12.09.2014)
- [6] Вербицкая Г. Г. Традиции поэтики А. П. Чехова в драматургии Н. Коляды [Электронный ресурс]. URL: www.kolyada.ur.ru/critiques/Verbitskaya.htm (дата обращения 11.09.2014).
- [7] Давыдова Марина. Обманутый обманщик // Время новостей. 2001. 11 мая.
- [8] Захаров Андрей. Борис Акунин. Опыт культурологического анализа [Электронный ресурс]. URL: www.historia-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm (дата обращения 15.09.2014).
- [9] Иванова Наталья. Жизнь и смерть симулякра в России // Дружба народов. 2000. № 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/authors/i/nivanova/> (дата обращения 20.09.2015).
- [10] Ленская Елена. В «Чайке» Акунина виновны все // ZRPRESS.RU. 2002. № 51. 4 июля.
- [11] Минаев Борис. Убить чайку // Огонек. 2001. № 45 (4720). Ноябрь [Электронный ресурс]. URL: <http://kommersant.ru/doc/2289358> (дата обращения 15.09.2015).
- [12] Минаев Борис. Призрак оперетты // Огонек. 2004. № 10. Март [Электронный ресурс]. URL: <http://kommersant.ru/doc/2293326> (дата обращения 19.09.2015).
- [13] Миненко Елена. Cui prodest?.. // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26 [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/to-be-or-not-to-be-26/cui-prodest/> (дата обращения 19.09.2015).

[14] Ольшанский Дмитрий. Испортили мне пьеску, Борис Григорьевич! // Сегодня. 2000. 4 июля.

[15] Писклова Ирина. Казнить нельзя, помиловать // Столичные новости. 2001. № 28 (176). 24 июля–13 авг.

[16] Ремизова Мария. Чучело Чехова. Пьеса Бориса Акунина «Чайка» в журнале «Новый мир» // Независимая газета. 2000. № 78 (2140). 28 апр.

[17] Рыбакина Татьяна. Кто убил Треплева? Борис Акунин в «Школе современной пьесы» // Культура. 2001. № 51 (2361). 23 марта.

[18] Родык Константин. Невозможность Б. Акунина // Книжник-Ревю. 2002. № 37 (412). 28 сент.–4 окт.

[19] Романцова Ольга. Виновен каждый // Время МН. 2001. 28 апр.

[20] Рубинштейн Лев. А. Чехов / Б. Акунин. Чайка. Пьеса и ее продолжение // Itogi.ru. 2000. 13 июня.

[21] Сабо Бояна. «Чайка» Акунина [Электронный ресурс]. URL: www.russian.slavica.org/article17.html (дата обращения 05.08.2014).

[22] Ситковский Глеб. «Чайка» Б. Акунина. Почему они не любят Костю Треплева // Вечерний клуб. 2001. 18 мая.

[23] Филиппов Алексей. Доктор Дорн идет по следу // Известия. 2001. 28 апр.

[24] Яранцев Владимир. Гомо космикус провинциалиус, или Опасности «порнографического воображения» // Сибирские огни. 2001. № 5 [Электронный ресурс]. URL: <http://glfr.ru/biblioteka/vladimir-jarancev/gomo-kosmikus-provincialius-ili-opasnosti-pornograficheskogo-voobrazhenija.html> (дата обращения 18.09.2015).

«THE SEAGULL» BY B. AKUNIN AS A MIRROR OF CHEKHOV'S «THE SEAGULL»

Magdalena Kostova-Panaiotova

Southwestern Neofit Rilski University. Bulgaria, 2700, Blagoevgrad, Ivan Mikhailov st., 66, Doctor of Philology, Professor of the Faculty of Philology, editor of the electronic literary magazine «LiterNet», poet, literary critic, tel. +359 73 58 85 46, e-mail: magi66@mail.bg

Summary. *The author compares two works of art separated by a century: one of them was written at the end of the XIX century and the second one was written at the*

end of the XX century. Both of them have the same titles and declared genre characteristics of comedy: comedies «The Seagull» by A. P. Chekhov and «The Seagull» by B. Akunin. Chekhov's «The Seagull» tells about the history of heroes with different destinies, the characters are visually perceptible, and author's compassion to them is evident. Akunin places an event at the center of the play, the heroes are transformed into some functions with one certain characteristic feature, and no author's compassion is observed. New «The Seagull» is distinctive by the change of points of view, making play with the own and foreign word, self-irony, and mixing of high and low, which is typical of the postmodernist discourse. However, the subject of parody is not the art of the classic writer but the cliché perception of his works of art.

Keywords: *postmodernism, elitist and mass literature, detective story, character, conflict, action, parody.*

УДК 821.161.1

ТРАНСФОРМАЦИИ «ЧАЙКИ»

Е. Н. Петухова

Санкт-Петербургский государственный экономический университет. Россия, 191023, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 21. Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, тел. +79217955710, e-mail: pen9@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается характер трансформации комедии А. П. Чехова «Чайка» в ироническом псевдодетективе «Чайка» Б. Акунина, раскрываются его приемы жанровой и характерологической игры. В процессе анализа выявляется отсутствие собственно постмодернистского содержания «Чайки»-2, которая являет демонстрацию постмодернистской техники одновременно с ее пародированием. В статье также обращается внимание на причины частого обращения писателей-постмодернистов к этой пьесе А. П. Чехова.

Ключевые слова: чеховский, постмодернистский, изменение, абсурдизация, прием, игра, интерпретация, ирония, детектив.

Классические произведения постоянно оказывались в фокусе внимания писателей XX и теперь уже XXI века, привлекая, в том числе, и постмодернистов. Особый интерес неслучайно вызывали пьесы А. П. Чехова: единодушно признанные исследователями его универсализм, новаторство драматургического языка предопределили художественные поиски писателей вплоть до XXI века и обусловили пересечение чеховской драмы с самыми неожиданными литературными явлениями. Нет ни одной пьесы Чехова, которая не резонировала бы в современной драматургии, не подвергалась бы в той или иной форме обыгрыванию, не цитировалась бы. В своей творческой практике постмодернисты, исходя из поэтики сознательной вторичности [9, с. 228], заимствуют чеховские заглавия, сюжеты, мотивы, ситуации, образы в различных целях: от создания пастыша до переосмысления претекста и создания другого произведения из цитируемых элементов. Принцип цитатности использовали и используют не только они. В. Б. Катаев в книге «Игра в оскол-

ки», рассматривая существующие определения постмодернизма, характеризуя его мировоззренческую сущность и приемы, совершенно справедливо замечает, что наличие таких приемов «не дает оснований безусловно отнести произведение к числу постмодернистских, а его автора записать в разряд постмодернистов. Гораздо чаще мы наблюдаем взятые напрокат приемы, «повествовательные стратегии» в произведениях по духу, по сути непостмодернистских. К тому же многие из этих приемов пришли в сегодняшнее искусство и литературу из искусства и литературы недавнего прошлого – авангарда, модернизма» [4, с. 151]. Постмодернизм же как мировидение и мировоззрение имеет в своей основе представления об утрате смысла существования и деятельности человечества, о «конце истории», о мире как хаосе, об отсутствии высшей истины, о скомпрометированности идеалов и пр. Зачастую «деконструкторы» чеховских пьес демонстрируют только ставшие расхожими приемы, а не переосмысление мировоззренческой сути, – вероятно, потому, что оно и не требуется произведениям Чехова, глубоко современным по заключенному в них содержанию и по форме.

«Чайка» чаще других пьес становилась объектом писательских и режиссерских экспериментов, она сама была экспериментальным произведением, и речь в ней шла о новых формах в искусстве, о столкновении традиции и новаторства, о понятии таланта. Написанная «вопреки всем правилам», «Чайка» имеет репутацию самой странной чеховской пьесы, дающей основания различным интерпретациям ее проблематики, персонажей и поэтики. Она на самом деле содержит некий постмодернистский посыл: прежде всего, множественность возможных причин самоубийства Треплева, кажущаяся «незавершенность» финала, отсутствие критерия положительности / отрицательности в изображении героев, отсутствие «правых» и «виноватых», организация повествования по принципу монтажного мышления – возникает большой соблазн представить персонажей, мотивы их поведения, сюжетные коллизии в ракурсе современности с помощью постмодернистских приемов.

Среди вариантов обыгрывания чеховской «Чайки» можно отметить пьесы Н. Коляды «Чайка спела», «Куриная слепота», «Курица», К. Костенко ««Чайка» А. П. Чехова (remix)», демонстрирующие жанровый диапазон от «чернушной» драмы до фарса. В «Курице», например, автор, домысливая сюжетную линию Нины Заречной, карнавализует любовный треугольник. Молодая актриса провинциального театра Нонна, пришедшая из «самоделки» (от-

сылка к чеховской героине, игравшей в пьесе Треплева), играет Нину Заречную, «курицей» ее прозвали соперницы, считая, что она «не тянет» на роль и глупа. В сюжете сама Нонна соотносится с Ниной, как заурядная курица с поэтичной чайкой. Н. Коляда, стилистически разнородные языковые пласты, используя чеховские цитаты в разрушающем их лирический пафос контексте, травестируя знакомые сюжетные ситуации, реализует в «Курице» известные установки на десакрализацию классики, дискредитацию канона, снятие этических оппозиций. Комедия не имеет отношения к комплексу проблем и конфликтам, содержащимся в первоисточнике, – в ней изображены деградировавшие люди, живущие в условиях абсурдной и убогой российской действительности конца XX века, увиденной в свете как социально-исторических изменений, так и присущих ей онтологических свойств.

Повесть Ю. Кувалдина «Ворона» также «построена» на «Чайке». Произведение представляет собой «переложение в жанре повести» пьесы, идущей на сцене. Текст смонтирован из чеховских цитат, набора культовых для постмодернистов имен (Джойс, Борхес, Барт), куплетов старых советских песен и публицистических клише. Сюжет «Вороны» воспроизводит сюжет «Чайки»: репетиция авангардистской пьесы молодого автора на даче нувориша, разделение персонажей по отношению к новаторскому произведению, спор о современном искусстве, любовный треугольник. Кроме того, в «Вороне» немало переключек с пьесами «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», цитаты из которых включены в речь персонажей «Вороны», местами структурно стилизованную под чеховскую или пародирующую ее: «Бедная моя собака влетела в комнату и дрожала так, что кровать моя ходила ходуном» [6, с. 93]. «Текст в тексте» Кувалдина – монолог вороны – пародирует «текст в тексте» Чехова – монолог Мировой души: «Солнце, небо, море. Все мертво, и только я, ворона, летаю над свалкой человечества... Смерть, смерть правит миром. Будущего нет...» [6, с. 94]. Персонажи повести дублируют по сюжетной функции персонажей «Чайки». «Ворона» допускает «несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Уровень современного сюжета: с финансовыми пирамидами, новыми русскими и лицами кавказской национальности, растерянной интеллигенцией и т. п. Затем – соотносительность с классическими текстами, с сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть соотносительность с дискурсом классических русских споров и

рассуждений о России, о вечности, о Боге и т. д. И затем – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме» [4, с. 86]. Постмодернизм в упомянутых произведениях – только маска, под которой нет соответствующего смыслового наполнения, в них запечатлены некоторые характерные тенденции времени и выражено отношение к ним на модном в конце 90-х годов XX века и в начале 2000-х постмодернистском языке с эксплуатацией классических литературных «брендов».

Наибольший резонанс и интерес, сохраняющийся по сей день, вызвала трансформация «Чайки», осуществленная Б. Акуниным, который пошел совершенно другим путем, отказавшись от осовременивания сюжета и аллюзий на знакомые жизненные реалии. Он сделал чеховскую пьесу объектом жанровой и характерологической игры: переписал сюжет в популярном жанре детектива, изменив последний акт и добавив свое продолжение. В его тексте нарушена логика чеховского повествования, до неузнаваемости изменены характеры и взаимоотношения персонажей, каждый из которых, согласно авторской версии, имеет мотив убийства Треплева и психологически готов его совершить. Многочисленные отзывы об акунинской «Чайке» содержат полный спектр оценок – от уничтожительных до панегирических: «...железный закон всякой постмодернистской игры: прежде чем с чужим произведением «работать», надо убить в нем «душу», вытравить его сокровенный смысл, разложить на «элементы» (язык, сюжет и т. д.). Надо, чтобы произведение замолчало, не трепыхалось больше» [2]; ««Чайка» – чистой воды «капустный» трюк, повод один-два раза повеселиться...» [8]. С другой стороны, утверждается, что «перед читателем не просто вариация на тему Чехова, а новая интерпретация в свете постмодернистской культуры», что «современный писатель не выходит за рамки чеховской поэтики, продолжая мысль классика об абсурде человеческого бытия» [7]. Что касается «продолжения мысли» об абсурде, то и сторонники, и теоретики, и практики постмодернизма, как правило, из глубинных черт чеховского творчества отмечают близкие или кажущиеся близкими себе, игнорируя, а может быть, не признавая их совершенно другую природу. Ощущение неблагополучия жизни, понимание абсурдности многих ее общественных установлений, осознание дисгармонирующих начал человеческого бытия не приводят Чехова к утрате веры в гармонию, в будущее, к отмене этических и эстетических оппозиций, к упразднению вечных человеческих ценностей: «В сущности, если вдуматься, всё

прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» («Дама с собачкой»). Чехов и многие его герои знают, что «правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» («Студент»), и надеются когда-нибудь «доплыть до настоящей правды» («Дуэль»). Характер абсурдизации у Чехова и у постмодернистских авторов совершенно различен: в постмодернистских текстах абсурд – форма существования, абсурдным предстает сам мир, в котором разорваны причинно-следственные связи, отсутствует внутренняя логика событий и утрачены нравственные ориентиры. Чеховским произведениям (в частности, ранним) присущ комический абсурд, в основе которого – нелепости и противоречия конкретной действительности, расхождение намерения и результата, несовпадение ожидаемого и получаемого. Привычные бытовые несурезицы, нескладность общего уклада жизни, отсутствие взаимопонимания, общего языка коммуникации в зрелых произведениях обуславливают человеческие драмы, неудовлетворенность судьбой. Однако все это не отменяет правду и красоту, не отрицает наличия гармонических начал бытия. Мир, жизнь, человеческие отношения, чувства у Чехова, в том числе в «Чайке», неоднозначны, многообразны, трудно постижимы. В «Чайке» Акунина все достаточно однозначно, одномерно, построено на поиске мотива убийства. Персонажи «превращены в своего рода функции с одной доминирующей чертой характера и представляют собой ретушированные портретные зарисовки» [7], именно поэтому говорить о сохранении «рамок» поэтики чеховской «Чайки» не приходится.

Акунин начинает с дословного воспроизведения оригинала и в своем продолжении переходит от имитации чеховского стиля к его деформации. Воспроизводя в первом действии реплики персонажей Чехова из четвертого действия, он дополняет чеховские ремарки или вводит собственные.

Ремарки Чехова

«Шумят деревья, воет ветер в трубах».

Ремарки Акунина

«Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Время от времени доносится рокот грома, иногда сопровождается вспышками зарниц».

«...на сцене остается один Треплев за письменным столом».	«Треплев сидит за письменным столом. Рядом лежит большой револьвер, и Треплев рассеянно поглаживает его, будто котенка».
«Окликает».	«Окликает с угрозой».
«Через полминуты возвращается с Ниной Заречной».	«Через полминуты возвращается, волоча за руку Нину Заречную».
«Нина кладет ему голову на грудь и сдержанно рыдает».	«Нина кладет ему голову на грудь и испуганно всхлипывает, косясь на револьвер».
«Нина быстро надевает шляпу и тальму».	«Нина в панике быстро надевает шляпу и тальму, причем шарфик соскальзывает на пол» [1, с. 7, 9, 12].

В измененных ремарках корректируется обстановка и предстают уже другие по психологическому состоянию персонажи: нервозные, испуганные, раздраженные – так подготавливается детективный поворот сюжета. Во второй половине первого акта персонажи реагируют на сообщение о самоубийстве Треплева, проявляя свое отношение к этому факту и к самому Треплеву (весьма недоброжелательное), но главным образом высвечивая себя.

Аркадина: «Это он нарочно дождался, чтобы мне досадить!»; «Всю жизнь – претенциозность и безвкусице».

Шамраев: «Ковер, между прочим, персидский, тончайшей работы... А кровь потом не отмоешь».

Медведенко: «Теперь уж лошадь точно не дадут».

Тригорин (вяло): «Лежит на зеленом ковре. И всюду кровь...».

Дорн: «Капризный, эгоистичный, жестокий мальчишка» [1, с. 22, 23, 24].

Характеры все меньше напоминают чеховские, домысливаясь и преобразуясь в соответствии со стереотипами иронического детектива. Акунин, соотнося свою «Чайку» с чеховской, обозначил жанр пьесы тоже как комедии, однако в ней преобладают элементы фарса и водевиля. Смешение жанров дополняется авторской самоиронией, проявляющейся в опровержении заданного сюжета – детектив оказывается «ненастоящим». Прихотливая жанровая игра име-

ет обоснование: молодой Чехов – автор водевилей «Медведь», «Предложение», «Юбилей» и произведений, в которых обыгрывается или пародируется детективный сюжет: «Драма на охоте», «Шведская спичка».

Второй акт представляет собой детективное расследование в традициях Агаты Кристи и состоит из восьми сцен, именуемых дублями, поскольку в каждой по кругу воспроизводится исходная ситуация, но предлагается новая кандидатура на роль убийцы. Ни один дубль не приходится считать окончательным вариантом: определенность не входит в планы автора, ведь в псевдодетективе развязка не важна, важна опять-таки игра, в которой все элементы взаимозаменяемы, главное – придумать мотив и аргументировать его. Мотивы выдвигаются разнообразные: желание Сорина избавиться якобы полубезумного Треплева от сумасшедшего дома, ревность Аркадиной к сыну, которого, оказывается, страстно любил Тригорин, зависть Тригорина к таланту Треплева, ненависть доктора Дорна – члена общества защиты животных – к Треплеву, увлекавшемуся охотой и убившему чайку. Дубль с доктором Дорном последний, он завершается ремаркой об «оглушительном крике чайки», точнее, чучела чайки – подмена символического образа чайки кричащим чучелом показательна и, на наш взгляд, раскрывает соотношение оригинала и его переработки.

От дубля к дублю увеличивается объем собственно акунинского текста, который, переплетаясь с чеховским, превращается в пародию на него: «Этот ваш Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодяй убивал от скуки. <...> Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропадок, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только «общая мировая душа» <...> Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии» [1, с. 83–84]. Все персонажи у Акунина изображены моральными уродами в чеховских масках, но не страшными, а смешными и пошлыми. На вопрос, для чего затеян этот литературный маскарад, не стоит искать сложные ответы – в числе прочего, ради него самого. Не раз отмечалось, что «различные приемы, заключенные в «Чайке», иллюстрируют практически все существующие постмодернистские техники письма» [3, с. 58]. С их помощью автор детективной «Чайки» показал, что любой текст можно трансформировать как угодно, если проигнорировать его внутренние законы, отменить ценностную шкалу и направить сюжет в другое русло. Читатель волен

рассматривать новую версию либо как шутку, либо как кощунство, либо как абсурд, либо как иллюстрацию эстетики постмодернизма – все зависит от установки.

Между тем «Чайка» Акунина становится объектом серьезных исследований в качестве феномена постмодернистской культуры – интертекстуального диалога «двух произведений, в результате которого рождается новое осмысление чеховского претекста, отражающее современный историко-литературный контекст восприятия и специфику мировоззрения автора «Чайки»-2» [5]. Таким образом, акунинский иронический детектив предстает почти равновеликим претексту. Однако нового осмысления как раз и нет, и автор вряд ли на него претендовал, поскольку не касается ни одного вопроса, поставленного в пьесе Чеховым. «Чайка»-2 лишена собственно постмодернистского мировоззренческого наполнения, она, скорее, симулякр постмодернистского текста, в конструировании которого Б. Акунин проявил изобретательность, мастерство и остроумие, именно этим его «Чайка» интересна. Верно замечено, что, волюно или невольно, под вопрос ставится основная теоретическая посылка, что «постмодернистский текст есть всегда «открытое» поливариантное произведение, порождающее бесконечное количество интерпретаций» [3, с. 64]. Сопоставление чеховской пьесы с акунинской делает очевидным, что открытая структура отличает классическую «Чайку», дающую «больше свободы интерпретативному усилию читателя через «неопределенность и разрывы» внутри сюжетной линии» [3, с. 64], в то время как новая версия «завершает и замыкает открытую структуру чеховской «Чайки», помещая ее в общую парадигму постмодернистской эстетики, просвещая публику о том, «как это делается»» [3, с. 60]. Ставил ли Б. Акунин задачу «переосмысления» постмодернистской поэтики – отдельный вопрос. Думается, что нет, как не было у него похожей задачи в стилизации повествовательной манеры писателей XIX века в произведениях «фандоринского» цикла.

Объективно писатель дал основания рассматривать его пьесу и как свод постмодернистских приемов для демонстрации своих возможностей на этом поле, и как пародию на поэтику постмодернизма. На примере детективной «Чайки» также можно увидеть, что постмодернистские интерпретации канона ограничены рамками масскульта. Использование в качестве претекстов классических произведений проявляет тяготение к сближению высокой и массовой культуры, но ремейки, сиквелы, пастиши, в большей или мень-

шей степени удачные, все же остаются достоянием масскульта. Заимствование названий, которые у всех на слуху, отсылки к авторитету писателей-классиков вызывают, как правило, интерес широких читателей, делают новому произведению своеобразную рекламу и порождают определенные читательские / зрительские догадки. Эффект обманутого ожидания, заложенный в авторский замысел, может быть с разным знаком – от возмущения, недоумения до восхищения.

Сценический и читательский успех «Чайки» Б. Акунина показывает, что автор учел как интересы и возможности широкого читателя, так и современную литературную, театральную ситуации: безусловность литературного статуса Чехова, востребованность его пьес театром, распространенность постмодернизма в современной литературе, популярность детективного жанра, любовь к комедиям. В спектакле по «Чайке» Б. Акунина, поставленном И. Райхельгаузом в «Школе современной пьесы», ирония от дубля к дублю становится все явственнее, усиливается впечатление «невсамодеятельности» происходящего – в последней сцене персонажи входят в комнату, где лежит убитый Треплев, но вместо трупа видят взлетающие воздушные шары – все оказалось «мыльным пузырем». Такое прочтение обнажает масскультовый характер пьесы, но не передает нюансов литературной игры автора. И. Райхельгауз поставил по чеховской «Чайке» и оперетту («настоящую оперетку»), вызвавшую множество отрицательных отзывов, однако сам факт обращения к такому жанру кажется оправданным, ведь первым спектаклем, увиденным молодым Чеховым, была оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена». В таганрогском театре, который он часто посещал, ставили, в основном, французские водевили и фарсы, оперетты. Переехав в Москву, Чехов не гнушался «Салоном де Варьете», и в его произведениях нередко упоминаются популярные оперетки того времени. Возможно, писатель не возражал бы против такой сценической версии «Чайки», тем более что свою пьесу он назвал комедией. Во всяком случае, постановка чеховской «Чайки» в этом жанре имеет не меньше оснований, чем ее превращение в иронический детектив.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

[1] Акунин Б. Чайка. СПб.: Изд. Дом «Нева»; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 5–84.

[2] Басинский Павел. Чучело Чайки (Из цикла «Свой взгляд») / Литературная газета. 2000. № 17. 26 апр.–2 мая.

[3] Исакова Ольга. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. Вып. 5: Мат-лы междунар. науч. конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 53–64.

[4] Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002. 252 с.

[5] Красильникова Е. П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А. П. Чехова «Чайка» [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/intertekstualnye-svyazi-pes-b-akunina-i-ap-chekhova-chaika> (дата обращения 23.03.2014).

[6] Кувалдин Ю. Ворона [Электронный ресурс] // Новый мир. 1995. № 6. URL: http://libok.net/writer/1112/kniga/1961/kuvaldin_yuriy/vorona/read (дата обращения 20.03.2014).

[7] Кузьмина Н. А. Механизмы интерпретации классического текста в «Чайке» Б. Акунина [Электронный ресурс]. URL: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15891> (дата обращения 10.02.2014).

[8] Миненко Елена. Cui prodest?.. [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2001/26/3/> (дата обращения 10.02.2014).

[9] Эпштейн М., Казин А., Роднянская И. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–250.

THE TRANSFORMATIONS OF «THE SEAGULL»

E. N. Petukhova

Saint-Petersburg State Economic University. Russia, 191023, Saint-Petersburg, Sadovaja str., 21. Ph. D., professor, tel. +79217955710, e-mail: pen9@yandex.ru

Summary. *The character of transformation of A. P. Chekhov's comedy «The Seagull» into the ironical pseudo-detective novel «The Seagull» by B. Akunin is considered in the article. Akunin's approaches to the genre and character game are elucidated. The analysis revealed the absence of an intrinsic postmodern content in «The Seagull»-2, which demonstrates the postmodern technique simultaneously with parodying. The reasons for the frequent use of this Chekhov's play by postmodern writers are also considered.*

Keywords: *Chekhov's, postmodern, change, absurdity, approach, game, interpretation, irony, detective story.*

УДК 821.161.1

АКУНИН И ЧЕХОВ: ПАЗЗЛ «ДВЕ ЧАЙКИ»

А. Д. Степанов

Санкт-Петербургский государственный университет. Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 11. Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета, тел: +7 (812) 328-20-00, e-mail: pp2998@mail.ru

Аннотация. Автор статьи ставит задачу выяснить причины интереса к творчеству Чехова одного из самых популярных из постмодернистов – Бориса Акунина. В центре внимания – две «Чайки»: Чехова и Акунина. Жест объединения чеховского текста со своим собственным под одной обложкой, который предпринял Акунин, предлагает читателю правила такой игры: прочесть оба текста подряд, сопоставить их и найти отличия, как в газетном паззле. Однако если отнестись к заданию серьезно, то результат может оказаться большим, чем просто развлечение. В статье рассмотрены особенности психологического мира герметичного детектива и его отличия от психологии классического реализма.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», Б. Акунин, постмодернизм, цитата, детективная ситуация, металитературность.

Индекс цитации Чехова в современной литературе – самый высокий из русских классиков. Чеховский мир, который еще недавно, в советское время, был в лучшем случае объектом ностальгии, сейчас воспринимается как прямой предшественник постмодернистского разорванного сознания, «частей без целого». Это если и странно, то не ново: можно вспомнить, что православные читатели, начиная с о. Сергия Булгакова, марксисты, начиная с В. Воровского, экзистенциалисты, начиная с Льва Шестова и т. д. и т. п., – всегда находили в Чехове то, что искали: веру и атеизм, гуманизм и убийство надежд, революцию и эволюцию, комедию и трагедию, анекдот и притчу, гедонизм, пантеизм, всепрощение, гносеологию, принятие мира полностью без остатка и философию отчаяния. Что же находят в нем постмодернисты? Попробуем выяснить причины интереса к Чехову одного из самых популярных из них – Бориса Акунина.

© А. Д. Степанов, 2015

Феномен продолжений и дополнений популярных текстов существует по крайней мере со времен «Дон Кихота». «Соавторами» движет желание заработать на чужой славе, склонность к мистификациям, простодушное читательское желание не расставаться с любимыми героями, графомания и, наконец, тяга к пародии. Но ни один из этих мотивов явно не подходит к акунинской «Чайке»: Акунину хватает своей популярности, а для пародий можно было выбрать более благодарный объект. Заподозрить Акунина в том, что он, как ангел-истребитель классики Сорокин, борется с традицией в целом, тоже нельзя: бесчисленные цитаты из мировой литературы в его романах – не более чем цитаты, никакого разрушительного заряда в них нет. Поэтому читатель «Чайки-2» скорее всего должен прийти к мысли, что перед ним самоцельная литературная игра, самым близким аналогом которой окажется чеховское продолжение «Татьяны Репиной» Суворина. Побочные цели этих текстов, наверное, тоже окажутся схожими: Чехов, как известно, хотел показать Суворину, каким именно языком – разговорным, а не публицистическим – надо писать пьесы, Акунин демонстрирует – если не Чехову, то читателям и режиссерам – как надо сегодня обращаться с чеховским строем чувств. Жест объединения чеховского текста со своим собственным под одной обложкой, который предпринял Акунин, предлагает читателю правила такой игры: прочесть оба текста подряд, сопоставить их и найти N отличий, как в газетном паззле. Однако если отнестись к заданию серьезно, то результат может оказаться большим, чем просто развлечение.

Основой реалистического искусства был принцип детерминизма: убеждение, что рядоположенные явления связаны неявной причинно-следственной связью, и задача писателя – эту связь раскрыть. Поэтому реализм не мог не породить детектив, в котором это же явление абсолютизировано и представлено в чистом виде. Детектив разгадывает загадки, делает тайное явным, соединяет разрозненное, объясняет странное. Главное в детективе – восстановление причинно-следственной цепи, и в этом смысле, в каком бы фантастическом хронотопе не развертывал его автор, он глубоко реалистичен. Детектив каждый раз подтверждает, что мир однороден, посюсторонен, объясним. Способный к смешению со многими жанрами, он избегает только мистических, а если и сочетается с ними, то принимает характер разоблачения. Мотивы человеческого поведения, к которым приходит процесс раскрытия детективной тайны, полным спектром представлены у Акунина, – уже потому,

что в его задачу входило опробовать все возможные виды детективов. Эти мотивы оказываются не столь разнообразны и в конечном итоге сводятся к борьбе за власть, включая сюда и погоню за богатством, которое тоже дает человеку власть. Стремление к власти может принимать гигантские масштабы (всемирный заговор в «Азазеле»), а может ограничиваться карьерными притязаниями одного чиновника (князь Пожарский в «Статском советнике»). Богатство воплощают драгоценности, золото, платина, серебро, раритеты, которыми акунинские романы набиты, как подвалы пушкинского барона. Помимо этого мотива двигателем преступления может быть только идеология или мания. Но идеологи у Акунина приравниваются к маньякам, и именно в этой черте его близость к постмодерну, который в большие идеи не верит, наиболее очевидна. Мотивы примитивны – и, таким образом, получается, что уничтожая тайну, детектив банализирует мир, сводит его к простым отношениям власти. Но при этом есть в сочинениях Акунина и парадокс, весьма интересный для нашей темы: в его романах практически нет движущих действие мотивов ревности, любви, личной ненависти и мести, – как раз тех, которые раскрываются в «Чайке».

Если правы те (очень разные) ученые, которые видят в развитии литературы спиралеобразное движение, каждый виток которого отрицает предыдущий, то на каком-то витке и детектив должен был вернуться к своим реалистическим истокам, чтобы их подорвать и обесценить. Если нельзя порвать причинно-следственную цепочку, что означало бы самоубийство жанра, то можно поэкспериментировать с другими китами реализма: психологией, существенностью деталей, с самим классическим текстом, введенным в качестве матрицы – порождающей цитаты. Именно этим отличается постмодернистский стилизованный исторический детектив, который теперь дошел до России в исполнении Акунина. Мир такого детектива психологичен, но его психология противонаправлена психологии классического реализма. Об этом пишет Лев Данилкин, большой любитель Акунина и автор наиболее серьезной из известных мне статей о нем:

«Авантюрный герой Фандорин, существующий внутри известных нам текстов, воспринимает их совершенно по-иному. То, что для нас, читателей, воспитанных на классических текстах, – драматургический прием, для него – улика (звук лопнувшей струны или сорвавшейся бабьи в чеховской пьесе наверняка не случаен – чудит не автор и не звукорежиссер, а крадется преступник). Для нас –

психологическая деталь (кресла Собакевича и диван Манилова), для него – вещественные доказательства. Для нас – пейзаж, соответствующий настроению персонажей, для него – место преступления. Для нас – объемный характер, для него – объект, принадлежащий к какому-либо психотипу и поэтому требующий особой методики дознания. Фандорин прочитывает литературу с помощью авантюрного кода – обнаруживается много любопытного. Особые поручения Фандорина – это как бы расследование литературных преступлений: можно легко представить себе, как он распутывает аферу с мертвыми душами, дело студента Раскольникова и обстоятельства гибели г-жи Карениной. Забавный способ обхождения с литературой» [1].

В этом суждении далеко не все верно: на самом деле не герой «существует в мире классических текстов», а автор общается с читателем при помощи цитат из них поверх головы героя. Акунинский детектив – не внедрение авантюрного героя в романский мир, а сложная система переводов или проекций всех возможных литературных и социальных дискурсов на язык авантюрного повествования. Что при этом происходит с чувствами и мотивировками, – как раз и поймет читатель, взявшийся за решение паззла «Две Чайки».

Со времен Конан Дойла и Агаты Кристи частный сыщик воплощает взгляд, который видит то, что не видят другие. Замечает преступление там, где его вроде бы не было, например, толкует самоубийство как замаскированное убийство. Именно так написана «Чайка» Акунина: авантюрный код откровенно прилагается к хрестоматийному тексту, перед нами обнажение приема, скрытого во всех его детективах. Ситуация априорно считается криминальной, то есть каузально определенной, и далее любые детали – в том числе знаменитые чеховские «случайные» детали – оказываются уликами.

Самое забавное, что этот подозрительный «взгляд следователя» был спародирован самим Чеховым в раннем рассказе «Шведская спичка». Вспомним: там по «следам» восстанавливалась во всех подробностях никогда не бывшая ситуация: человек снимал сапоги, когда бандиты влезли в окно, придушили его, вытащили волоком на улицу, ударили чем-то острым, искали, на чем вынести из сада; один из убийц – человек интеллигентный, всего убийц трое; есть круг подозреваемых, один – ранее судимый; есть мотивы – ревность, месть, религиозная вражда; против подозреваемых говорят вещественные доказательства; есть свидетель, видевший, как не-

сли тело; одна из подозреваемых сознается и ведет показывать тело. Финальный пуант: «Тело издавало легкий храп». Убийства не было, просто тот, кого искали, запил и провел три дня у любовницы. На протяжении всего рассказа сосуществуют два способа объяснения явлений. Но героям кажется истинным только взгляд следователя, бытовые объяснения выглядят всего лишь как неубедительная попытка подыскать алиби. Если в пародии Чехова взгляду сыщика придается статус ложной версии, а бытовым обстоятельствам – статус истины, то у Акунина все оказывается наоборот. Чеховский рассказ – о тщетном действии: чем ближе герои к видимому успеху, тем ближе нулевой результат. Акунинский детектив традиционно результативен. Поэтому можно сказать, что с точки зрения «игры с детективом» Чехов более оригинален уже в этом раннем рассказе.

Акунинская оригинальность, очевидно, заключается прежде всего в многофинальности – изобретении XX века (от раннего постмодернизма, начиная с «Женщины французского лейтенанта» Фаулза, и до экспериментов с гипертекстом). Но речь идет не просто о наборе разных финалов, а о ряде разных «прочтений» классического текста. Чтобы построить 8 разных финалов, дополняющих «Чайку», надо 8 раз по-разному прочитать саму «Чайку». Акунин переписывает последние сцены чеховской пьесы, почти не меняя текст: вносятся только ремарки и детали обстановки. И в этом ничего нового нет: здесь работает столетняя традиция режиссуры. По театральным правилам авторский текст трогать нельзя, но все остальное – вотчина режиссера, творчество «автора спектакля». Но на самом деле и текст отчасти принадлежит режиссеру, потому что привносимые интонация или жест меняют весь смысл. Чехов не писал, что Нина говорит с Костей «поставленным, актерским голосом» и «картинно склоняется к столу», но такое режиссерское прочтение представить очень легко. Меняется интонация и интенция говорящего – меняется и текст. Мы давно к этому привыкли – на то и режиссерский театр. И разве не Чехов дал решающий импульс этому театру? Я не думаю, что у кого-то из зрителей «режиссерские» находки Акунина вызовут сильные эмоции, шок или даже удивление. Тригорин – гей, влюбленный в Костю? Дорн – сумасшедший эколог из «Гринписа»? В 90-е годы бывало и не такое, вспомним хотя бы фильм «Если бы знать» (1993, по мотивам «Трех сестер») Бланка и Мережко с розовыми сестрами и голубым Соленым. Но, в отличие от таких поделок, «Чайка» вызывает серьезный воп-

рос: допускает ли чеховский текст акунинские режиссерские находки? Расходятся ли две «Чайки» бесповоротно, или действительно дополняют друг друга?

Акунин с самого начала своей пьесы оказывается в одной парадигме с современным театром, испытывающим невероятные трудности в постановке классики, которую следует переделать так, чтобы зритель не заскучал. Мирзоев делает шекспировских героев шизофрениками, Додин помещает персонажей «Безотцовщины» в бассейн, Акунин загромождает сцену «Чайки» чучелами убитых Трепьевым животных. Некоторые длинные чеховские монологи (в том числе в последней сцене Кости и Заречной) трудно чем-то оправдать на сцене, кроме страшной взвинченности, перевозбуждения. В конце концов зритель знает, что это сцена перед самоубийством (или убийством, как у Акунина). И Акунин решает свою режиссерскую задачу грубо «театрально»: дает Косте револьвер и превращает его мольбы в угрозы. Движущим мотивом убийства Треплева, которое совершает Заречная, выступает ревность: «Н и н а. Я получала от Кости письма и знала, что он совершенно спятил, он помешался на ненависти к Борису Алексеевичу». Это, безусловно, огрубление, но оно имеет прямой источник, причем не только в чеховской драме, но и в вековой традиции ее толкований. Сколько говорили о Гамлете, об Эдипе, и почему бы Гамлету-Треплеву не испытывать ненависть к Клавдию-Тригорину, который к тому же погубил жизнь его любимой? И к более талантливому писателю? Нина не может защитить Тригорина иначе, как убив Костю: она ведь не может бывать в доме Сорина, ситуация ей не подконтрольна. К тому же в последнем разговоре с Костей (у Чехова) она случайно проговорила про то, что по-прежнему любит Тригорина.

Уже в начальной сцене новой «Чайки» (преобразованной из финала старой) ясна главная закономерность: всё психологически оправдано, но при этом страшно форсировано.

Чем проще герой, тем проще мотивы убийства. Медведенко, доведенный до отчаяния презрением всех, и прежде всего жены, убивает Костю. «Убивают счастливых соперников». Здесь грубо реализуется чуть возможное робкое желание, и потому читатель должен подумать: «Если бы они не были робки, безвольны, интеллигентны, то я бы в это поверил». Но и эта сторона чеховской пьесы задействована детективом: не всегда удается уличить убийцу, как в случае с Аркадиной и Заречной, но всякий раз удается

психологически точно заставить героев сознаться – как раз потому, что они робки и безвольны. Именно такой метод следствия использовали и герои «Шведской спички»: нарисовать картину произошедшего, чтобы потрясти подозреваемого и заставить его выдать себя.

Чем невероятнее возможность сделать героя убийцей (любящий дядя, добрейший Сорин – убийца?), тем более отталкивающим надо сделать убитого. В этом варианте Костя – буйный и опасный сумасшедший. Чтобы не отдавать его на муки в сумасшедший дом («Палата № 6»), дядя решает его убить. Финальное объяснение, которое в детективе связывает воедино найденные улики и брошенные автором намеки, в стилизованном «новом детективе» связывает ранее заявленные психологические характеристики героев. А чтобы мать убила сына, надо сделать Тригорина гомосексуалистом, влюбленным в Костю. Совершенно невероятно? Но вот чеховский текст: «Мне не часто приходится встречать девушек, <...> и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обычно фальшивы»; «бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, о луне, и у меня есть своя такая луна» и т. д. Глубина текста определяется, среди прочего, многовалентностью мотивов. Обратный свет, который всегда бросает детектив на события, в данном случае дает словам и поступкам персонажей еще одну смысловую добавку, – и разве не так поступают литературоведы, прочитывая текст через другой текст – литературный источник, миф, философскую концепцию? Детектив груб и прямолинеен, литературоведческая интерпретация мягка и уклончива. Но в большинстве случаев интерпретация, как и детектив, ищет виноватых (или, как было в интерпретациях Чехова, указывает на их отсутствие). Детективы, написанные литературоведом Чхартишвили, тематизируют эту закономерность: в них строго соблюдается правило, по которому под подозрением до самого конца находятся все. В «Чайке» же Акунин весомо, грубо, зримо договаривает то, к чему клонили интерпретаторы.

Металитературность прямо заявлена как мотив в сцене с Тригориним-убийцей. Тригорин – писатель, который завидует таланту Кости; он пишет криминальную повесть, она не выходит, и ему приходится самому стать убийцей, чтобы вышло не фальшиво. Перед нами опять черта чеховского Тригорина – отношение к жизни как к литературе – и снова эта черта форсирована до гротеска, доведена до предела вероятия или, если угодно, осовременена. Сле-

дующий «дубль» продолжает тему: если Тригорин пишет криминальную повесть, – то почему бы не попробовать и роль следователя? Ведь раскрыл же Конан Дойл какое-то преступление. Золотое правило детектива: следователь не может быть убийцей. Но именно у Чехова, в «Драме на охоте», был впервые использован этот прием, это было и в одном детективе Агаты Кристи, есть это в романах самого Акунина, есть и здесь. В заключительном «дубле» следователь Дорн («родственник» Фандорина), оказывается убийцей. Кстати, почему Дорн – следователь? Помимо родственных связей здесь есть и причины литературные. Следователь – одиночка, маргинал, человек, не интегрированный в общество. Идеальный Холмс – холостяк, он не состоит на государственной службе и имеет странные привычки. Из всех героев чеховской «Чайки» к этим характеристикам больше всего подходит Дорн, старый холостяк, который любит напевать романсы, – черта, которую Акунин, конечно, учел и форсировал. После смерти Кости фандоринский кузен напевает «Бедный конь в поле пал». Мы опять видим строгую закономерность: литературные тексты «переводятся» на язык детектива. Другое дело, что это язык с довольно узким словарем и что при переводе любая черта гиперболизируется. Чистую гиперболу представляет и Треплев – маньяк, убийца животных. Это снова кажется невероятным, но ведь убил же он и у Чехова чайку – неизвестно зачем. И его пьеса при «переводе» в детектив получает гротескное, но неопровержимое прочтение: это мечта об уничтожении всего живого, и человек последовательный будет эту мечту осуществлять.

Чтобы все акунинские мотивировки получили окончательное оправдание, нужно еще одно немаловажное допущение. Надо допустить, что герои «Чайки» Чехова постоянно лгут. Например, Тригорин – Нине о любви, или Нина – Косте о том, «как хорошо было прежде». Слова те же, смысл противоположный – этот троп называется иронией. В сущности, постмодернистское прочтение только продолжает все разговоры об иронии у Чехова – но делает это грубее и тотальнее, так же, как форсирует психологию. Новые идеи не вводятся в текст – они возникают из старых интерпретаций. У Чехова «ползучий» быт чреват крушением личных судеб, точнее – сам является таким крушением, говорили чеховеды. У Акунина тот же быт – поверхность, видимая зрителю, внешнее приличие, сохраненное из вежливости – но только вплоть до решительного момента. Детективная ситуация вопроса отвергает приличия, не зна-

ет запретных тем: все должно быть высказано, потому что речь идет о жизни и смерти. И в результате раскрытия тайны открывается хаос. Вполне обыденный хаос не менее обычных, чем у Чехова, чувств – любви, ревности, ненависти, мести, жажды новых форм в искусстве, предчувствий экологической катастрофы. Вялые и нерешительные чеховские герои оказываются безумцами (Треплев), сознательными и расчетливыми преступниками-экспериментаторами (Тригорин), они движимы слепым чудовищем ревности (Аркадина), они благородно берут на себя чужую вину (Шамраев и Полина Андреевна), они защищают мир от разрушения злыми силами (Дорн). Все это старо, банально, условно, мелодраматично – если бы не вписывалось почти без зазора, *играючи*, в райский мир дворянской усадьбы с садом, колдовским озером и пятью пудами любви. Только игра в толкование, вписывающая эти элементы в несовместимую с ними традицию, делает пьесу Акунина интересной. Но это еще не значит, что открываются новые смыслы. Напротив, продолжается игра со старыми. Обычное стремление интерпретаторов – не просто дойти до глубинного значения текста, но и показать, что под этим дном скрывается еще одно, недоступное, таинственное, сакральное, глубины подсознания, мистика. У Акунина нет второго дна.

Игра завершается, как и положено. Черные с белыми висками начинают и выигрывают.

Список использованных источников

[1] Данилкин Лев. Убит по собственному желанию [Электронный ресурс] // Сайт «Современная русская литература». 1998. URL: www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin.html (дата обращения 03.10.2015).

AKUNIN AND CHEKHOV: A PUZZLE «TWO SEAGULLS»

A. D. Stepanov

Saint-Petersburg State University. Russia, 199034, Saint-Petersburg, University emb., 11. Ph. D., professor, tel. +7 (812) 328-20-00, e-mail: pp2998@mail.ru

Summary. *The author issues the challenge to reveal reasons for interest in Chekhov's art by one of the most popular postmodernists Boris Akunin. The attention*

is concentrated on two «The Seagulls» by Chekhov and Akunin. The gesture of joining of Chekhov's text with his own under the same book jacket made by Akunin proposes the rules of the following game to the reader: to read both texts one after another, to compare them, and to find distinctions as in a newspaper puzzle. However, the result can be greater than a simple amusement if taking the task seriously. Specific features of the psychological world of a hermetic detective story and its differences from psychology of classical realism are considered.

Keywords: *«The Seagull» by A. Chekhov, «The Seagull» by B. Akunin, postmodernism, citation, detective situation, metaliterary situation.*

УДК 821.161.1

ЧУЖОЕ КАК СВОЁ: ПЕРЕСОЗДАНИЕ ЧЕХОВСКОГО ТЕКСТА И МИРА В «ЧАЙКЕ» Б. АКУНИНА

В. В. Савельева

Казахский национальный педагогический университет имени Абая. Республика Казахстан, 050010, г. Алматы, пр. Достык, 13. Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, тел. 8(727)2766669, e-mail: v_saveljeva@mail.ru

Аннотация. *Сопоставительный анализ пьесы А. Чехова «Чайка» и ее ремейка позволил рассмотреть феномен вторичного авторства с точки зрения стилизации, пародирования, трансформации жанра, поэтики образов и символов. Писатель Б. Акунин, имитируя доминанты чеховского стиля, находит наиболее компактный путь постижения художественного мира через создание родственного художественного текста. Перед нами самый древний, конкретный, а не отвлеченный путь познания: сломай и сам сделай снова. В пьесе Б. Акунина элементы чеховского стиля часто доведены до гротеска, гиперболы и абсурда. Новая пьеса учитывает позицию современного читателя и зрителя, для которого элементы насилия, деструкции и детективного развития действия предпочтительнее, чем рефлексия и сопереживание. Вот почему при обрисовке характеров на первый план выдвинута психопатология.*

Ключевые слова: *текст, художественный мир, стилизация, ремейк, жанр, символика, образ, характер.*

Другой человек может войти в авторский художественный мир с разными целями: как читатель, как режиссер, как исследователь, как художник, которому хочется взять из чужого что-то для себя (тогда чужой текст становится источником литературного заимствования).

О художественном мире А. П. Чехова написано много исследований. Среди таких работ обращают на себя внимание четыре непосредственно сосредоточенные на проблеме рассмотрения художественного мира писателя. Назовем эти монографии в хронологическом порядке: Е. П. Червинскене – «Единство художественного мира А. П. Чехова» [9], В. Я. Линков – «Художественный мир прозы А. П. Чехова» [5], А. П. Чудаков – «Мир Чехова. Возникнове-

ние и утверждение» [11], И. Н. Сухих – «Проблемы поэтики А. П. Чехова» [8]. Эти работы интересны тем, что теория изучения художественного мира писателя непосредственно подчинена анализу мира конкретного автора. Всех исследователей интересует вопрос, в чем состоит единство художественного мира Чехова. Е. П. Червинскене ставит своей целью «показать единство художественного мира А. П. Чехова, выражающееся в системе признаков, служащих авторским критерием изображаемой действительности» [9, с. 39]. Она оперирует такими понятиями, как «оценочные признаки», «сигнальные знаки», «культурность в широком и подлинном смысле этого слова» [9, с. 119, 59, 60]. Для В. Я. Линкова «целостность художественного мира может быть раскрыта через осмысление мировоззрения писателя» [5, с. 3]. А. П. Чудаков смотрит на художественный мир Чехова через его поэтику, его интересует «структура мира Чехова», анализ которой поможет понять особенности «мироописания», а потому и сам «мир писателя» как «оригинальное и неповторимое видение вещей и духовных феноменов, запечатленное словесно» [11, с. 3]. Понятие «мир писателя» в понимании А. П. Чудакова все-таки оказывается шире его поэтики и одновременно тождественным ей. В монографии А. П. Чудакова разграничиваются «мир писателя» и «художественный мир», и второе оказывается уже первого, касается «взаимоотношения художника с предшествующей и современной ему литературной традицией» [11, с. 332]. В монографии И. Н. Сухих и его докторской диссертации «Художественный мир Чехова (Истоки, границы, принципы, эволюция)» сделана попытка систематизировать основные уровни «структуры» мира: «хронотоп (пространственно-временная «развертка» произведения и его предметное наполнение), сфера и уровень действия (сюжетно-фабульный), уровень персонажей», сфера автора и «встроенный в мир образ читателя (аудитории), корреспондирующий с автором» [7, с. 5]. И. Н. Сухих выходит к проблеме соотносительности текста и мира, но не останавливается на ней. Эти и другие исследования в определенной мере проясняют трудности создания единой методики изучения целостного мира писателя или отдельного произведения.

Если исследователи чеховского художественного мира бьются над тем, как перевести на язык логики творческие принципы писателя, то писатель Б. Акунин, имитируя доминанты чеховского стиля, находит наиболее компактный *путь постижения художественного мира через создание родственного художественного текста.*

Перед нами самый древний, конкретный, а не отвлеченный путь познания: сломай и сам сделай снова.

В четвертом номере журнала «Новый мир» за 2000 год была опубликована комедия в двух действиях «Чайка» Б. Акунина, и почти одновременно появилась книга, в которой объединены две «Чайки» – первая, классическая чеховская и вторая, постклассическая, а вернее – постмодернистская б'акунинская, при этом вторая объявлена «продолжением» «Чайки» А. П. Чехова. В случае с б'акунинской «Чайкой», видимо, справедливо говорить и об анархическом присвоении чеховского мира и даже вписывании чеховского персонажа в свой художественный мир через установление родства между врачом Дорном и Эрастом Петровичем Фандориным, который является главным действующим лицом в детективных романах самого Б. Акунина. Это родство декларируется устами доктора Дорна во второй «Чайке»: «Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов» [1, с. 30].

Б. Акунин взял на себя смелость «дописать» пьесу «Чайка» А. Чехова, которую, кстати сказать, русский писатель считал своим законченным драматическим произведением. Б. Акунин, видимо, оттолкнулся или испытал вдохновение от нескольких фраз в письме А. Чехова к Е. М. Шавровой: «Пьесу я закончил <...> Вышло не ахти», – и его самооценку в письме к А. С. Суворину: «Начал ее forte и кончил pianissimo – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен...» [10, с. 357]. Открытый финал литературного произведения вообще как-то будоражит воображение читателя, и у него мысленно возникают виртуальные постсюжетные варианты «окончания» «Евгения Онегина», «Войны и мира», «Преступления и наказания», «Дамы с собачкой», но не каждый взвалит на себя миссию продолжателя чужого текста. Б. Акунин оторвался от собственных творческих замыслов ради того, чтобы пьеса умершего классика была «дописана до конца».

По отношению к классическому художественному тексту вторую «Чайку» можно ассоциативно расположить между комедией XIX века Е. Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» (1856), в которой сохраняется художественный мир и языковой стиль грибоедов-

ской пьесы, и пьесой Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967), которая максимально отдалена от шекспировского «Гамлета». Трудно ответить однозначно на вопрос, как *возникает феномен вторичного авторства*, то есть почему автор создает литературное произведение, в котором возрождает события и персонажей другого автора, но в любом случае читатель наблюдает ситуацию частичного или полного воссоздания чужого художественного мира в новом тексте. Получается, что новый автор своеобразно достраивает, реставрирует или модернизирует здание или мироздание умершего творца. Вмешательство безболезненное, поскольку мы имеем дело не с живым организмом, а с эстетическим феноменом, и болезненное одновременно. Естественно, что продолжение бытия художественного мира невозможно без наращивания художественного текста. В «Чайке» Б. Акунина действуют все те же чеховские герои, но состоит она из двух действий.

Перед читателем не просто вариации на темы пьесы Чехова, но переписано и «исправлено» четвертое действие первой «Чайки», которое становится первым действием пьесы Б. Акунина, и полностью написано второе действие. Евдокия Ростопчина в пьесе «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» воссоздала мир комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» через двадцать пять лет. В ней представлена новая фаза отношений Софьи Павловны (которая вышла замуж за Скалозуба и имеет двух дочерей), Молчалина, его жены, Фамусова, московских знакомых Чацкого. Появляются новые персонажи, и среди них княгиня Ольга Юрьевна, которая хочет «помирить» Чацкого с Москвой: «Москву пред вами оправдаю» [6, с. 388], хотя развязка та же, что и в грибоедовской комедии, – отъезд Чацкого из Москвы: «Княгиня, я с Москвой прощаюсь уж без шутки...» [6, с. 386]. Б. Акунин действует по-иному: он частично переписывает и дописывает первую «Чайку», чтобы превратить комедию с самоубийством в комедию с убийством. В убийстве Треплева подозреваются все, присутствующие в доме, и признаётся каждый в порядке очередности. Загадка самоустранения Треплева оборачивается разгадкой поиска убийцы. При этом в качестве «следователя» предлагает себя доктор Дорн, который убеждает всех, что это убийство, и начинается с помощью дедуктивного метода вычислять убийцу.

Идея странности самоубийства Треплева всегда мучает читателей и режиссеров пьесы «Чайка». За фразой Дорна, обращенной к Тригорину: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелил-

ся...» [10, с. 60], – обрывающейся многоточием, следует ремарка «Занавес» – так заканчивается пьеса Чехова. Выстрел Треплева, звучащий за сценой, может восприниматься как «загадочный выстрел». Этот последний звукообраз «незащищенной кротости Треплева» передан, например, в постановке чешского режиссера Петра Лебла таким образом, что «возникает повод задуматься: а было ли это самоубийством?» [3, с. 302–303]. Б. Акунин снимает недосказанность и сводит многозначность смыслов пьесы только к восьми дублям-версиям: кто убил Треплева?

Интересно, что версию самоубийства Треплева отвергает и опровергает сам исследователь литературного суицида. Одна из глав книги Г. Чхартишвили «Писатель и самоубийство» называется «Опасная профессия», и многие суждения относительно «уязвимости» творческой природы и ее предрасположенности к суициду естественно проецируются и на Треплева [12, с. 287–300]. Медицинские знания Чехова позволили выстроить довольно убедительную картину поведения писателя-самоубийцы. Синдром раннего старения в сочетании с ослабленным жизненным инстинктом («Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет» [10, с. 57]), неудачная любовь («Разлюбите вас я не в силах» [10, с. 57]), творческий кризис (заниженные самооценки и ремарка «в продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол» [10, с. 59]), одиночество, изнеженность, инфантильность, незащищенность, навязчивая мысль о смерти («Скоро таким же образом я убью самого себя» [10, с. 27]) и первое неудачное самоубийство – все эти и другие признаки, характеризующие поведение импульсивного самоубийцы, свойственны чеховскому Треплеву.

Читая продолжение «Чайки», поневоле подумаешь, что имеет дело с авторским сознанием, перенасыщенным детективной продукцией, ибо перед нами интерпретация, близкая современному массовому сознанию, для которого элементы насилия, психопатологии и деструкции желательнее и понятнее незримых душевных мучений, остающихся в чеховском подтексте или (как в случае с выстрелом Треплева) за сценой. У Артура Конан Дойла есть рассказ «Смерть русского помещика», в котором Холмс доказывает удивленному Ватсону, что Ф. Достоевский совершенно неправильно понял историю реального преступления, художественно отраженного им в романе «Братья Карамазовы». По мнению Холмса, Смердяков оговорил себя, а убил кто-то другой. «Но кто же тогда убий-

ца!» – спрашивает ошарашенный Ватсон. «Римляне вопрошали: «Кому это выгодно?» Послушаемся их и определим побудительный мотив», – произносит Холмс и далее убедительно доказывает, что убить мог каждый, включая Алешу Карамазова [4, с. 8]. Но Холмс не вмешивается в текст романа Ф. Достоевского, тогда как Б. Акунин выпрямляет сюжет пьесы. Его Дорн предлагает руководствоваться «двумя древними как мир сыскными рекомендациями: Cui prodest и Cherchez la femme. Рекомендации препошлые, но от того не менее верные – почти все убийства именно из-за этих двух причин и совершаются» [1, с. 43].

Обозначенный Дорном детективный элемент («Кому выгодно?») и «Ищите женщину»), преимущества и недостатки которого были прекрасно известны автору «Шведской спички» и «Драмы на охоте», входит в чеховскую картину человеческой жизни, но свести чеховский мир к детективу – значит сузить этот мир до одной загадки и отгадки «кому выгодно» и исключить все другие тайны бытия. Вопреки желанию автора второй «Чайки», концентрация сюжета вокруг одного события привела к усилению драматизма, и назвать б'акунинскую «Чайку» комедией еще более проблематично. По большому счету, превращение «Чайки» в герметичный детектив, построенный по модели «чисто английского убийства» (преступления в замкнутом пространстве, когда в убийстве «подозреваются все»), оскопляет чеховский мир и лишает его недосказанности, неисчерпаемости и многозначности.

Достоверность продолжения чужого художественного мира требует, чтобы новый художественный текст был тоже узнаваемым, то есть содержал знакомые черты стиля первого, то есть подлинного автора. В случае со второй «Чайкой» можно говорить о стилизации с элементами пародирования чеховского текста, которые и позволяют представить текст Б. Акунина как новую интерпретацию писателя-исследователя.

Конечно, частично переписать и дописать «Чайку» Б. Акунина подвигла любовь к чеховскому тексту и миру. Действие в комедии Б. Акунина происходит в том же пространстве усадьбы Сорина, в ночь, когда прозвучал выстрел. При этом в списке действующих лиц указаны все чеховские персонажи, кроме трех слуг. Б. Акунин сохраняет заглавие чеховской комедии, а в книжном издании делает себя вторым автором пьесы – при одном названии указаны через косую черту А. Чехов и Б. Акунин. Автору новой «Чайки» удается сохранить логику чеховских характеров, речевую манеру и пове-

денческий репертуар каждого персонажа. Талантливый стилизатор, видимо, намеренно превышает меру, отчего многие персонажи приобретают гротесковые черты. Все героини становятся более неуравновешенными, явно усиливаются моменты психопатологии в поведении Треплева, Нины, Маши. Депрессия Треплева во второй «Чайке» перерастает в явно опасное безумие. Мнительность Сорина относительно своего нездоровья оборачивается то явной симуляцией, то психопатологией. Сам Сорин, убивающий своего племянника ради того, чтобы избавить его от унижений лечебницы для душевнобольных, напоминает героев триллера С. Кинга. Амплу актрисы присуще в реальной жизни не только Аркадиной, но и Нине Заречной, которая явно «играет» во второй «Чайке». Творческое противостояние Треплева и Тригорина балансирует на грани зависти и ненависти Сальери. Ко всему прочему, Тригорин предстает как бисексуал, обнаруживающий чувственное влечение к Треплеву, что дает новый повод для упреков Аркадиной. Вывернуты наружу отношения Треплева и Маши. Мать Маши оказывается сводней и при всех сообщает, что ребенок дочери от Треплева, а сама Маша, как героиня Достоевского, переживает страсть-ненависть к герою своего романа.

Черты эпохи декаданса явно усилены во второй «Чайке». Это касается и визуальных образов, звукообразов, звуко-символов и цветосимволов, которые создают символический фон в пьесе Б. Акунина. Среди цветосимволов особенно выделены четыре цвета: белый (цвет платья, занавесок, луны и чайки); черный (цвет платья Маши, ночи, головы чайки, предметов); красный (цвет вина для Тригорина, цвет крови Треплева) – этот цвет является продолжением чеховского мотива «двух красных точек» и «багровых глаз» дьявола в пьесе Треплева; зеленый – цвет ковра, на котором пролилась кровь. Этот зеленый ковер неоднократно упоминается в репликах персонажей. Тригорин говорит: «Лежит на зеленом ковре. И всюду кровь...» [1, с. 23]. Практичный Шамраев жалеет этот дорогой «персидский ковер», а Аркадину раздражает цветовой контраст: «Это, должно быть, невыносимо – красное на зеленом. Почему ему непременно нужно было стреляться на зеленом ковре? Всю жизнь – претенциозность и безвкусице» [1, с. 24]. Безвкусице сочетания «красного с зеленым» трансплантировано в текст второй «Чайки» из пьесы «Три сестры», в которой пошлость Натальи Ивановны подчеркнута ремаркой: «она в розовом платье, с зеленым поясом» [10, с. 135].

Кроме ветра, в ремарках Б. Акунина повторяются рокот или раскаты грома, вспышки молнии, шум дождя, бой часов, а беззвучный финал чеховской «Чайки» явно контрастирует со звуковым crescendo финала б'акунинской пьесы: «Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец почти оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается» [1, с. 83].

Самый образ чайки становится в пьесе Б. Акунина символом кровожадной агрессии, а не жертвенности. В «Чайке» А. Чехова прямо уподоблены убитой птице двое: Треплев («скоро таким же образом я убью самого себя») и Нина Заречная (через фразу Тригорина о девушке, которая была «и счастлива, и свободна, как чайка», и которую человек погубил, «как вот эту чайку», и ее собственное признание: «Я – чайка...» [10, с. 27, 31–32, 58]). В комедии Б. Акунина Нина, признавшаяся в убийстве Треплева, бормочет: «Я чайка... Я чайка...» [1, с. 41], то ли вспоминая себя прежнюю, то ли возрождая иную сторону символического образа этой птицы. Маша, признаваясь в убийстве Треплева, тоже уподобляет себя чайке: «Это не Заречная – чайка, это я – чайка. Константин Гаврилович подстрелил меня просто так, ни для чего, чтобы не летала над ним глупая черноголовая птица!» [1, с. 54]. «Я стояла за окном и думала: довольно, довольно. Даже чайка, если ее долго истязать, наверное, ударит клювом. Вот и я клюну его в темя, или в высокий, чистый лоб, или в висок, на котором вздрагивает голубая жилка» [1, с. 55]. Носителем идеи безвинного страдания, связанной с символикой чайки, оказывается у Б. Акунина и Тригорин, который, обвиняя Аркадину, выкрикивает: «Здесь, на берегу этого колдовского озера, осталось мое сердце! Твой сын подстрелил его, как белую птицу. Я – чайка!» [1, с. 72]. Самым парадоксальным оказывается признание уравновешенного Дорна, который вдруг выступает защитником всего живого на земле, как от охотника Треплева, так и от Треплева-художника, который уже в своей пьесе утверждал, что «все жизни угасли». Дорн называет Треплева преступником, «почище Джека Потрошителя» [1, с. 83]: «А начиналось все вот с этой птицы – она пала первой. (*Простирает руку к чайке.*) Я отомстил за тебя, бедная чайка!» [1, с. 158]. Эти слова заключают комедию Б. Акунина, и после них чучело отмщенной птицы оживает.

Второе действие «Чайки» Б. Акунина состоит из восьми дублей, в каждом из которых представлено разоблачение и самопризнание убийцы. При этом девять персонажей пьесы «оспаривают» и доказывают свое право на убийство: Нина убивает, опасаясь, что обезумевший Треплев убьет Тригорина; учитель Медведенко – ради будущего своей семьи; Шамраев или его жена Полина Андреевна – потому, что не могут более выносить унижения дочери; Маша – от отчаяния и ревности; Сорин – чтобы избавить любимого племянника от сумасшедшего дома; Аркадина – из ревности; Тригорин – чтобы понять психологию убийцы и использовать это в своем творчестве; наконец, ведущий следствие Дорн видит в устранении охотника Треплева выполнение некоей экологической миссии. При этом Б. Акунин использует редкий в детективной литературе ход, когда расследующий оказывается преступником.

Б. Акунину удастся сохранить компоненты индивидуального стиля А. Чехова. Он расширяет шекспировский пласт чеховской пьесы [см.: 2], вводя две новые цитаты из «Гамлета». Одну из них произносит Аркадина, когда слышит о том, что пуля вошла Треплеву в правое ухо и вышла через левый глаз: «И сок проклятой белены в отверстие уха влил...» [1, с. 28]. В разыгранной Заречной сцене обморока Дорн свысока обращается к ней: «Ну же, поднимайтесь. Что вы лежите, как утопившаяся Офелия» [1, с. 39]. В речи Дорна Б. Акунин сохраняет музыкальные цитаты, при этом порой усиливает присущий им и у Чехова трагикомический эффект. Так, выходя в соседнюю комнату, где лежит покойник, Дорн напевает из «Ивана Сусанина»: «Бедный конь в поле пал» [1, с. 24].

Превышение меры чеховского стиля характерно и при развитии бестиарной темы. В пьесе А. Чехова, помимо «чайки» в названии, много упоминаний других птиц, зверей, насекомых. Целый ряд таких упоминаний содержится в пьесе Треплева: «львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, морские звезды», журавли и майские жуки; о себе Треплев говорит: самолюбие «сосет мою кровь, сосет, как змея...» [10, с. 13, 27]. Тригорин говорит о себе: «мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами» [10, с. 30]. Он же интересуется, «много ли в озере рыбы», постоянно отправляется удить рыбу и даже «поймал двух голавлей» [10, с. 16–17, 27]. Сорин рассуждает о пчелах, коровах, лошадях и просит отвязать собаку, которая воеет по ночам [10, с. 36, 6, 18]. Шамраев постоянно обеспокоен тем, что у него как у управляющего именем просят лошадей: не дает лошадь своему зятю Мед-

веденко, которому надо добраться домой в ненастье; затевает споры о выездных лошадях даже со своими хозяевами, Сориным и Аркадиной: «...я благоговею перед вашим талантом, готов отдать за вас десять лет жизни, но лошадей я вам не могу дать!» [10, с. 25]. Треплев упоминает мельника в «Русалке», который «говорил, что он ворон», и одновременно сообщает о Нине, что она «подписывалась Чайкой» [10, с. 50]. В «Чайке» Б. Акунина Треплев поглаживает большой револьвер, «будто котенка»; уже в первой ремарке, помимо книг, в описании кабинета Треплева упоминаются чучела разнообразных животных, которых можно считать аналогом персонажей его пьесы и доказательством психического расстройства: «Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т. п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати – чучело большой чайки с растопыренными крыльями» [1, с. 7]. Аркадина, получив известие о смерти сына, сравнивает себя с «раненой волчицей»: «Борис, отведи меня в какой-нибудь удаленный уголок, где я могла бы завить, как раненая волчица» [1, с. 33]. Медведенко себя называет «козьявкой», говорит о Треплеве: «сидит, как ворон, над добычей» [1, с. 50]. Шамраев обзывает Медведенко «червем» [1, с. 60]. Сорин рассказывает о том, что Треплев из ружья или револьвера «стрелял всё, что попадет – птиц, зверьков, недавно в деревне застрелил свинью <...> третьего дня в курятнике петуха застрелил. <...> Догоняя – просто так, ни за что. Добрый старый пес, полуоглохший, доживал на покое» [1, с. 67–68]. Тригорин называет Аркадину «паучихой», а себя «ее добычей» [1, с. 70]. Нина упрекает Тригорина в том, что он «в совершеннейшую болонку при Ирине Николаевне превратился. Как у Чехова – «Дама с собачкой»» [1, с. 40]. О мертвом Треплеве Тригорин, глядя на чучело чайки, высокопарно вспоминает: «Как метко, как грациозно подстрелил он эту глупую птицу... От был похож на афинского эфеба, пронзающего стрелой орла» [1, с. 72]. Усиление бестиарной темы, видимо, должно способствовать усилению пародийного, комического эффекта в пьесе Б. Акунина и одновременно подчеркивает характерную черту чеховского стиля.

Ружье, фигурировавшее в пьесе А. Чехова, во второй «Чайке» заменено гротесковым револьвером, который появляется так часто (и в ремарках первого действия, и в речи героев во втором действии), что его можно было бы включить в список действующих лиц. Уже в первой сцене за чтением собственной рукописи и даль-

нейшего разговора с Ниной Треплев не выпускает «большой револьвер» из рук. Это следует из многочисленных ремарок: он то поглаживает его, «будто котенка», то «целится в невидимого противника» [1, с. 7–8], «стукает револьвером о стол» [1, с. 8], слушая Нину; он не выпускает оружие даже тогда, когда обнимает ее, а после ее ухода его «глаза полужакрыты, рука с револьвером безвольно повисает» [1, с. 16].

Итак, в «Чайке» Б. Акунина воссоздаются и пересоздаются такие элементы чеховского мира, как: пространство и время, персонажи, образные ряды (образы-звуки, цветообразы, образы птиц, животных и насекомых, образы-запахи – духов Аркадиной [1, с. 64] и эфира; образы-вещи), литературно-театральные реминисценции, речевые лейтмотивы персонажей. Наибольшему пересозданию подвергается событийная динамика чеховского мира (самоубийство трансформировано в убийство). Но введение восьми явлений-дублей, в которых выявляется, что в убийстве виновны все, позволяет придать новой развязке виртуальный характер, близкий к варианту чеховского открытого финала. В конце концов, читатель или зритель оказывается в ситуации, когда он должен сам выбрать наиболее убедительный с его точки зрения вариант убийства, так как второй автор этого не сделал. Параллельный и последовательный монтаж дублей с переходящими репликами Дорна («Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один – или одна из нас убийца. Давайте разбираться») и трагическим монологом Аркадиной («Мой бедный, бедный мальчик») напоминает гипертекстовую композицию компьютерных текстов: щелчок мышкой – и другой дубль.

Можно верить помещенной на задней обложке книги изданных комедий рекламе, в которой утверждается, что наконец-то «Чайка» «дописана до конца» и «обрела законченный вид», но можно и усомниться. Ведь тайна убийства так и не получила однозначного ответа... А может, все-таки было самоубийство? И Дорн просто разыграл зрителей, устроив психоаналитический сеанс с элементами гипнотерапии, да еще и сам не избежал его последствий? В любом случае, творческий эксперимент Б. Акунина по воссозданию и пересозданию чеховского мира через наращивание художественного текста можно признать интересным.

Список использованных источников

- [1] Акунин Б. Чайка. Комедия в 2-х действиях. СПб.: «Издательский Дом «Нева»; М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2001. 191 с.
- [2] Головачёва А. Г. Классические сближения: Чехов – Пушкин – Шекспир // Русская литература. 1998. № 4. С. 3–13.
- [3] Давтян Л. Пьеса Треплева как определяющий импульс в современных театральных интерпретациях «Чайки» // Молодые исследователи Чехова. III. Материалы международной конференции. Июнь 1998. М.: Изд-во МГУ, 1998. С. 300–303.
- [4] Дойл Артур Конан. Смерть русского помещика // Книжное обозрение. 1991. № 24. С. 8–10.
- [5] Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 128 с.
- [6] Растопчина Е. П. Счастливая женщина. Литературные сочинения / Сост., вст. ст., коммент. А. М. Ранчина. М.: Правда, 1991. 448 с.
- [7] Сухих И. Н. Художественный мир Чехова (Истоки, границы, принципы, эволюция): Автореф. ... доктора филол. наук. Л., 1990. 26 с.
- [8] Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 184 с.; 2-е изд., доп.: СПб.: Фак-т филологии и искусства СПбГУ, 2007. 491 с.
- [9] Червинскене Е. П. Единство художественного мира А. П. Чехова. Вильнюс: Мокслас, 1976. 181 с.
- [10] Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М.: Наука, 1986. С. 3–60.
- [11] Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. 379 с.
- [12] Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 576 с.

FOREIGN AS OWN: REBUILDING OF CHEKHOV'S TEXT AND WORLD IN «THE SEAGULL» BY B. AKUNIN

V. V. Savelyeva

Kazakh National Pedagogical Abai University. Republic of Kazakhstan, 050010, Almaty, Dostyk ave., 13. Doctor of philological sciences, professor of the

Summary. Comparative analysis of Chekhov's play and its remake allowed us to consider a phenomenon of secondary authorship from the point of view of styling, parody, genre transforming, and poetic images and symbols. Writer Boris Akunin mimics the dominant style of Chekhov and thus finds the most compact way of understanding the fictional world through the creation of a new relative literary text. Here we deal with the oldest and concrete rather than abstract way of knowledge: break down and remake again by yourself. In the play by B. Akunin «The Seagull», the elements of Chekhov's style often reach a level of grotesque, hyperbole, and absurdity. The new play is designed for the modern reader and the audience for which the elements of violence, destruction, and detective development of action are more preferable than reflection and empathy. That is why in Akunin's play psychopathology is nominated to the forefront in drawing characters.

Keywords: text, fictional world, stylization, remake, genre, symbolism, image, character.

УДК 821.161.1

ЛОВУШКА ДЛЯ ЧАЕК

Людмил Димитров

Софийский университет имени Святого Климента Охридского. Болгария, г. София, ул. Царя Освободителя, 15. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Факультета славянских филологий, тел. +359 (02) 9308 200, e-mail: ljdiv@abv.bg

Аннотация. Автор статьи рассматривает комедию Б. Акунина «Чайка» в соотношении с одноименной комедией А. П. Чехова как прецедентным текстом. Пьеса Чехова охарактеризована в перспективе русского классического романа и одновременно как новаторская драма, которая вливает в устоявшуюся форму актуальную жизнеспособность, предугадывает Модерн. Новая «Чайка» проанализирована как постмодерный опыт, доведенный до пределов возможных интерпретаций и испытывающий читателя «ловушками» разного рода. В статье дается определение типичных приемов криминального жанра, в качестве литературного фона для анализа выбраны классические произведения А. Кристи, У. Эко.

Ключевые слова: поэтика драмы, сюжет, криминальный жанр, детектив, постмодерный опыт, интерпретация.

Ш а м р а е в. Ну вас с вашими теориями!
Это что-то не по-русски.
Б. Акунин. «Чайка»

1

Когда в 2000 году вышла «Чайка» Бориса Акунина, ее окружили таким рецептивным вниманием (появились отзывы, рецензии, комментарии, анализы – агрессивные, оправдательные и «нейтральные», спектакли и переводы), какими одноименная пьеса А. П. Чехова, к которой недвусмысленно отсылает заглавие (и которая была использована как первообраз, или, точнее, как повод), далеко не могла похвастаться в момент своего выхода в свет. Мне кажется, однако, что метатекстовый бум вокруг Акунина является запоздалым компенсаторным рефлексом именно к Чехову, так как критика была спровоцирована (ей подсказали) все еще незатронутыми и

неиспользованными сторонами, заложенными в поэтике *его* драмы. Произведение Акунина в известном смысле «закрыло» целый период, «исчерпывающая», на первый взгляд, его дискурсивный потенциал: если пьеса Чехова, ровесница кино, приходит на смену жанровой перспективы классического русского романа¹, вливает в него актуальную жизнеспособность, предугадывает Модерн, т. е. описывает до-модерновую ситуацию, превращаясь в «подступ», «преддверие» к ней, то новая «Чайка», «севшая» на русскоязычное пространство на осыпающийся «берег» между двумя веками – XX и XXI, триумфирует «в своей стихии» как пост-модерный опыт, негласно объявляя себя «концом» семиотического казуса «Чайка». И превращая конец (финал) в казус *de jure*. Мой выбор – следовать за внутренними ориентирами этой парадигмы, предлагающей дебатировать не столько о тривиальной проблеме *Fin De Siècle*, сколько о гораздо более интересных и неожиданных с литературной точки зрения маркерах *Fin De Texte*.

Разумеется, как и каждое из канонических драматургических произведений Чехова, «Чайка» имеет немало своих «промежуточных» эпигонских версий, реализующих различные цели, но они обязательно сохраняют уважение к «материнскому» тексту, – как и сам текст «Чайки», например, по отношению к «Гамлету». В своей пьесе «The Notebook of Trigorin» («Записная книжка Тригорина», 1981) Теннесси Уильямс, например, не пытается достичь ничего иного, кроме собственной адаптации чеховского произведения, пользуясь английским переводом Ann Dunnigan 60-х годов. В то время как Сомерсет Моэм в своем известном романе «Театр» (1937) конспиративно интегрирует свой сюжет, располагая его с легкими изменениями в английском интерьере и таким образом намекая, что не желает, чтобы первоисточник был выявлен сразу (что и происходит). Но как и в этих, и во многих других случаях литературной рефлексии (иногда и мистификации) чеховской комедии,

¹ В октябре 1895 года А. П. Чехов, работая над «Чайкой», делится с А. С. Сувориним: «...пишу пьесу <...> Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [5, т. 6, с. 85]. Месяцем позже в письме к тому же адресату Чехов отмечает: «...пьеса уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург» [5, т. 6, с. 100].

мы становимся свидетелями стремления к пониманию, самовыяснению, что это такое – «Чайка» в режиме интимного и интенсивного экзистенциального осуществления через творчество. Очевидно, в процессе ее разнообразных художественных осмыслений эта пьеса неминуемо побуждает к интровертности и самоанализу. В этот же контекст откровенно попадает и Акунин – его вариант показывает не только то, к чему может привести литературная (и литературоведческая) одержимость-самим-собой, но преднамеренно напугает до предела и таким образом испытывает / проверяет границы интерпретации. И в более отдаленной перспективе спекулирует на выносливости (степени терпимости) публики – читательской и зрительской. Его находчивый эксперимент строится в основном на сверхинтерпретации с проистекающими из нее непредсказуемостью и неконтролируемостью.

В чем собственно состоит подход Акунина? На фоне сказанного он, может быть, первый, кто не только отмечает, но и пользуется своеобразной «пробоиной» в чеховском финале, соответственно – и в нашей восприимчивой эмоциональной притупленности, заставляющей нас поддаваться на обман и «передоверять» толкование случившегося. «Чайка», как мы знаем, кончается констатацией доктора Дорна, что Костя мертв. Напомню известную реплику у Чехова (Акунин тоже включает ее дословно):

«Д о р н. (*Берет Тригорина за талию и отводит к рампе.*) Увидите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» [6, с. 60].

За многоточием следует только лишь заключительная ремарка: «Занавес», – указание на абсолютный конец текста и на прекращение сценического действия. С этого момента и далее следовало бы «разойтись из театра». Рассмотрим, однако, ситуацию и решим, в какой степени подобное толкование может считаться единственно верным.

В тот момент, когда слышится выстрел, на сцене – почти все действующие лица, большинство их – на заднем плане (или в стороне) – играет в карты. Спереди – Тригорин и Дорн, а Треплев за кулисами (предположим, в своей комнате). Только что за стеклянной дверью пробежала (но наверное, она все еще где-то недалеко) Нина. Испугавшись выстрела, Аркадина спонтанно спрашивает: «Что такое?», – но не встает с места. Другие участники игры тоже сидят вокруг ломберного столика. Доктор Дорн – единственный, кто реагирует активно. Он вслух допускает, что взорвалась его

склянка с эфиром, открывает дверь, через которую со сцены удался Треплев, полминуты спустя входит снова и подтверждает истинность своей гипотезы. Сразу же после этого он отводит в сторону Тригорина и сообщает ему о самоубийстве Кости. В сущности, эта весть сильнее всего находит отзыв в зрителе / в читателе, так как никто другой не узнает о случившемся инциденте. До самого конца официального действия не только все в неведении о местонахождении и судьбе Кости Треплева, но с основанием можем допустить, что даже при эвентуальном узнавании они вряд ли реагировали бы по-иному – ведь Треплев не впервые делает (театральную) попытку покончить с собой, и ранее ему удалось выжить. О его смерти мы узнаем со слов доктора Тригорину, но эти слова, как мы выразились бы сегодня, остаются неподтвержденными «независимым источником». Никто из персонажей не берется проверить и не констатирует истинность сказанного, – свидетеля случившегося, как и мертвого тела, нет. Следовательно, сам факт под вопросом, и вполне возможно оспорить его. Остается поверить Дорну.

Именно этого не хочет сделать Акунин. И он предпринимает рискованный, но и дерзкий шаг, следуя за совсем конкретной отправной точкой. Не было бы ошибочным предположить, что в знакомом сюжете Чехова Акунин видит проекцию самого себя как «предупреждения» о том, в чем он реализуется позже. И подобно Льву Толстому, который отождествлял себя с королем Лиром и по этому поводу навсегда возненавидел Шекспира, беспрецедентно, но и безрезультатно нападая на него, и Акунин берется разрушить (деконструировать) «Чайку», чтобы сохранить свою собственную экзистенциальную «тайну». А «тайна» сформулирована им же через модус «Писатель и самоубийство» – заглавие литературоведческого исследования, которое он опубликовал под своим настоящим именем – Г. Чхартишвили – в 1999 году, то есть, за год до «Чайки». Текст Чехова рассказывает именно историю покончившего с собой писателя, но очевидно, что у него своя логика (или же отсутствует убедительная логика?), а именно: вопрос о том, что заставило бы человека Слова в период подъема посягнуть на свою жизнь, – сильно удивляет и провоцирует специалиста по суицидальному поведению. В решении построить свою гипотезу в художественной форме, единосущной форме первообраза, – второй пьесе, начинающейся с того места, где кончается первая, – помогают ему многие детали, в том числе и ряд идей, высказанных авторитетными чеховедами.

Например, Татьяна Шах-Азизова видит в «Чайке» перевернутую структуру линейного действия. По ее мнению, «Чехов бросает взгляд в будущее, развязки как завершения человеческих судеб у него нет... Поэтому первый акт выглядит как эпилог, последний – как пролог ненаписанной драмы» [7, с. 134].

Я обязан, однако, уточнить: существует разомкнутость «Чайки II» («Чайка»-дубль) по отношению к «Чайке I». Несмотря на то, что постмодерная «птица» не хочет покинуть подкармливающего ее прототекста, паразитируя на отдельных местах его корпуса, в процессе параллельного или последовательного чтения (алгоритм ничего не меняет) между ними устанавливается все более «эмансипированные» и дистанцированные отношения. Даже «увязнув» в буксующем действии «Чайки II», мы скоро перестаем интересоваться ею самой, и через свою ассоциативную память попадаем полностью в пространство «Чайки I». В этом смысле говорить о диалоге между двумя произведениями, даже если он и интертекстуален, весьма обманчиво. Подобный подход оправдан только с целью добиться камуфляжно «строгости» академического дискурса, который не во всех случаях работает. Думаю, что новый текст не является герменевтикой старого – он не столько толкует его и интерпретирует, даже не призван стать его продолжением, сколько атакует его, заметив возможность перекомбинировать отдельные детали неусвоенного потенциала сюжета в направлении, не подозреваемом и не предполагаемом Чеховым.

Именно отсюда и начинается мой интерес к Акунину. Потому что, как мне кажется, он эксплицирует особо полюбившуюся, но часто подавляемую (традиционно считаемую низкой) сюжетную матрицу русской – в том числе и классической – литературы, особо укоренившуюся в русской ментальности: криминал. Думается, что в публичном пространстве Виктор Гульченко первым поставил вопрос о том, «сколько чаек в чеховской “Чайке”», и защитил свой тезис сообразно с текстом Чехова [2]. В моем случае есть основание актуализировать и расширить этот вопрос, так как, по-моему, Акунин ставит перед возможным рецепиентом «ловушку для чаек», и поимка его / нас – неизбежна. Автор «препарирует» действие и пространство «Чайки I» в существующем положении и внутри в «панцире» чучела осматривает и (пере)позиционирует своих персонажей, а с ними – и саму историю. Иными словами, относится к пьесе с птичьим названием почти как орнитолог.

Но будем идти по порядку.

В то время, когда «Чайка II» появилась в общем книжном блоке с «Чайкой I», хитроумно имитирующем игральную карту (небольшой формат, который, как бы его ни повернул, выглядит началом; и с двух сторон видим обложку с одним и тем же заглавием, Чехова – белую, Акунина – черную, а задняя отсутствует – финалы незаметно сливаются посередине), на книжных прилавках с оригинальной литературой в московских книжных магазинах преобладал криминал. Авторы, очень популярные сегодня, состязались по продуктивности – произведения каждого из них (включая и самого Акунина) занимали целый самостоятельный стеллаж и сосуществовали с несколькими изданиями, опубликованными в интервале года-два в разных издательствах – и столичных, и провинциальных. Этой продукции было так много, что она соперничала с альтернативными полками, а иногда и превосходила их, – с переводными любовными романами (в том числе и авторов-женщин), в достаточной мере навязанными и распространенными по всему миру. Тогда совсем естественно возник вопрос – раз радуются такому хорошему торговому успеху, не опешают ли подобные тексты русскую литературу, у которой несколько вековые претензии на сакральность и элитарность, не смещают ли ее к неудержимой массовизации-травестированию, и, с другой стороны, почему русское художественное самовыражение так сильно начинает рассчитывать на криминал?

Постмодернизм, предшествоваемый теорией интертекста, цитатности, деконструкции, строит образ мира и текст мира как модульную структуру, которую легко можно демонтировать и затем снова собрать в разных конфигурациях. Но при подобных попытках обычно не прослеживается какая-нибудь созидательная (надстраивающая) практика: после разделения первичных элементов «амальгамы», до нового синтеза дело не доходит; чаще всего наслаждение-удовлетворение – результат самой деконструкции. Так и понятие «постмодерн» осознает, что мотивация явления – от «модерна», но следует за ним во времени. А на месте «модерна» в западноевропейском варианте в России плотно стоит соц-арт. Конечно, не только в период тоталитаризма, но и в классическом XIX веке русский аутентичный любовный роман так и не появляется. Любви ради самой любви просто нет, даже и в самых удачных сентименталистских образцах (как «Бедная Лиза» Карамзина), где ожидания самые силь-

ные. «Love Story» потенциально задана везде (от «Евгения Онегина» до «Воскресения» – первый и последний текст романов золотого века), но ее осуществление, даже не только предполагаемым хеппи-эндом, обычно проваливается (не состоится). Любовь, понимаемая как интимное (эротическое) чувство-влечение между мужчиной и женщиной, в классическом романе всегда «преодолена» чем-то иным, будь то долг, честь, социальные обстоятельства, т. е. привнесена иная формула для интимного поведения русского человека: для него любовь всегда «во время...» (чумы, войны, белых ночей, игр в рулетку и в карты, ссылки, оккупации, коллективизации); любовь всегда вторичная экзистенциальная категория. Эротогема подавлена такими идеологемами, как материнская (родительская) любовь, супружеский долг, общественная репутация.

В своих постмодерных построениях и деконструкциях новая русская литература приходит к очередному открытию для своей репрезентативности: пост-советский детектив. Объединяющее звено представляет собой нечто неожиданное: и творческий, и преступный акт – иррационального естества, они являются элементами виртуального самоосмысления. Но первый – созидающий, а второй – разрушающий. Детектив во многом жанр компенсаторный. Он «прибавляет» поэтику тайны, расследования, неудовлетворенности в попытке провести (само)анализ. В отличие от любовной парадигмы, отсылающей к чувствам, криминал скорее триумф разума, и его обычный сюжет напоминает логику психоаналитического сеанса: он задает проблем в сознание реципиента, сгущает его до нетерпимости (нередко разворачиваем последние страницы, чтобы заранее узнать развязку), после чего расслабляет то же самое, напряженно вовлеченное в сюжет сознание, и освобождает его от «психотравмы». Подобная демонстративная методология синтезирует два подхода: рациональный (деконструктивистский) – литературоведение – с иррациональным (созидательным) – художественная литература. И поскольку литературоведение «отливается» в литературу, почему бы тогда литературе не стать приложением (ипостасью) анализа? Да и в России криминал принимается за нечто близкое, более усвоенное, обеспечивавшее себе традицию как в конвульсивных метафизических сюжетах Достоевского, так и в вопросах, поддерживающих суть бытия как тайну, нуждающуюся в выяснении, например: «Кто виноват?» Не будем забывать о последнем романе Толстого, рассказывающем историю одного преступления в инверсии – от судебного процесса к криминальному акту.

Русская литература XXI века несет виноватое, но непризнанное сознание своей «постскрипной» сущности, сознание того, что она – это уже написанного и сверхинтерпретация сюжетов русской классической литературы.

Умберто Эко «узаконил» модель двойственного бытия гуманитария: он разыграл доктора Джекила и мистера Хайда «живьем», извлекая из них фабульную условность. Так в гуманитаристике (в ее семиотической версии) он создал оригинальный Эко-продукт. У. Эко – широко популярный автор и узко профилированный ученый. Он сознательно придвинул деятельность ученого к эмпирическому материалу собственных занятий – к фикциональным текстам – на основе их общей «сигнатуры» – к сюжету (литературному и металитературному). Становясь писателем, ученый обеспечивает себе периферию, очерчивая собственную семиосферу. И чтобы эта периферия могла не только излучать, но и привлекать, на помощь приходит амбразура криминала. Одновременное в двух писательских подхода – «следование» (за какой-нибудь логикой, тезисом). Но в то время как ученый уповает на исследование, писатель предпочитает рас-следование. Если ученый остается «лаборантом» (прилагающим креативные усилия – labours), то писатель – детектив: он строит сюжет, размежающий породившую его фабулу. Инвариант устойчив, вариант колеблется.

Уильям из Баскервиля в романе «Имя розы», потерявший Комедию, но уцелевший после большого пожара в Библиотеке, держит в своих дрожащих руках несколько обгоревших книг, которые только часть (метонимическое «целое») словесных сокровищ на испепеленном уже «острове». В будущем его знание будет строиться, а Знание в целом будет передаваться так же метонимично, на основе случайно попавших в его «Ноевые» объятия образцов. Потому что в данном случае очень важно – и необходимо – чтобы именно *комедия* была утеряна. Таким образом о том, что такое комедия, мы будем судить через метаморфоз трагедии, через элиминирование катарзиса. Именно это та модель, согласно которой Теория (Казус) может превратиться в Практику (Криминал), Аристотеля можно объявить для розыска – dead or alive.

3

После известия о самоубийстве Треплева номинативно предзаданная Чеховым *комедия* тоже утеряна – она пропадает, поглощен-

ная трагедийным концом. И предпосылает расследование, реконструирование случившегося: настоящая приманка для субъективных реминисценций и художественных намерений Акунина. Его «Чайка» накладывает сюжет Чехова на матрицу «Мышеловки» – классической герметичной пьесы-криминала Агаты Кристи – и распутывает вопрос о том, кто из знакомых уже нам персонажей УБИЛ (!) Треплева. Потому что, по мнению автора, Треплев не кончает жизнь самоубийством. И у каждого своя причина и возможность совершить ужасное деяние. Новая «Чайка» – ряд монологов-оправданий и признаний героев в убийстве, высказанных во фрагментарной структуре стоп-кадра в восьми последовательных дублях. Но выбор «Чайки» и симптоматичен – так Акунин остается во времени русской классической литературы, в XIX веке. В чем уловки этой попытки?

В самых лучших образцах мирового Crime fiction разыгрывается несколько продуктивных моделей экспонирования преступления и его раскрытия. Для всех них находим примеры в творчестве Агаты Кристи, поэтому я процитирую заголовки ее произведений. Самый частый вариант – с детективом и одним убийцей (большинство ее романов). Второй более редкий – с детективом, разоблачившим всех остальных персонажей (за исключением жертвы, разумеется) как убийц («Убийство в «Восточном экспрессе»). Третий особенно сложен и в этом смысле интерпретирован в малочисленных текстах – с детективом, который сам является убийцей (в романе «Бесконечная ночь» я-повествование идет от его имени; в пьесе «Мышеловка» только в конце демаскированный преступник опознан в лице полицейского сержанта Троттера). И последняя, в известном смысле уникальная модель, которая также породила шедевр, – без детектива, а в ходе подлинного действия (перед последней главой с нашедшимся дневником одного из персонажей, благодаря которому все выясняется) и без убийцы («Десять негрятят»). Однако для всех вариантов обязательно, чтобы функционировал криминальный сюжет, имелся труп (трупы) жертвы (жертв). Согласно уместной формулировке Кости Сандева, посвятившего специальное исследование семиотике страха и подозрения в «Десяти негрятях», «тело – неотменимый аргумент в расследовании убийства», а «снятие подозрения и страха с установлением отсутствия или идентификации трупа – первый уровень интерпретативного процесса» [4].

В таком случае «Чайка» Акунина, скорее всего, обманчивый

(мнимый) криминал – в нем труп не явлен, и еще более интересно, что никто из действующих лиц не испытывает необходимости провести осмотр мертвого тела, чтобы хотя бы установить, как наступила смерть (если вся постановка Дорна верна, и он не обманывает). При видимой неуверенности завязки и чередой дальнейших дублей, которые ни к чему не приводят, мы даже имеем право усомниться в том, что Костя вообще мертв. Мы всего лишь узнаем, что у каждого из героев был свой мотив убийства и, наверное, именно он и есть убийца. То есть, для остальных любопытство к трупу нулевое, так как они уверены в его наличии, но для зрителя подобное утверждение остается абсолютно неубедительным. Без трупа интерпретативный процесс в режиме внешне симулированного криминального жанра на практике приостановлен, и все с этого момента более или менее самоцель (остановилось и время – часы всегда бьют девять раз, но стрелки каждый раз показывают семь минут одиннадцатого). Тайнственность продолжает «обслуживаться» общим закрытым пространством, где собрались действующие лица²; дополнительный элемент, мешающий их расхождению, – плохая погода, точно так же, как в «Мышеловке» обильный снегопад отрезает дом от остального мира. (Сравни у Акунина: «Н и н а. Я знаю, Ирина Николаевна, что мой вид вам неприятен, но не выгоните же вы меня в такую непогоду»; в конце каждого дубля: «Раскат грома, вспышка, свет гаснет»). Процесс допросов продолжает вести самообъявившийся «следователь» – доктор Дорн, из генеалогии которого Акунин выводит генеалогию детектива своих собственных романов – Эраста Фандорина («Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорных, другие в Фандоринных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов»). В конечном счете, последнее решающее самопризнание приводит к тому, что убийца – именно сам он, Дорн. Так фигура врача окончательно «скомпрометирована»; на практике нет ничего нового – и в старой пьесе «инициатива» самоубийства Треплева принадлежала «доктору» – доктору Чехову. Что касается Акунина, то он подтекстно включает в ряд убийц-медиков и симпатичного доктора Астрова из «Дяди Вани». Именно к нему – экологу и естествоведнику – отсылают размышления в финальной реплике Дорна:

² Обязательный элемент у Агаты Кристи – пространство – может быть относительно широким – остров, но и значительно более ограниченным – дом, комната, корабль (каюта), поезд (купе) и т. п., однако герметизм его неотменим.

«Да, я защитник наших меньших братьев от человеческой жестокости и произвола. Человек – всего лишь один из биологических видов, который что-то очень уж беспардонно себя ведет на нашей бедной, незащищенной планете. Засоряет водоемы, вырубает леса, отравляет воздух и легко, играючи убивает те живые существа, кому не довелось родиться прямоходящими, надбровнуджными и подбородочными» [1].

Вне откровенно спекулятивной и, по-моему, досадной фабулы, демонстрирующей псевдооригинальность и далеко не удовлетворяющей высоких ожиданий публики, текст «Чайки II» содержит несколько интересных находок относительно поэтики Чехова. Перечислю их совсем коротко.

Главное, что делает Борис Акунин, – это то, что в ходе своего постмодерного прочтения базисного произведения он прослеживает технику работы Чехова и пытается разгадать тайные (скрытые) двигатели его мышления в построении драматургической интриги. Во многих местах в «Чайке II» продолжают наченные, но неразвернутые в «Чайке I» сюжетные линии и отношения между персонажами; персонажи, со своей стороны, в прямом тексте произносят то, что наверное думают, но обходят молчанием у Чехова, и таким образом оглашают свой второй план – неосознанного, руководствующего ими в их поступках и решениях, то есть, разоблачают самих себя; но самый смелый ход автора состоит в том, что он решает снабдить большую часть своих персонажей отсутствующей биографией (на первом месте Треплева; «родословная» Дорна была уже нами процитирована выше). Разумеется, мы не узнаем ничего, чего нет в классическом тексте, но зато получаем удовлетворяющее ощущение, что нам доверили детальный психологический анализ: прием, позаимствованный опять из криминала. В первом действии, все еще спрашивая других, где именно они находились в момент выстрела, по поводу реплики Шамраева Дорн произносит: «У меня такое уже бывало – пьяный фельдшер плохо засунул пробку, а пузырек нагрелся на солнце» (курсив мой. – Л. Д.). Конкретика здесь не важна; важен принцип «у меня такое уже бывало». Очень часто, оказываясь перед новым происшествием (убийством), детектив (Пуаро, мисс Марпл, Шерлок Холмс, Мегре) делает спонтанные ассоциации с предыдущим случаем, раскрытым им, и подходит к новому с презумпцией о старом, из которого есть не только выход, но и алгоритм выхода. Конечно, новый казус имеет отличия и обычно оказывается более запутанным, но интуиция следователя

не совсем его подводит. Упоминаю об этом, так как отмечаю очередную манипулятивную игру в диалоге между «сегодня» и «тогда», между «Чайкой II» и «Чайкой I». Акунин привлекает весь чеховский текст в качестве пресуппозиции и контекста своего текста. Результат не в восьми возможных финалах, а в восьми виртуальных парасюжетах, в перспективе которых Чехов мог бы построить свою комедия. Если В. В. Гульченко нашел в «Чайке I» семь чаек, то Акунин допускает восемь пьес «Чайка», и все они проецированы на Чехова...

Придерживаясь конвенций криминала, новое произведение добивается следующего этапа в эксплуатации замкнутого пространства русской литературы. В самом начале – Тургенев: только что освобожденное после его смерти «дворянское гнездо» «нанято» Чеховым, и там, в замкнутом провинциальном имении, он разворачивает действие своих знаменитых драм. Акунин «наступает» на тот же самый интерьер тут же, даже не выждав освобождения приозерного имения Сорина³. И, воспользовавшись обстановкой, провоцирует новые литературные реминисценции из XIX века. В двух «Чайках» встречается одна стереотипная реплика. При своем возвращении в IV действии у Чехова (у Акунина – в I-м) Нина произносит перед Костей: «Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я все ходила тут... около озера. Около вашего дома была много раз и не решалась войти...» [6, с. 56]. Более поздний текст вводит несколько пунктуационных уточнений и дополнительных внутренних ремарок, которые ничего не меняют. Существеннее то, что Акунин улавливает интертекстуальную отсылку описанной Ниной ситуации и продолжает ее, снова ссылаясь на Чехова. Нина вписывается в поведенческую модель Марьи Лебядкиной в романе «Бесы» Достоевского, которая ходит вокруг озера, грезит о своем ребенке, неся в руках согнутый платок, напоминающий младенца. Она (как гласит ее фамилия) одновременно и Царевна-Лебедь русского фольклора, и Дева Мария⁴; так сильно возжеланный ее младенец однако только воображаем. У Нины тоже нет ребенка – она не девица, но ее ребенок умер вскоре

³ По поводу «Десяти негрят» в уже цитированном тексте К. Сандев пишет: «Море – универсальный образ неосознанного, независимо от того, чем оно выражено, – озером, рекой или океаном» [4].

⁴ «Про ребенка своего толкует? Ба! Я и не знал, в первый раз слышу. У ней не было ребенка и быть не могло: Марья Тимофеевна девица» [3, с. 224].

после родов; она же – озерная птица – «чайка». Дальше, уже в Дубле 3, признавая публично свои стремления к Треплеву и ревнуя его к Нине, Маша завистливо произносит (почти предсказывая «Птиц» Хичкока): «Даже чайка, если ее долго истязать, наверное, ударит клювом». Как сущий древний авгур, Акунин допускает прямую связь в замене лебедя на чайку. Между Машей, всегда одетой в черное, и Ниной в белом («...на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» [6, с. 13]), действительно, идет тайный (скрытый) поединок. Обе соперницы сильно напоминают черную Одилию и белую Одетту балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, еще в своем заглавии покрывающего один из русских архетипных сюжетов.

Наконец, и Аркадина видится в несколько необычной перспективе. Как и всех других, и ее не пощадило обвинение в убийстве Треплева. Небольшая подробность, однако, состоит в том, что он – хотя и «милый, бесталаный, нелюбимый мальчик» – все же ее собственный сын. Ирина Николаевна в жизни успешно играет Гертруду, она охотно и изящно исполнила бы и роль Медеи. Тем более, что только так наконец смогла бы отомстить невыносимому «киевскому мещанину», отцу Кости. Один-единственный жест мог бы превратить Гертруду в Медею, но Гертруда не делает этого. Здесь потенциал репродуцирования античного сюжета задан, но остается неиспользованным.

В самом конце, в Дубле 7, в диалог введена аутореференциальная и аутоироничная реплика-рассуждение о смысле и пользе криминала, о его кажущейся чуждости и несвойственности русской ментальности. Вот этот момент:

«Т р и г о р и н (*с натушной веселостью*). Я как раз пишу криминальную повесть <...> – а впрочем, таких произведений в литературе, пожалуй, еще не бывало. Столько мучился, и все никак не выходило: психология преступника неубедительна, энергия расследования вялая.

А р к а д и н а. Криминальная повесть? В самом деле? Ты не говорил мне. Это оригинально и ново для русской литературы. Я уверена, у тебя получится гениально» [1].

Если вернемся к «Чайке II», я с уверенностью возразил бы Аркадиной: для русской литературы «это» и не оригинально, и не ново. Просто (как обычно у Тригорина, а теперь, к сожалению, и у Акунина) не получилось.

[1] Акунин Борис. Чайка. Комедия в двух действиях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika/> (дата обращения 25.10.2015).

[2] Гульченко В. В. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 175–185.

[3] Достоевский Ф. М. Бесы. СПб.: Академический проект, 1994. 672 с.

[4] Сандев Коста. Романът «Десет малки негърчета» от Агата Кристи – семиотика на страха и подозренияго: Рукопись.

[5] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

[6] Чехов А. П. Чайка: Комедия // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 3–60.

[7] Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. 164 с.

A TRAP FOR SEAGULLS

Ljudmil Dimitrov

Softia University Saint Kliment Ohridski. Bulgaria, Sofia, Tzar Osvooboditel, 15. Ph. D., professor, tel. +359 (02) 9308 200, e-mail: ljudiv@abv.bg

Summary. *The author considers B. Akunin's comedy «The Seagull» in correspondence with A. P. Chekhov's comedy of the same name as a precedent text. Chekhov's play is characterized in prospect of Russian classical novel and simultaneously as a pioneering drama that pours actual living activity into the settled form and foresees the Modern. The new «The Seagull» is analyzed as a postmodern experience reduced to limits of possible interpretations and testing the reader by traps of different kinds. The typical approaches of the crime fiction genre are defined in the article. The classical works by A. Christie and U. Eco are chosen as a literature background for analysis.*

Keywords: *poetics of drama, plot, crime fiction genre, detective story, postmodern experience, interpretation.*

УДК 821.161.1

СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА»Ф. М.»

В. В. Савельева

Казахский национальный педагогический университет имени Абая. Республика Казахстан, 050010, г. Алматы, пр. Достык, 13. Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, тел. 8(727) 2766669, e-mail: v_savelyeva@mail.ru

Аннотация. *Статья посвящена изучению соотношенности визуального и вербального в романе Б. Акунина «Ф. М.». Специальное внимание уделяется рассмотрению четырех визуальных компонентов: приёмам графического оформления текста, иллюстрациям, интермедиальности и новому синкретизму (кино–анимация–литература). Графическое оформление текста романа изоциально: читателю представлена имитация рукописи Достоевского с фрагментами его действительных рисунков; введены вставные рассказы, дополнения и примечания. Для автора важно переключать внимание читателя с вербального на визуальное и наоборот. Связыванию двух этих видов восприятия способствуют и обязательные надписи под 57 картинками и иллюстрациями, включенными в текст романа. Визуальность в романе строится с учетом монтажа, документальности и концептуальности. Анализ позволяет указать на тенденции превращения романа в роман-комикс.*

Ключевые слова: *визуальность, роман, текст, автор, иллюстрация, ремейк, интертекст, монтажная композиция, постмодернистский синкретизм.*

Было бы странно, если Б. Акунин, которого можно назвать «наше постмодернистское всё», не использовал бы в своем творчестве в полной мере все возможности визуального кода современной культуры.

Американский славист Маркус Левитт в монографии «Визуальная доминанта в России XVIII века», считая зрение «основным способом познания, определяющим структуру языка и мышления» [9, с. 12], пишет: «Визуальное – с акцентом на зримости, потребности видеть и ценить увиденное – сыграло важнейшую роль в формировании русского самосознания начала нового времени» [9, с. 17]. Искусство эпохи Просвещения сделало акцент на аллего-

рическом восприятии визуального, а романтизм – на символическом. Социальная фактография визуальности реализма сменилась мифопоэтической визуальностью эпохи модернизма. Автор исследования визуального в поэзии И. Анненского пишет: «Человек и реальный мир <...> могут глядеться в глаза друг друга, наблюдать друг друга, они также в равной степени могут быть лишены зрения. Более того, внешний мир может угрожать зрению человека или обманывать его» [7, с. 174]. Н. Поселягин, характеризуя культуру эпохи постмодерна, утверждает: «Почти нет сомнений, что современная культура – это прежде всего культура визуальная и сегодня мы живем в мире перехода между эпохами словесных и зрительных текстов» [10, с. 13].

Роман как эпический жанр включает в себя обязательный визуальный компонент, но в индивидуальном творчестве романистов он каждый раз получает новое вербальное и невербальное воплощение. В романе Б. Акунина остановимся на нескольких проявлениях визуального: внешней композиции и приемах оформления текста; авторских иллюстрациях; интертекстуальности; новом синкретизме, который проявляется во взаимовлиянии кино-анимация-литература (теперь уже в таком, обратном генеалогии искусств порядке).

1. Графика текста. Роман из двух томов, названный «Ф. М.», был опубликован в 2006 году. Эти инициалы повторяются в заглавиях всех 16 глав, при этом каждое из заглавий может состоять из двух слов («Фантастический мир», «Физиология мозга» и т. д.), сложносоставных сочетаний («Форс-мажор», «Фигли-мигли», «Фата-Моргана», «Фри-масон», «Фа-минор»), аббревиатуры («FM»). Ф. М. – это Федор Михайлович Достоевский, поиски рукописи которого составляют основу сюжета детективно-криминального романа. Текст этой никому не известной ранее рукописи первой редакции «Преступления и наказания» – под заглавием «Теорийка» – оказывается в руках у разных персонажей. По мере обнаружения фрагментов повесть «Теорийка» вводится в текст произведения. Части этой повести получают в композиции романа названия триколора: Зеленая папка. Красная папка. Синяя папка. Текст рукописи набран мелким шрифтом, а для достоверности приведены факсимиле первой и последней ее страницы [1, т. 1, с. 90; т. 2, с. 241].

Читателю представлена имитация рукописи Достоевского с фрагментами его действительных рисунков, перенесенных со страниц действительных рукописей писателя. Чтобы провести графологическую экспертизу рукописи, Рулет предлагает Николасу Фандорину взять одну страницу из рукописи: «Полистав, Ника выбрал самую неряшливую, с исправлениями и двумя рисунками: глумливая рожица (Порфирий, что ли?) и островерхое окно с ажурным переплетом» [1, т. 1, с. 89]. Б. Акунин создает монтаж двух рисунков: готических окон (так называемая «архитектурная готика Достоевского») и мужского лица с усиками чуть вполуборот. Оба эти рисунка известны исследователям творчества Достоевского: например, они приведены в статье «Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия» [3] и в последующих исследованиях К. А. Баршта.

Графическое оформление текста романа изощренно. Кроме повести, в романе есть и другие вставные фрагменты. Так, в 16 главах романа есть отдельные главки со своими собственными названиями. Они набраны другим кеглем, и левое поле их текста значительно уже поля остального текста романа. Эти рассказы могут принадлежать автору или его персонажам. Например, в 3 главе это главки «Про Рулета и его прик(г)лючение» [1, т. 1, с. 102–106] и «Про гостью Элеоноры Ивановны. А может, гостя. Или даже Гостя» [1, т. 1, с. 113–115]. Акунин играет словами, каламбурит и графически подчеркивает это (приглючение – от слова глюч; Гость от англ. host – хозяин). В главе 9 – это записанная на диктофон лекция д-ра фил. наук Ф. Б. Морозова «Эротизм в жизни и творчестве Ф. М. Достоевского» [1, т. 1, с. 320–326]. В главе 10, в которой речь идет о последних часах жизни литературного агента Марфы Захер, это рассказ «Про Серого Волка и Красную Шапочку» [1, т. 1, с. 371–377].

Б. Акунин использует фонетическую транскрипцию при передаче английской (например, «у человека должен быть фридом оф чойс» [1, т. 1, с. 19]) или японской речи (глава 15 «Фукай мори»), переходит в отдельных случаях на дореволюционную орфографию, вводит полилингвизм (например, цитата из «Гамлета» [1, т. 2, с. 175]), латиницу. Так, когда составляется список клиентов заведения убитой Дарьи Францевны, выясняется, что она заносила их в тетради под прозвищами: Barbe-bleu, Pussja, Lakomka, Kotletnik, Hund [1, т. 2, с. 11].

Обценная лексика в речах Морозова передана звездочками. Курсив использован при передаче писем Достоевского, жирный

шрифт и крупный шрифт – при передаче объявлений, вывесок, названия фирмы Фандорина. Роман завершается особым разделом «Дополнения и примечания», который является самостоятельной нумерованной главой. Он включает комментарии, пояснения и рассуждения разного характера, вплоть до целых вставных историй и обещаний автора вернуться к отдельным сюжетам позже. К примеру, «Случай с банкиром» является остроумной детективной новеллой из практики Николаса Фандорина [1, т. 2, с. 276–280].

Шестнадцатикратная зеркальность инициалов, как 25-й кадр, гипнотизирует читателя и становится дополнительным визуальным напоминанием о присутствии Достоевского в романе. Этому способствует и знаменитый портрет писателя (художника В. Г. Перова), который использован не только при оформлении обложки книги, но введен в виде иллюстрации в текст романа [1, т. 1, с. 193]. На обложке первого тома руки писателя как бы обхватывают левое полукольцо буквы Ф. Жест Достоевского на картине повторен при описании поведения Порфирия Петровича Федорина («Закинул ногу через коленку, сцепил пальцы – приготовился слушать» [1, т. 1, с. 48]), а детали картины помогают разгадать шараду Морозова: «Он подошел к картине, стал считать – тут его ждал сюрприз. Пальцев оказалось не десять, а девять. Один был не виден» [1, т. 1, с. 194]. Этот же портрет Перова использован на внутренней обложке второго тома (шмуцтитуле), но теперь из-за его плеч выглядывают современные супергерои – маски главного антагониста книги: пес-демон Инюся и Спайдермен. Пример с портретом Достоевского доказывает, что Б. Акунин по-разному актуализирует зрительное восприятие читателя, картинка не просто иллюстрирует слово.

С. Зенкин, рассматривая сочетание визуального и вербального в одном тексте, пишет: «В большинстве случаев зрительный образ (рисунок, фотография и т. д.), включенный в текст, фигурирует в нем либо в качестве иллюстрации, являющей образ во всей его полноте, но внеположной и инородной по отношению к словесному дискурсу, либо в качестве экфрасиса, имеющего словесную форму, зато неизбежно схематизирующего образ (в пределе он упрощается до более или менее краткого обозначения или ссылки). Сравнительно редки тексты, где образ сохраняет сразу и словесное выражение, и визуальную интенсивность. Это те повествования, где восприятие образа эшелонировано, опосредовано личностью героя и / или рассказчика: для него образ обладает зрительной наглядностью, а до читателя его восприятие доходит через словесный рас-

сказ. Такие образы, функционирующие на двух нарративных уровнях, мы называем интрадигетическими, т. е. внутривествовательными; часто они не просто упоминаются в качестве детали или аналогии, но играют ту или иную роль в актантажной структуре повествования, служат его самостоятельными «действующими лицами» [6, с. 15]. Рукопись Достоевского выполняет в романе двойную функцию, являясь текстом и сюжетной завязкой, то есть существует на двух уровнях: визуальном и вербальном. Это же касается образа Достоевского, который визуализирован благодаря портрету, фактам творческой биографии (письма, юридические документы, факсимиле). Особую интригу привносит рассказ об истории с перстнем «Ф. М. ОТЪ П. П.».

С. П. Лавлинский, ссылаясь на работы американского искусствоведа, психолога и педагога Р. Арнхейма, пишет: «Работа «думающего глаза» и «визуальной мысли» определяет продуктивно-активную взаимосвязь видящего и видимого, кругозора и окружения. Зрение, осуществляя свой потенциал в хронотопических горизонтах актуализации сознания и деятельности субъекта, становится в данном случае не столько механизмом сенсорного сканирования примет «внешнего мира», сколько специфическим способом визуально-мыслительного упорядочивания структуры реальности» [8, с. 50]. Можно спорить о том, насколько концептуально мотивирован визуальный ряд в романе Б. Акунина, но одно бесспорно: для автора важно переключать внимание читателя с вербального на визуальное и наоборот. Связыванию двух этих видов восприятия способствуют и обязательные надписи под всеми многочисленными картинками-иллюстрациями в романе.

2. Картинки, или 57 стоп-кадров. Перейдем к рассмотрению того, что условно можно назвать иллюстративным рядом текста романа. Это разного размера и содержания репродукции, фотографии, схемы, эмблемы – общим числом 57 единиц. Они могут занимать страницу (портрет Достоевского), половину страницы («Аквариум с акулами») [1, т. 1, с. 369], меньшую часть страницы («Часы Раскольниковова») [1, т. 1, с. 268], быть совсем маленькими («Отпечаток пальца Федора Михайловича» [1, т. 1, с. 108]; «Татуировка пушера» [1, т. 1, с. 12]). Встречаются несколько случаев, когда две картинки расположены рядом («Авдотья Панаева», «Лиля Брик») [1, т. 1, с. 180].

Количество таких вставных визуальных стоп-кадров в вербальный текст романа читатель может мысленно дополнить. Важно, что Б. Акунин задает направление для интерактивного воображения читателя и не сдерживает его инерцию.

Визуальные кадры можно классифицировать с точки зрения содержания, техники, источников, тематики. Это могут быть картины, скульптуры (например, «Марк Аврелий» [1, т. 1, с. 144]), плакаты, схемы, фотографии. Остановимся на тематике зрительных кадров и особенностях их корреляции с вербальным текстом.

В текст введено много изображений вещей: это вещи, принадлежащие персонажам («Часы Раскольникова» [1, т. 1, с. 268]; «Очки господина Лебезятникова» [1, т. 2, с. 50]); бытовые вещи («Веджвудская чашка» [1, т. 1, с. 175]); значки («Эмблема ЦСКА» [1, т. 1, с. 150]); предметы спорта («Деревянный меч против бейсбольной биты» [1, т. 2, с. 181]); оружие («Браунинг А. С. Сивухи» [1, т. 1, с. 309]; «Револьвер Свидригайлова» [1, т. 2, с. 34]). Все они обязательно упоминаются или описываются в романе. Текст романа сверстан так, что картинки помещены на той же странице.

Среди вещей нужно назвать и детали интерьера. Например, «Аквариум с акулой» [1, т. 1, с. 369], который установлен в роскошном туалете Марфы Захер. Он описан так: «Установленный посередине помещения, на особой тумбе, он посверкивал голубыми бликами, внутри проглядывал коралловый риф, а вокруг него чертила круги маленькая акулка. Вот что такое настоящий шик! Ника подошел ближе и застыл, зачарованный мерным, невыразимо изящным кружением стальной рыбины» [1, т. 1, с. 368]. Именно в этом аквариуме Фандорин обнаруживает тайник с частью рукописи. «Минималистская икэбана» сразу обращает на себя внимание Фандорина в кабинете доктора: «Замечательный у него был кабинет: не столь уж большой, но весь наполненный светом, с прекрасным видом на сад, с дизайнерской мебелью, стены сплошь увешаны дипломами и фотографиями, а на отдельном столике изысканная минималистская икэбана» [1, т. 1, с. 141].

Соотнесенность словесного описания вещи с его визуальным аналогом может быть организована сложнее. Одиннадцатая глава повести (заметим, не романа!) носит название «Господин Свидригайлов». Она начинается с описания портрета этого персонажа: «Прохаживался там взад и вперед, постукивая по мостовой своей тростью. Трость была дорогая, красного дерева с бронзовым набалдашником в виде сфинкса, восседающего на пьедестале». И тут же

помещена фотография набережной Невы со сфинксом и куполом Исаакиевского собора на дальнем плане [1, т. 2, с. 23]. Визуальный текст не прямо соотнесен с деталью вещи, так как демонстрирует нам объект произведения искусства, вписанный в ландшафт. Тема сфинкса связана в романе с разгадкой убийства. Этой тростью, в набалдашник которой «свинец влит», Свидригайлов в финале повести сломал кисть руки Порфирия Петровича [1, т. 2, с. 227], а Федорин понимает: «Он, Аркадий Иванович этот, самый настоящий сфинкс и есть: загадывает загадку, и попробуй не отгадай» [1, т. 2, с. 229]. Комментируя этот фрагмент, отметим, что голограмма чтения, на которую, видимо, рассчитывает Б. Акунин, сложнее. Читатель не только должен вспомнить мифологию (сфинкс кончает самоубийством, как только загадка разгадана Эдипом), но и то, что в романе «Братья Карамазовы» сфинксом назван Иван Карамазов («Брат Иван сфинкс и молчит, всё молчит» [5, т. 15, с. 32]).

Как уже было отмечено, визуальные стоп-кадры имеют название. Названия эти точные и обычно нейтральные. Но в словесных описаниях всегда проявляется авторское отношение к визуализированным объектам: восхищение, ирония, сарказм, удивление, умолчание. Например, вот одна деталь интерьера в квартире Элеоноры Ивановны Моргуновой, эксперта по рукописям Достоевского, которая получает визуальный аналог. Фандорин видит: «В углу на круглой тумбочке чернел полуметровый каслинский Мефистофель, чугунный уродец самой первой, еще дореволюционной волны индустриального китча». На этой же странице помещена картинка «Каслинский Мефистофель» [1, т. 1, с. 98]. Гротесковый портрет жадной дамы-эксперта откровенно соотнесен с уродливой, на вкус Фандорина, полуметровой скульптурой, которая крайне нелепо смотрится в плохо освещенном и захлапленном коридоре.

В отдельные группы визуальных кадров можно объединить пейзажи («Вид из Валиного окна» [1, т. 2, с. 139], «Поцелуев мост» [1, т. 1, с. 224]), схемы, фотографии. Среди них выстраивается особый ряд медицинских картинок: «Разрыв сердечного мускула» [т. 1, с. 68]; «Схема человеческого мозга» [1, т. 1, с. 158]; «Рука Порфирия Петровича» [1, т. 2, с. 227]. К медицинской теме можно отнести фотографии: «Кардиограф» [1, т. 2, с. 71]; «Реанимобиль» [1, т. 2, с. 107]; «Кушетка психоаналитика» [1, т. 1, с. 18] и др. Их появление мотивировано сюжетом и жанром криминального романа.

Визуальный ряд включает фотографии реальных людей, и даже сам Б. Акунин представлен на одном стилизованном фотопортре-

те: «Писатель Б. Акунин и литературный агент Марфа Захер» [1, т. 1, с. 342].

Зрительный ряд активизирует процесс нелинейного чтения текста. Ведь читателю даны не просто иллюстрации, а интерактивные фрагменты, которые надо соотносить с вербальным текстом. Безусловно, словесный текст в романе доминирует, но соседство слова и картинки вызывает аналогию с комиксами. Степень значимости существующих или возникающих в фантазиях читателя возможных визуальных кадров однозначно оценить невозможно. Но нельзя не признать иронического остроумия Б. Акунина, который предлагает нам такой способ чтения. Иногда сопряжение слова и картинки неожиданно и вызывает улыбку. Так, в сцене описания клиентов публичного дома выясняется, что один из них получил прозвище «Koutouzoff». Заметов комментирует: «Это наверняка тоже кличка. Какой-нибудь одноглазый». И тут же рядом появляется картинка «М. И. Кугузов» [1, т. 2, с. 12] как подсказка воображению читателя среагировать на слово визуальной картинкой.

3. Ремейк и интертекст. Криминальный сюжет поиска рукописи соседствует в романе с текстологическим сюжетом обоснования достоверности рукописи. Так, описывается почти криминалистическая ее экспертиза, воссоздается творческая история, приводятся мнимодостоверные биографические факты, письма и контракт со Стелловским. Этот филологический детектив позволяет вспомнить роман У. Эко «Имя Розы», где убийства сопровождали поиски рукописи Аристотеля, или «интеллектуальный детектив» Николая Спасского «Проклятие Гоголя» (2007), в котором идут поиски секретных свидетельств о жизни писателя. Б. Акунин выступает как имитатор, которому удаются стилизация, ремейк, пародирование. Он требует от читателя активизации ресурсов памяти и расширения круга чтения.

Повесть «Теория» занимает почти треть объема двухтомного произведения. Б. Акунин перестраивает известный сюжет, подменяя убийцу Раскольникову убийцей Свидригайловым. Порфирий Петрович это распутывает. Но повесть не имеет развязки, так как рукопись обрывается. Ожидаемое самоубийство Свидригайлов не совершает. Сюжет «Преступления и наказания» перелицован Акуниным идеологически. «Теория» в нем принадлежит не Раскольникову, а Свидригайлову. В ее основе тоже лежит арифметика. Если у Раскольника это одно убийство и сто добрых дел, то у Свидри-

гайлова иной расчет. Порфирию Петровичу Федорину он признается: «Для убийства нужен человек грубый, человек действия, *арифметический* человек. Так что с Родионом Романовичем вы обмисурились. Зато про теорию угадали верно. Есть у меня одна теория, собственного изобретения» [1, т. 2, с. 230]. Убийца признается, что на его совести три смерти и значит, он «ходил по белому свету тремя минусами, словно тремя осиновыми колами, пронзенный» [1, т. 2, с. 233]. А теперь он погубил трех людей, «трех смертоносных бацилл», «с душой мертвой, гниющей» [1, т. 2, с. 235]. «Ах да, арифметика. Считайте сами: за немую девчонку, лакея и Марфу Петровну я расплатился процентщицей, Чебаровым и Дарьей Францевной. Господина Лужина, – он кивнул на труп Петра Петровича, – хотел я себе в кредит вписать, как будущую индульгенцию. Очень уж гнусный экземпляр. Да жалко мальчишка, помощник ваш, припутался. Ничего, это квит на квит пойдет. Таким образом на сей момент я полностью чист и выведен в нуль целых, нуль десятых. Был Аркадий Свидригайлов, а как бы его и не было. Сколько напакостил, столько за собою и прибрал» [1, т. 2, с. 238–239].

Естественно, что для интеллектуального читателя Б. Акунин вплетает в повесть и мотивы других произведений. Так, в «Теории» появляется доктор Штубе, «известнейший в городе лекарь» [1, т. 1, с. 68–71], образ которого является пародийным двойником доктора Герценштубе из «Братьев Карамазовых», которого «в городе очень ценили и уважали» [5, т. 15, с. 103]. Порфирий Петрович раскрывает, что именно этот доктор является коварным лекарем-убийцей ревизора из Петербурга. В описании родословной Порфирия Петровича (позднего ребенка решили назвать «именем первого же святого, который в сей день проставлен в Святцах» [1, т. 1, с. 60]) и его отца, который определен как «вечный титулярный советник» [1, т. 1, с. 59], узнаются мотивы «Шинели» Н. Гоголя.

Болезнь Илюши Морозова заставляет вспомнить болезнь Илюшечки Снегирева из романа «Братья Карамазовы». Сцена, где Сивуха беззвучно манит Николаса Фандорина, чтобы показать своего мертвого сына [1, т. 2, с. 197], напоминает финал романа «Идиот». Желание старшего Морозова услышать от пришедших «самое стыдное, самое неприличное из вашей жизни» [1, т. 1, с. 164] – это тоже ироническое калькирование сцены из «Идиота», где Настасья Филипповна предлагает гостям рассказать «самый дурной поступок

из всей своей жизни» [5, т. 8, с. 121]. Микросюжет о ревности Фандорина, который наблюдает отношения жены и ее учителя музыки Ростислава Беккера, содержит мотивы «Крейцеровой сонаты» и новеллы С. Кржижановского «Сбежавшие пальцы».

Сладострастные желания старшего Морозова, конечно, позволяют сравнить его с распоясавшимся стариком Федором Павловичем Карамазовым. Николас думает о нем: «...какие же черти, оказывается, водятся в самом тишайшем омуте. Но ведь и наоборот! Как на дне души всякого хорошего человека копошится дрянь и мерзость, так и в душе законченного подлеца обязательно припрятано что-нибудь светлое, а значит, всегда остается надежда на чудо. <...> Был человек черным – станет белым» [1, т. 2, с. 75]. Эти рассуждения пародируют слова Дмитрия Карамазова о соседстве идеала Мадонны с идеалом содомским в душе человека [5, т. 14, с. 100]. Последнее замечание – аллюзия на анекдот, рассказанный во втором томе «Мертвых душ» Гоголя, где Чичиков говорит: «Ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит» [4, с. 391]. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений отмечает эту фразу как «Слова знаменитого русского актера Михаила Семеновича Щепкина (1788-1863), ставшие крылатыми благодаря Н. - В. Гоголю, который использовал их в своей поэме «Мертвые души»» [11].

Б. Акунин легко инкрустирует свой текст фразами и оборотами Достоевского. Вот одно из таких описаний, в котором прочитывается контаминация мотивов сна Дмитрия Карамазова и рассуждений Ивана Карамазова: «Еще нынче утром надворный советник воображал себя охотником, загоняющим хищного зверя (сравните: «Теперь уж не сон! <...> Я волк, а вы охотники, ну и травите волка» [5, т. 14, с. 424]), теперь же сделалось совершенно ясно, что загнанный зверь – сам Порфирий Петрович, а Рок травит его своими зубастыми псами и кричит «ату, ату!»» [1, т. 2, с. 9] (сравните рассказ Ивана Карамазова о растерзанном псами мальчишке [5, т. 14, с. 221]).

Б. Акунин перелицовывает сюжет «Преступления и наказания» и одновременно заставляет читателя узнавать достоевщину в современном мире. Обнаруживается, что Лузгаев внешне схож с Лужиным («даже бакенбарды есть» [1, т. 2, с. 86]; Марфа Захер похожа на госпожу Ресслих [1, т. 2, с. 87]; Порфирий Петрович Федорин – дальний родственник Николаса Фандорина; Соня Морозова в отдельных ситуациях напоминает Сонечку Мармеладову. Но при

этом психологический рисунок образов героев-идеологов или «униженных и оскорбленных» Акунин упрощает и сводит к физиологии и психопатологии. Получается, что «Бернары» (так определял Дмитрий Карамазов ненавистных ему материалистов, сторонников естественных наук, объясняющих поведение человека «дрожанием хвостиков у нервов» [5, т. 15, с. 28]), против которых выступал Карамазов, которому было «Бога жалко», победили в нашем мире. Всему виной признана физиология, и даже циничный убийца Олег Сивуха знает, что он будет оправдан.

4. Постмодернистский синкретизм. В художественной антропологии романа Б. Акунина существенную роль играет прием визуального раздвоения персонажа. Для этого используются маски, костюмы, игровое поведение, воспроизводящее персонажей кино и анимации. Современные исследователи кинофеноменологии обращают внимание на интерес «к телесным мутациям в коммерческом кинематографе» [2]. Этот прием использован Акуниным при создании образа Вали, секретарши Фандорина, которая «работала над сменой имиджа» [1, т. 1, с. 16], после того, как Валя Глен «окончательно определился с выбором гендера» [1, т. 1, с. 18], или для представления главного антигероя – Олега Сивухи, этого убийцы и «фокусника-манипулятора», как он назван в романе.

В комнате сына Сивухи Фандорин рассматривает афиши и постеры, густо размещенные на стене. «Николас разглядел там и Человека-паука с Суперменом из фильмов, и Красную Шапочку из диснеевского мультика. Был там и герой японских анимэ пес-демон Инуяся» [1, т. 2, с. 167]. Изображение этого демона помещено на странице романа рядом, а еще ранее дано описания лже-мальчишка-убийцы в костюме персонажа анимэ: «Фандорин и его помощница резко повернулись. Из темного угла неторопливо надвигалось дикийное существо: белый парик, красное кимоно, вместо лица – остроухая маска собаки. «*Ицувари я, усо-о матои, татисукуму коэ мо нау...*», – подпело песне существо голосом Олега» [1, т. 2, с. 163]. Олег хвастливо рассказывает гостям: «У меня там компьютерный центр, лаборатория, примерка. Могу превращаться хоть в ангела, хоть в дьявола, хоть в Красную Шапочку. К Рулету вашему я Спайдерменом нарядился. Перчатки на липучках, тапки с присосками – чтоб по отвесной поверхности ползать. Голливуд отдыхает. Эх, жалко, не видел никто. Какое кино можно было бы снять! Реалити-шоу нового типа, ей-богу. Зрители все поумирили от вос-

торга». И тут же предлагает посмотреть «один эпизодик, все-таки заснятый для потомства». Называется «Допрос партизана в гестапо» [1, т. 2, с. 171].

Черный юмор антигероя проявляется в соседстве героической темы и описания допроса «подлого хапуги Лузгаева», а также через окарикатуривание искусства эпохи соцреализма: см. известную картину Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933). Садист Олег не случайно называет свои убийства «тонкими, изящными этюдами» [1, т. 2, с. 171]: он их продумывает как актер, режиссер, декоратор и оператор.

В главе «Фантомас и Мурзилка» появляются «симпатичные такие ребята-оборотенята» [1, т. 2, с. 116], как называет их депутат Сивуха. Это два паренька из Криминально-аналитического центра МВД, которые работают на Сивуху. ««Оборотни в погонах» прибыли в течение получаса. Были они, правда, без погон и вообще совершенно не похожи на милиционеров. Фантомас брит наголо, с серебряной серьгой в левом ухе и татуировкой на шее – из-за ворота рубашки выглядывала зеленая игуана с красными глазами. Мурзилка оказался щеголеватым длинноволосым брюнетом с аккуратно подбритой эспаньолкой и золотой серьгой в правом ухе. Обоим не больше тридцати» [1, т. 2, с. 121]. Никаких картинок в текст этой главы не вставлено, но читатель получает достаточно информации, ориентированной на визуальные тексты (кино, анимацию, журнальную графику), для того, чтобы визуально дополнить вербальное описание этих персонажей. Так, Сивуха называет их «Бивис и Батхед» [1, т. 2, с. 122], «Тарапунька и Штепсель» [1, т. 2, с. 123]. Николасу Фандорину «они напоминают» Дживза и Вустера [1, т. 2, с. 123], а поработав с ними, он мысленно называет их «клоуны» и добавляет: «Тупой и Еще Тупее – вот как их следовало бы назвать» [1, т. 2, с. 129].

Визуальность в романе Б. Акунина документальна и концептуальна, что, конечно, отражает определенные тенденции современной литературы. Документальность проявляется в том, что представленный визуальный ряд: вещи, артефакты, фотографии, рукописи, схемы – закреплен за реальностью, существует в физическом мире в том или ином виде. Воображаемый романтический мир становится благодаря им более достоверным, узнаваемым и воспринимаемым. Кроме того, визуальный ряд стимулирует читателя к дальнейшей визуализации словесных описаний. Если значительно сократить словесный текст, то можно говорить о нарастающих тен-

денциях превращения произведения в роман-комикс. Концептуальность проявляется в том, что на страницах двухтомной книги словесный контекст всегда переосмысляет визуальный стоп-кадр. Для читателя визуальный выбор автора всегда неожидан, а монтаж визуального с вербальным часто сопровождается иронией и является индивидуальной особенностью стилового мышления писателя Б. Акунина.

Список использованных источников

- [1] Акунин Б. Ф. М. Роман. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. Т. 1. 384 с. Т. 2. 320 с.
- [2] Антропология и феноменология визуальности: антропология кинообраза («круглый стол») // Новое Литературное Обозрение. 2014. № 2 (126) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126> (дата обращения 01.12.2015).
- [3] Баршт К., Тороп П. Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI. Тарту, 1983. С. 135–152.
- [4] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 томах. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1949. 429 с.
- [5] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
- [6] Зенкин С. Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое Литературное Обозрение. 2013. № 5 (123). С. 15–44.
- [7] Кельметр Э. В. Визуальное восприятие мира лирическим героем поэзии И. Ф. Анненского // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 1 (10), март. С. 171–175.
- [8] Лавлинский С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости: К проблеме визуального в литературе // Культура и текст. Часть 3: Диалог культур. Литература и живопись. Электронная хрестоматия / Сост. Г. П. Козубовская. Барнаул: ФГБОУ ВПО «АлтГПА», 2014. С. 48–55.
- [9] Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века / Пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 528 с.
- [10] Поселягин Н. Антропология и феноменология визуальности // Новое Литературное Обозрение. 2013. № 5 (123). С. 13–14.
- [11] Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Автор-сост. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/15/133.htm> (дата обращения 01.12.2015).

UNBREAKABLE UNION OF THE VERBAL AND VISUAL IN
THE NOVEL «F. M.» BY BORIS AKUNIN

V. V. Savelyeva

Kazakh National Pedagogical Abai University. Republic of Kazakhstan, 050010, Almaty, Dostyk ave., 13. Doctor of philological sciences, professor of the Department of Russian language and literature, tel. 8 (727) 2766669, e-mail: v_savelyeva@mail.ru

Summary. *The paper studies a relationship between the visual and verbal in Boris Akunin's novel «F.M.» Special attention is paid to four visual components: receptions of graphic design of the text, illustrations, intermediality, and new syncretism (film–animation–literature). The graphic design of the text varies considerably: the imitation of Dostoevsky's manuscripts with fragments of its real figures is presented to the reader and false stories, notes, and additions are introduced. For the author it is important to switch the reader's attention from the verbal to visual and vice versa. The necessary captions to 57 illustrations and pictures included into the text of the novel should favor to link these two kinds of perception. Visuality in the novel is based on the principles of assembly composition, documentation, and conceptuality. The analysis makes it possible to indicate tendencies of transformation of the novel into the novel-comics.*

Keywords: *visual, novel, text, author, illustration, remake, intertext, assembly composition, postmodern syncretism.*

УДК 821.161.1

«СКАРПЕЯ БАСКАКОВЫХ» Б. АКУНИНА:
КОНАН ДОЙЛ В СОДРУЖЕСТВЕ С ЧЕХОВЫМ

А. Г. Головачёва

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Россия, 115054, г. Москва, ул. Бахрушина, 31/12. Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова, тел. +7(978)782-32-34, e-mail: alla.golovacheva@list.ru

Аннотация. *В статье рассматриваются литературные связи повести «Скарпея Баскаковых» из сборника Б. Акунина «Нефритовые четки», входящего в цикл «Приключения Эраста Фандорина». Само название и детали детективной конструкции «Скарпеи Баскаковых» ориентируют читателя на такие известные произведения Конан Дойла из цикла о приключениях Шерлока Холмса, как «Собака Баскервиль» и «Пестрая лента». Мотивировка и разгадка описанных событий связаны с другим известным текстом – пьесой Чехова «Вишневый сад». Образ купца Папахина у Акунина ориентирован на образ Лопухина у Чехова, хотя при этом лишен психологической неоднозначности, свойственной чеховским персонажам.*

Ключевые слова: *Б. Акунин, детектив, Эраст Фандорин, Конан Дойл, «Собака Баскервиль», А. Чехов, «Вишневый сад», мотив, деталь, литературный образ.*

«Скарпея Баскаковых» – пятая повесть из сборника «Нефритовые четки», стоящего на 11-й позиции в знаменитом литературном проекте Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина». В сборник вошли 10 произведений, посвященных мастерам детективного жанра: Саньютою Энтё, Эдгару Аллану По, Жоржу Сименону, Роберту Ван Гулику, Артуру Конан Дойлу, Патриции Хайсмит, Агате Кристи, Вашингтону Ирвингу, Умберто Эко и Морису Леблану.

Время действия повести «Скарпея Баскаковых» – 1888 год.

Место действия – Россия, деревня Баскаковка, захолустье в 60 верстах от Москвы, куда ведет традиционно плохая проезжая дорога, в выбоинах и сплошных лужах.

Завязка действия – слухи о некоей болотной Скарпее, фантастической змее, держащей в страхе невежественное окрестное население. Издавна живущий в этих местах род помещиков Баскаковых имеет собственное семейное предание о волшебной Змее, которая некогда возвеличила этот род, но рано или поздно должна его погубить. Из семьи Баскаковых еще месяц назад были живы двое – мать и сын. Сын, подпоручик в расцвете лет, пал в военной стычке на дальней южной границе. Через три дня после получения известия о гибели сына умирает мать. Согласно медицинскому заключению, хозяйка Баскаковки скончалась от совершенно естественных причин – сердечного приступа. Но когда ее находят лежащей на земле в саду, то перед кончиной, с выражением небывалого ужаса, она успевает произнести: «Скарпея, Скарпея». Среди местных крестьян набирает силу молва, что кто-то видал на болоте Скарпею-матушку и что именно она забрала душу последней в роду Баскаковых. Для людей научного склада ума, не признающих мистики, необъяснимым остается одно обстоятельство: в вечер смерти Баскаковой прошел дождь, и на дорожке, где нашли хозяйку, на грязи остался четкий извилистый след – будто проползло пресмыкающееся огромного размера...

Первые впечатления, вызываемые самим звучанием заглавия повести, в памяти читателя отзываются на что-то давно знакомое. По мере движения текста достаточно быстро формируется искомая аналогия: «Скарпея Баскаковых» – «Собака Баскервилей» Конан Дойла. Легенда российского поместья о Скарпее служит тем же целям, что и британское семейное предание о зловещей собаке Баскервилей. Смерть старшей Баскаковой – по целям, инсценировке и обнаруженным уликам – подобна смерти сэра Чарльза, увидевшего ужасную собаку на тисовой аллее Баскервиль-холла. После этих смертей – как у Дойла, так и Акунина – останется убрать еще по одному лицу, стоящему между большим наследством и тем, кто задумал злодейскую интригу. Как у Дойла, акунинскому злодею выгодны мистические мотивы, скрывающие истинную материалистическую (и материальную) сторону подоплеки.

Помимо основного сюжетного хода, параллелизм «Скарпеи Баскаковых» и «Собаки Баскервилей» поддерживают ряды перекликающихся мотивов. Гримпенской трясине из английского претекста соответствует российское Гниловское болото; и там, и тут есть небольшой островок, скрывающий тайну. Английский злодей, натуралист Стэплтон, одержимый страстью к ботанике и энтомологии,

имеет русского двойника в лице председателя земской управы Блинова, тоже в своем роде натуралиста, увлеченного природой и охотой. Еще один из персонажей, петербургский ученый, собиратель фольклора, этнограф Петров воспринимается как двойник доктора Мортимера: у них портретное сходство, а в характерах преобладают любознательность и энтузиазм.

Роль Шерлока Холмса выпадает, разумеется, Эрасту Петровичу Фандорину, в ту пору – чиновнику особых поручений при московском генерал-губернаторе. А его личный секретарь Анисий Тюльпанов выполняет функции доктора Уотсона. Однако до последней развязки детективная пара действует порознь: Фандорин в Москве решает другие проблемы, а Тюльпанов в Баскаковке занимается следствием и излагает детали и собственные суждения в письмах к шефу. Такой ход также был разработан у Конан Дойла: в определенный период, предполагая, что Холмс находится в Лондоне, Уотсон посылал ему письменные отчеты, помогавшие главному детективу распутывать загадочное дело.

По ходу следствия, проводимого Тюльпановым, возникает обманный ход, восходящий к еще одному сочинению Конан Дойла – рассказу «Пестрая лента». В Баскаковке обнаружена очередная жертва – приказчик имения: «Он сидел, обмякнув на стуле и запрокинув голову. Одет был во что-то широкое, мешковатое, наподобие узорчатого азиатского халата. <...> широкий халат странным образом шевелится. <...> Никакой это был не халат, а невиданных размеров змеюка, обмотавшаяся вокруг трупa. Она подняла сужающуюся к концу голову, блеснула агатовыми глазками и разинула мерзкую пасть с двумя тонкими клыками» [1, с. 188-190].

В «Пестрой ленте» подобным образом была изображена смерть доктора Ройлотта: «Он сидел, задрал подбородок вверх, неподвижно устремив глаза в потолок <...> Вокруг его головы обвивалась какая-то необыкновенная, желтая с коричневыми крапинками лента. <...> странный головной убор шевельнулся, и из волос доктора Ройлотта поднялась граненая головка ужасной змеи.

– Болотная гадюка! – вскричал Холмс. – Самая смертоносная индийская змея!» [3, с. 178].

Поскольку в сюжете Акунина орудие преступления – также змея, то понятно, чем вызван явный параллелизм сцен. В дополнение сходства, в повесть вводится версия, что убитый приказчик был тайным «змеепоклонником», пострадавшим по неосторожности: «И прикармливал гнусную тварь, и приручал, и, вероятно, даже содер-

жал у себя в “кабинете”, иногда выпускал на прогулки, но в конце концов сам пал жертвой своей пресмыкающейся повелительницы» [1, с. 192]. Именно так раскрывалась тайна доктора Ройлотта, прожившего много лет на Востоке и любившего окружать себя всевозможными экзотическими тварями. И все же, как замечено выше, очевидность ассоциаций с «Пестрой лентой» – это ложный ход, уводящий в сторону от разгадки. В «Пестрой ленте» все жертвы, в том числе и преступный владелец змеи, в самом деле погибли от укуса смертоносной болотной гадюки. У Акунина же роль легендарной Скарпеи выполняет огромный амурский полоз – змея устрашающего вида, но не ядовитая, так что смерть от ее укуса – лишь имитация, к которой прибегает хитроумный преступник¹. Такое введение следствия в заблуждение – характерный прием, без которого, кажется, не обходится ни один детективный сюжет.

Наконец, отметим, что в общей структуре «Нефритовых четок» именно «Скарпея Баскаковых» позиционно соотносится с авторским посвящением Артуру Конан Дойлу. Сказанного достаточно, чтобы признать сочинения Конан Дойла основной литературной составляющей повести Б. Акунина.

Но есть у «Скарпеи Баскаковых» и другая литературная составляющая, несколько неожиданная в контексте змеино-ужастика. Однако не совершенно неожиданная, поскольку обусловлена неизменной привязкой акунинских текстов к наследию русской классической литературы. Когда дело касается *мотивировки* всего происходящего и *разгадки* интриги, реминисценции классического английского детектива уступают место совсем иному литературному жанру и иному автору.

Преступником у Акунина оказывается председатель уездной земской управы Блинов. Год назад он ездил на Дальний Восток и оттуда привез амурского полоза, после чего поместил его на боло-

¹ Баскаковский убийца сначала угостил приказчика отравленным вином, а потом «сделал на шею мертвеца два маленьких надреза, имитирующих змеиный укус». Как комментирует впоследствии Фандорин, «доморощенного волостного эксперта эта уловка отличным образом провела» [1, с. 200]. Подобная же уловка описана в повести Лемони Сникета «Змеиный зал»: жертву – профессора-герпетолога Монгомери – находят мертвым со следами двух маленьких дырочек на лице, как от укуса змеи, однако на самом деле преступник взял яд из пробирки и ввел его с помощью шприца, после чего для отвода глаз проколол еще одну дырочку, чтобы все походило на змеиный укус.

те. Фандорин так объясняет этот поступок: «Цель у вас была невинная и даже похвальная: отвадить крестьян-браконьеров от Гниловского болота, чтоб не уничтожали редких птиц² и не мешали вам охотиться. План остроумный, и отлично удался» [1, с. 200]. Но с изменением обстоятельств новая явленная «Скарпея» из крестьянского пугала превращена в орудие ловкого преступления. По должности председателя управы Блинов раньше всех узнаёт о планах переустройства здешних мест. В первую очередь они связаны со строительством железной дороги. Перспективы, открывающиеся при этом для деловых людей, излагаются в повести обстоятельно вплоть до математических выкладок:

«...чудесное будущее должно было осенить пахринскую глухомань в самом скором времени – не далее как следующей весной, когда через уезд проложат ветку железной дороги. <...>

А когда до Баскаковки можно будет из Москвы доехать на мягком сиденье, со всем возможным комфортом, здесь всё заселят дачники. О, благословенный, праздный подвид homo sapiens! Они несут с собой деньги, хорошие деньги, трудоустройство для местных жителей! Враз исчезнут пьянство и попрошайничество, появятся больницы и молочные хозяйства. Через два-три года наш уезд будет не узнать! <...>

Раньше что Баскаковка? Две тысячи десятин истощенной, выродившейся земли, зажатой меж Гниловским болотом и Мокшинскими пустошами. Папахин (это воротила из местных) за всё поместье тридцать тысяч предлагал, и то еще в рассрочку. А теперь это ж две тысячи дачных участков! И каждый можно продать перекупщикам и застройщикам самое меньшее по тысяче рублей.

– Два миллиона! – быстро сосчитал Тюльпанов и присвистнул» [1, с. 158-159].

Устранив владельцев Баскаковки, а затем их единственную наследницу, Блинов обеспечивает себе возможность раздавать участки в аренду от имени земства. А «аренда дачных участков, – пояс-

² Это можно прочесть как скорректированный вариант восьмого, «экологического» сюжета из акунинской «Чайки» о фанатичном защитнике живой природы фон Дорне, убивающем маньяка-охотника Треплева в наказание за его экологический беспредел.³ А. П. Чехов – А. С. Суворину, 24 октября 1888 г.: «Если бы я писал комедию “Леший”, то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» [5, т. 12, с. 382].

няет Фандорин, – сулит застройщикам прибыли по двести тысяч в год, так что на бакшиш они не поскупились бы» [1, с. 202].

Так в «Скарпее Баскаковых» формируется вторая составляющая сюжета – «Вишневый сад» Чехова. Тут узнаваемы темы железной дороги, дачников, дачных участков и их аренды, вырождения прежних хозяев и появления практичных дельцов нового образца. Темы «грядущих дачников» и предстоящей «моды на дачи» [1, с. 174, 202] не теряют своей актуальности на протяжении всей повести. Без сомнения, это реминисценции разговоров в «Вишневом саде»:

«Вот мой проект. Прошу внимания! Ваше имение находится только в двадцати верстах от города, возле прошла железная дорога, и если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода. <...> Вы будете брать с дачников самое малое по двадцати пяти рублей в год за десятину, и если теперь же объявите, то я ручаюсь чем угодно, у вас до осени не останется ни одного свободного клочка, всё разберут»;

«До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» [5, т. 13, с. 205-206].

Реминисценции «Вишневого сада» составляют в повести целый комплекс, куда входят и многие другие детали.

Наследницей старухи Баскаковой становится ее приемная дочь Варвара – вариант приемной дочери Вари у Чехова; обсуждается вероятность ее ухода в монастырь – замаливать грехи рода Баскаковых, к которому она не принадлежит.

Дочь приказчика Гелю именуют – «истинный бутон», что вызывает в памяти комплименты в адрес Дуняши – «Вы, говорит, как цветок»; «Огурчик!» [5, т. 13, с. 237, 202].

Земский конторщик Серегин – «сутулый человечек», странно одетый («в пиджачке и галстук, но при этом в сапогах до колен») и еще более странно выражающийся («Считаю своим долгом как честный человек»; «бессилие смертных человек пред волею Провиденции»), – вызывает в памяти образ Епиходова. Помимо внешности и стиля речи, Серегин соответствует Епиходову по двум

позициям: по должности (тоже конторщик) и неразделенным симпатиям – сватался к Геле (как Епиходов к Дуняше), но получил отказ. Другой своей чертой – заявленным стремлением попасть в Париж («Варвара Ильинична добрая, они нас беспрерывно в Париж возьмут») – он сближен с чеховским Яшей.

Трижды в повести упомянут Париж, и трижды – Ментона: топонимы, значимые для чеховской пьесы.

Встречается перефразированная цитата из «Гамлета» – культового текста в мире чеховских персонажей: «На свете и в самом деле есть многое, о чем наши мудрецы не имеют ни малейшего понятия...» [1, с. 167].

В звуковой мир повести вводится деталь, едва ли случайная, если иметь в виду многообразие чеховского контекста: «уже почти стемнело, и в чаще начинала поухивать какая-то злорадная птица неведомой Анисию породы» [1, с. 160]. Непонятные звуки можно воспринять как своеобразный вариант чеховского «звука лопнувшей струны» при его первом появлении, когда герои «Вишневого сада» высказывали предположение: «может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли. Или филин...» [5, т. 13, с. 224]. Последний мотив гораздо отчетливее проявится у Акунина в другом произведении, романе «Белый бульдог» из серии «Приключений сестры Пелагии», при описании усадьбы в Дроздовке: поначалу усадьба кажется героине «чуть ли не Эдемским садом» (этот образ также проступает в символическом образе чеховского вишневого сада), но первое впечатление очень быстро меняется: «покой был мнимый, не истинный, инокиня чувствовала в наэлектризованном дроздовском воздухе смятение и слышала некий звон, будто кто-то терзал тонкую, до предела натянутую струну» [2, с. 122]. В повести о Скарпее эти чеховские реминисценции слишком ослаблены: далеко не всякий читатель свяжет крик ночной неведомой птицы с символическим «звуком лопнувшей струны». Вместе с тем, в других эпизодах Акунин подводит читателя максимально близко к образам и мотивам «Вишневого сада».

В первых же разговорах о предстоящих Баскаковке переменах мелькает имя местного «воротилы» Егора Папахина. Он «промышленник», «миллионщик» и один из двух основных претендентов на перспективный земельный участок. Внимательный взгляд Тюльпанова сразу же выделяет его из круга новых знакомых: «Ну и Баскаковка. Скорбный дом какой-то, полоумный на полоумном. Один Папахин очень даже не полоумный. Знает, чего хочет, и, похоже, своего добьется» [1, с. 174, 176, 179].

Описание внешности и манер Папахина распределено по двум разным сценам, каждая из которых носит свой ритуальный характер. Первая – сцена за самоваром в доме наследницы имения:

«<Папахин>, щуря острые, смешливые глазки, пил чай из блюда, да еще с прихлебом. При этом одет был в отличный костюм английского твида, в галстук посверкивала жемчужина, а холеные пальцы, которыми Егор Иванович подносил к красным губам кусочек сахара, явно не привыкли к низменному труду. Правда, когда деловой человек, жестикулируя, раскрыл правую ладонь, наблюдательный Анисий разглядел на ней мозоль, но тут же определил ее происхождение как след приверженности к новомодной британской игре лаун-теннис. Отсюда следовало, что вприкуску и с прихлебом Папахин пьет не от варварства, а со смыслом и даже, пожалуй, с вызовом: мол, не взыщите, мы не белой кости, не голубой крови, из простых. Потому и волосы в кружок стрижены, и борода венником. В общем, характерный господин» [1, с. 170-171].

Во второй сцене он изображен как член экспедиции, собравшейся для ловли загадочного змея. На фоне деревенских обитателей его вид особенно впечатляющ: «Егор Иванович Папахин прибыл в одиночестве, но зато истинным англичанином, будто собрался на лисью охоту: черное кепи, красный редингот, в руке тонкий хлыст (что, кстати, было не так глупо)» [1, с. 193-194].

В образе Папахина совмещаются противоречивые детали: простой мужик – хозяин жизни – потребитель благ европейской цивилизации. Он воспринимается как проекция чеховского персонажа с созвучной фамилией и столь же простонародным именем – Ермолай Лопухин. Фактически, Акунин эксплуатирует все самые узнаваемые черты чеховского предпринимателя: мужицкое происхождение, деловая хватка, тонкие нежные пальцы, подчеркнутая культура одежды (белая жилетка, желтые башмаки). При этом, как и образ Лопухина, образ Папахина строится на перекрестье типичного и индивидуального.

Ритуал сидения за самоваром тотчас же переносит читателя из английского контекста Конан Дойла в повседневную обыденность русской усадьбы. Неторопливое чаепитие вприкуску, из блюда, да еще и с прихлебом – это внешние знаки, по которым можно прочесть наличие внутренних, скрытых побуждений героя. Есть существенное различие между таким протеканием ритуала и, например, традиционным файф-о-клоком, описанным в том же сбор-

нике «Нефритовые четки» в повести под названием «Чаепитие в Бристолле». Там Фандорин становится участником ежевечерних чаепитий, проходящих в обществе одной старой леди и еще одного знакомого, но сам ритуал совершенно не значим для раскрытия образов, его роль чисто служебная – дать героям повод для встречи, чтобы они могли обмениваться новостями и принимать решения. Ритуальное чаепитие у самовара в Баскаковке отличается потенциальной заряженностью скрытых смыслов. Поведение Папахина с блюдом в руках призвано продемонстрировать ту обрядовую сторону быта, которая для его предков была естественна и повседневна. Но в жизни Егора Ивановича, как понятно из этого и других эпизодов, уже происходит смена обрядов конкретными ситуациями. Стремясь подчеркнуть типичность ситуации и поведения, он тем самым, напротив, разрушает ее. И, как явствует из комментария, не без намеренья, за которым проступает сознание собственной индивидуальности.

В том, что Папахин – не типичный купец, также чувствуется влияние чеховского Лопухина. Б. И. Зингерман справедливо писал о Лопухине, что «купеческая характерность при всей его интеллигентной манере подана в нем подчеркнуто, как в портрете Гиршмана кисти Серова. Он широко, крупно шагает, при ходьбе размахивает руками, достает из кармана бумажник, набитый деньгами, то и дело озабоченно, не таясь, поглядывает на часы, как бы куда не опоздать. Но у него, говорит Петя Трофимов, «тонкие нежные пальцы, как у артиста» и «тонкая нежная душа». Чехов мечтал, чтобы Лопухина сыграл Станиславский, фабрикант, ставший знаменитым артистом, другие исполнители казались ему слишком приземленными и грубыми для этой роли...» [4, с. 389-390].

Однако индивидуальность героя Акунина – не просто отраженная, а утрированная индивидуальность Лопухина. В создании каждого из этих двух образов очень важную роль сыграли детали, воспроизводящие знаки принадлежности к социальному слою и времени. Различия же определила мера в использовании художественных средств и психологических деталей. Лопухин – образ сложный, построенный на противоречивых, но органично, неразделимо слитых чертах. В сравнении с ним Папахин – двуликий Янус: с одной стороны – волосы стрижены в кружок и борода венником, с другой – английский редингот и галстук с жемчужиной. Волею автора, он сохраняет связь с классическим прообразом, но упрощен до механического соединения отдельных характерных примет.

Итак, «подручные средства» автора в «Скарпее Баскаковых» достаточно откровенны – это широко известные тексты «Записок о Шерлоке Холмсе» и «Вишневого сада». И пожалуй, микс из Чехова с Конан Дойлом на игровом поле Акунина выглядит куда занимательней, чем собственно чеховская история о купле-продаже вишневого сада.

Можно, конечно, оценить ситуацию и с такой точки зрения: чеховская составляющая в акунинских текстах – утешительное и убедительное подтверждение того, что современной литературе без Чехова никак не обойтись. Тем более что обращение к эрудиции читателя, вовлечение его в интеллектуальную игру, диалоги автора с читателем на пространстве мировой литературы – это одно из средств создания «литературности», которую сам Чехов считал необходимым условием художественного произведения³.

Список использованных источников

- [1] Акунин Б. Нефритовые четки. М.: Захаров, 2007. 704 с.
 [2] Акунин Б. Пелагия и белый бульдог. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. 397 с.
 [3] Дойл Артур Конан. Пестрая лента // Дойл Артур Конан. Записки о Шерлоке Холмсе / Пер. с англ. под ред. К. Чуковского. Киев: Молодь, 1957. С. 156–180.
 [4] Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. Изд. 2-е. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.
 [5] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: в 18 т. М., 1983–1986.

«BASKAKOV'S SCARPEA» BY B. AKUNIN: A COMMUNITY OF CONAN DOYLE AND CHEKHOV

A. G. Golovacheva

The A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Russia, 115054, Moscow, Bakhrushin str., 31/12. Tel. 7(978)782-32-34, e-mail: alla.golovacheva@list.ru

Summary. Literature relationships in the novel «Baskakov's Scarpea» from B. Akunin's collection of stories «Nephritic Beads» that enters the cycle «The Adventures of Erast Fandorin» are considered in the article. The title and details of

the detective structure of «Baskakov's Scarpea» orient the reader to such known stories by Conan Doyle from the cycle about the adventures of Sherlock Holmes as «The Hound of the Baskervilles» and «The Speckled Band». The motivation and solution of the described events are related to another known text, namely, Chekhov's play «The Cherry Orchard». The image of merchant Papakhin created by Akunin is oriented to the image of Chekhov's Lopakhin, although Akunin's Papakhin has no psychological ambiguity, which is inherent in Chekhov's heroes.

Keywords: B. Akunin, detective story, Erast Fandorin, Conan Doyle, «The Hound of the Baskervilles», A. Chekhov, «The Cherry Orchard», motif, detail, literature image.

УДК 821.161.1

ДИЛОГИЯ Б. АКУНИНА «ВСЬ МИР ТЕАТР» И «ЧЕРНЫЙ ГОРОД» КАК ПОЛИЛОГ ВЕЛИКОЙ РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А. Г. Головачёва

Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Россия, 115054, г. Москва, ул. Бахрушина, 31/12. Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова, тел. +7(978)782-32-34, e-mail: alla.golovacheva@list.ru

Аннотация. В статье рассматриваются интертекстуальные связи романов Б. Акунина «Весь мир театр» и «Чёрный Город», составляющих театро-кинематографическую дилогию. В центре внимания прямые и аллюзийные отсылки к творчеству Чехова, Гоголя, Пушкина, Достоевского, Льва Толстого, а также зарубежных авторов – Шекспира, Донна, Мериме и некоторых других. Многочисленные чеховские темы и мотивы связаны с биографией писателя, его творческими принципами, персонажами его пьес и Московским Художественным театром. Шекспировские темы представлены на разных уровнях текста: прямое цитирование в заглавии и в тексте, упоминание персонажей трагедий и комедий Шекспира, реминисценции 130-го сонета в переводе С. Маршака. В романе «Весь мир театр» чеховский и шекспировский контексты служат теми осями, на которые опирается детективный сюжет Акунина; в романе «Чёрный Город» указанные темы также находят свое продолжение.

Ключевые слова: Б. Акунин, «Весь мир театр», «Чёрный Город», Чехов, Шекспир, Московский Художественный театр, интертекст, цитата, сюжет, литературный герой.

Романы Б. Акунина «Весь мир театр» и «Чёрный Город» – 12-я и 13-я книги в детективной серии «Приключения Эраста Фандорина». По авторскому замыслу, они составляют «театро-кинематографическую дилогию» [10], объединенную, помимо основных героев (замечательный сыщик Эраст Петрович Фандорин и его слуга японец Маса), образами актрисы Элизы Луантэн (затем под именем Клары Лунной) и бывшего хитрованца Сени-Симона, заразив-

шегося в Париже страстью к кинематографу. Сохраняя ведущий жанровый признак детектива, «Весь мир театр», кроме того, имеет поджанровые признаки театрального, любовного и историко-культурного романа, а «Чёрный Город» – романа авантюрного. В первой из книг дилогии Фандорин перенесен в совершенно незнакомую ему театрально-сценическую среду первых десятилетий XX века, во второй (три года спустя по романному времени) выступает в роли стороннего наблюдателя некоторых процессов развивающейся отечественной кинематографии. Автору это дает возможность погрузить читателей в мир искусства, литературы и других культурных реалий русского «серебряного века».

Действие романа «Весь мир театр» начинается в 1911 году с исторического события – покушения на жизнь председателя совета министров П. А. Столыпина. Вечером 1 сентября в Киеве в оперном театре, на глазах у многочисленной публики некий молодой человек дважды выстрелил в главного политического деятеля России. Имя и личность террориста известны, но остается много необъяснимых странностей. Фандорин ожидает, что его привлекут к расследованию в качестве независимого эксперта, как происходило прежде, когда следствие заходило в тупик в каком-нибудь деле государственного значения.

Один за другим следуют дни ожидания вызова. Через четверо суток наконец раздаётся телефонный звонок. Трубку берет Маса, он сообщает предварительную информацию: звонит дама, голос дамы дрожит, говорит о деле чрезвычайной важности, зовут Ольгой. «Ольга... Ну разумеется. Этого следовало ожидать. В таком запутанном, чреватом непредсказуемыми осложнениями деле власть не хочет напрямую просить о помощи частное лицо. Уместнее действовать через семью. С Ольгой Борисовной Столыпиной, женой раненого премьер-министра, правнучкой великого Суворова, Фандорин был знаком. Женщина твердая, умная, такую не сломят никакие удары судьбы» [1, с. 17].

Дама говорит в телефон быстро, звучным голосом, безусловно знакомым, хотя и искаженным волнением. Обращается с некой просьбой, взывая: «Эраст Петрович, ради меня, ради нашей дружбы, ради милосердия, ради моего покойного мужа, наконец, не отказывайте мне!»

– Значит, он умер... – логично заключает Фандорин. С искренним чувством приносит свои соболезнования, подчеркивая: «Это не только ваше личное горе, это огромная потеря для всей России.

Вы человек сильный. Я знаю, вы не потеряетесь. А я, со своей стороны, конечно же, сделаю всё, что могу».

Наступает пауза, после которой «голосом, в котором слышалось некоторое замешательство», дама произносит:

– Благодарю вас, но я уже как-то свыклась. Время врачует раны...
– Время?

Эраст Петрович с изумлением уставился на телефон.

– Ну да. Ведь Антон Павлович умер семь лет назад... Это Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Я вас, должно быть, разбудила?»

Выясняется недоразумение, несколько конфузное для героя. «Неудивительно, что голос показался ему знакомым. С вдовой писателя его связывали давние приятельские отношения – оба состояли в комиссии по чеховскому наследию» [1, с. 18].

Обращение вдовы Чехова к детективу-любителю вызвано тем, что ее подруге, тоже актрисе Элизе Альтаирской-Луантэн, грозит какая-то опасность. Ольга Леонардовна буквально умоляет Фандорина выяснить, чем так напугана подруга, что довело ее до нервного состояния. Элиза занимает амплу героини в новом модном театре под названием «Ноев ковчег» – по имени руководителя, Ноя Ноевича Штерна. Театр приехал на гастроли из Петербурга в Москву и с небывалым успехом покоряет московскую публику. Попасть на любое представление непросто, но по паролю «от госпожи Книппер» Фандорин получает пропуск в ложу – и с этого момента начинает набирать обороты очередное приключение героя. Поскольку чеховской теме здесь, как никогда прежде у Акунина, отведена чрезвычайно большая роль, то именно с нее и начнем.

1

Многочисленность и содержательное разнообразие чеховских мотивов в романе «Весь мир театр» позволяют создать определенную их классификацию. В романе «Черный Город» чеховская тема продолжена, хотя в количественном отношении таких мотивов гораздо меньше; при этом каждому из них находится соответствие в предыдущей книге. Тематический расклад можно представить следующим образом.

Тема 1. Придуманый Акуниным и оставшийся неразвернутым сюжет о поисках пропавшей рукописи А. П. Чехова. В телефонном разговоре Фандорина с Книппер всплывает некая предыстория,

связанная с нерассказанным приключением прошлых лет: «...вы ведь мастер разгадывать тайны. Как гениально вы отыскивали пропавшую рукопись Антона Павловича! – напомнила она Фандорину об истории, с которой началось их знакомство...» [1, с. 20-21].

В «Черном Городе» именно это обстоятельство служит поводом, который приводит героя в Ялту в июне 1914 года:

« – Я член к-комиссии по наследию Чехова и приехал в Ялту по приглашению сестры покойного. Через месяц исполняется десять лет со дня кончины Антона Павловича, я участвую в подготовительных мероприятиях.

Это была истинная правда – в почтенную комиссию Эраста Петровича пригласили после одного небольшого расследования, в ходе которого он помог найти пропавшую рукопись писателя» [2, с. 6].

Нелишне отметить, что как и пропавшая рукопись, так и комиссия по наследию Чехова в Ялте – в равной степени художественный вымысел: биографы Чехова знают, что до 1917 года сестра писателя Мария Павловна проживала в Москве (в Ялту приезжала только на отдых) и именно там занималась наследием своего великого брата.

Тема 2. Личность А. П. Чехова в реальных фактах и восприятии Фандорина: «был человеком зрелым и умным», женился на актрисе, был смертельно болен, жил «в ялтинском уединении», умер семь лет назад [1, с. 19].

Во втором романе будут добавлены такие штрихи, как «чахоточный больной, который предчувствует, что его грустная жизнь закончится фарсом. Скоро он умрет на чужбине, и его привезут назад в вагоне-холодильнике с надписью “устрицы”» [2, с. 6].

Тема 3. Отношения А. П. Чехова и О. Л. Книппер. Эта тема представлена разными точками зрения. Во-первых, это предмет многолетних обывательских пересудов: «В обществе отношение к вдове Чехова было неодобрительным. Почиталось хорошим тоном осуждать ее за то, что она предпочитает блистать на сцене и весело проводить время в кругу своих талантливых друзей из Художественного театра, а не ухаживать за смертельно больным писателем...»

Во-вторых, та же тема дает возможность Фандорину в очередной раз проявить себя истинным джентльменом: «Эраста Петровича эта несправедливость возмущала. Покойный Чехов <...> знал, что женится не просто на женщине, а на выдающейся актрисе. Ольга Леонардовна была готова бросить сцену, чтобы неотлучно нахо-

даться с ним рядом, но хорош мужчина, который согласится принять такую жертву. <...> Ни у кого нет права осуждать эту женщину» [1, с. 19].

В-третьих, отношения Чехова и Книппер станут предметом мечтаний другой актрисы. После того, как Фандорин окажется сочинителем экзотической пьесы, Элиза будет представлять свой роман с ним именно в чеховском варианте: «Ах, что за парой бы они были! Знаменитая актриса и немолодой, но красивый и безумно талантливый драматург. Как Ольга Книппер и Чехов, только не расставались бы, а жили вместе счастливо и долго – до старости» [1, с. 137].

И, наконец, в определенный момент развития сюжета та же тема сгодится как повод для ссоры Элизы с ее «сердобольной заступницей»: «...Элиза знала, как это сделать. Наговорила обидных, совершенно непростительных вещей про отношения Ольги с ее покойным мужем. Та сжалась, расплакалась, перешла на “вы”. Сказала: “Вас за это Бог покарает” – и ушла» [1, с. 98]. В тот же самый момент Ольга Леонардовна покидает и романное действие: ее роль в завязке детективного сюжета доведена до конца, теперь она может сойти со сцены. Таким образом получает обоснование и необходимый структурный поворот произведения.

Тема 4. Чехов и интеллигенция. По восприятию главного героя, интеллигенция – «сословие вроде бы симпатичное, но обладает роковым недостатком, который так верно подметил и высмеял Чехов. Интеллигент умеет достойно переносить невзгоды, умеет сохранять благородство при поражении. Но он совершенно не умеет побеждать в борьбе с хамом и мерзавцем, которые у нас так многочисленны и сильны» [1, с. 134–135]. Фандорин, которого однажды называют «классическим интеллигентом», отказывается от этого комплимента, – он готов бороться со Злом и на этом пути видит в Чехове своего союзника.

В «Черном Городе» Фандорин высказывается как сторонник взглядов Чехова на нравственность и прогресс, в противоположность другой точке зрения, опирающейся якобы на «душу» русского народа. Он пишет в дневнике: «“Полюбите меня черненьким, а беленьким меня кто угодно полюбит”, любит повторять русский человек, находя в этой максиме оправдание и расхлябанности, и этической нечистоплотности, и хамству, и воровству. <...> А ведь вся цивилизация, собственно, в том и заключается, что человечество хочет быть “чистеньким”, постепенно обучается подавлять в себе “черненькое” и демонстрировать миру “беленькое”. Помень-

ше бы нам Достоевско-розановского, побольше бы Чеховского» [1, с. 296].

Такое восприятие соответствует убеждениям Чехова, высказанным им, например, в письме к И. И. Орлову от 22 февраля 1899 года: «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям – интеллигенты они или мужики, – в них сила, хотя их и мало. Нет праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было, наука все подвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т. д., и т. д.» [16, т. 8, с. 101].

Тема 5. Чехов и МХТ. Московский Художественный театр характеризуется как театр чеховского репертуара и чеховских традиций. Петербургский «Ноев ковчег» – главный конкурент Художественного театра по репертуару и сценическим принципам. Ведущая актриса МХТ О. Л. Книппер-Чехова говорит о Ное Штерне: «Он водит вокруг меня хороводы, всё надеется переманить к себе...» [1, с. 22]. Когда Штерн выбирает для новой своей постановки чеховский «Вишневый сад», прославленный «художественниками», он мечтает «разгромить Станиславского его же оружием, на собственной его территории»: «Пусть публика сравнит мой “Вишневый сад” с их чудосочными экзерсисами! Не спорю, Художественный театр был когда-то недурен, но выдохся» [1, с. 47–48]. Даже в беседе едва ли не с первым встречным, с впервые пришедшим к нему Фандориным, Штерн строит планы разгрома Московского Художественного театра: «Поглядим тогда, Константин Сергеевич, чей сад цветистей!»

– Я Эраст Петрович, – напомнил Фандорин и не понял, отчего Штерн поглядел на него с сочувствием» [1, с. 50].

В театральном пространстве романа не раз прямо названы основатели МХТ К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко [1, с. 101, 124]; Станиславский как пример современного театрального режиссера [1, с. 249]; для выражения недоверия в житейской ситуации приведено известное выражение: «как сказал бы Станиславский, “не верю”!» [1, с. 279]. После успеха пьесы, сочи-

ненной Фандориным, на банкете его подхватывают под локти не названные по фамилиям, но узнаваемые портретно «два в высшей степени обходительных господина, один в пенсне, другой в душистой бороде. Этим интересовало, нет ли у него в запасе или “в проекте” других сочинений. Тут же подлетел Штерн, шутливо погрозил пальцем:

– Владимир Иванович, Константин Сергеевич, авторов не воровать!» [1, с. 200].

Как ни странно, план состязания Штерна со Станиславским гасит самый далекий от театральных интриг человек – Фандорин. Он сочиняет для «Ноева ковчега» пьесу в традициях японского театра, после чего Штерн провозглашает: «К черту “Вишневый сад!”». В итоге «Вишневый сад» остается прерогативой и знаменем Московского Художественного театра.

Тема 6. Сценическое воплощение чеховских пьес. Готовя свою разработку «Вишневого сада» (еще до фандоринской пьесы), Штерн вспоминает о «привычных чеховских полутонах», – т. е. о традиции чеховских постановок в МХТ. Именно потому, что классическая традиция сложилась, Штерну есть что ломать, доходя до противоположностей.

Штерн трактует «Вишневый сад» по принципу базаровского «обратного общего места»: у него Лопухин – носитель добра, великодушного, но слепого; конторщик Епиходов и приемная дочь Раневской Варя – носители Зла и Смерти (с большой буквы); Петя – милый простак; Гаев – носитель отживших ценностей, подобие «многоуважаемого шкафа». Революционное изложение общей идеи и разбор отдельных ролей занимают в романе Акунина почти пять страниц. Появились они, безусловно, не без влияния реальных театральных опытов последнего столетия – от Мейерхольда до режиссуры XXI века. Но, в отличие от других экспериментаторов, режиссер у Акунина не скрывает: «Это будет античеховская постановка Чехова!» [1, с. 72].

Несколькими штрихами в романе намечен другой чеховский спектакль в постановке Штерна – «Три сестры». Смелость сценических решений доведена до того, что в труппе возникает предложение: не выпустить ли Наташу в «Трех сестрах» в дезабилизе, дабы подчеркнуть, какой она «стала распустехой и бесстыдницей, когда освоилась в доме Прозоровых» [1, с. 102]. Этот пассаж нельзя расценить иначе, как иронию Акунина над современными, сверхсме-

лыми в эротической откровенности постановочными решениями классического чеховского репертуара.

Той же авторской иронией в «Черном Городе» окрашен эпизод съёмки «фильмы», где Элиза (сменившая имя на Клару) играет главную героиню: «...невероятно смелый мизансён. Боюсь, в России будут проблемы с цензурой. Думаю, мы сделаем специальный вариант для заграничного проката – без купюр. Клара обнажает ногу до самого колена, а через прозрачную кисею видно грудь. Только вообразите, какая это будет бомба» [2, с. 61].

Тема 7. Чеховские мотивы и образы в параллелях к образам и ситуациям диалогии. Так, телефонный разговор Фандорина с Ольгой Леонардовной вызывает в памяти сцену из третьего действия «Чайки» А. П. Чехова:

«– Вы молчите? Неужели вы откажете мне в этой маленькой просьбе? Если еще и вы покинете меня, я этого не переживу! – сказала вдова великого литератора с интонацией Аркадиной, вызывающей к Тригорину.

Разве я п-посмел бы, – уныло сказал Эраст Петрович» [1, с. 22].

Еще раз тень Аркадиной мелькнет в первом романе за образом другой актрисы «Ноева ковчега» – Регининой, когда-то игравшей Маргариту Готье в «Даме с камелиями». В «Чайке» об Аркадиной говорят, что она играла в «Даме с камелиями» и претендовала на первенство в этой роли в сравнении с Элеонорой Дузе. Возможно, именно вследствие этих претензий возник рассказ Регининой о том, как она своей Маргаритой едва не заткнула за пояс Сару Бернар [1, с. 115–116].

В момент душевного сближения Элизы с Фандориным их разговор напоминает «диалог, как у Елены Андреевны с доктором Астровым из третьего акта “Дяди Вани”...» [1, с. 131].

В романе «Весь мир театр» встречаются перебивы, характерные для чеховской драматургии. В конце главы «Непростительная слабость» Фандорин обрывает свой монолог о высоких материях и обнимает Элизу: так Астров, увлеченно читавший лекцию Елене Андреевне о сохранении лесов, вдруг обрывал себя, и сцена также заканчивалась роковым объятием.

Одна из характерных деталей в первой книге диалогии: Элиза использует в жизни для выражения траура перьевое черное боа из «Трех сестер» – наверняка из реквизита к роли Маши [1, с. 107].

Во втором романе Элиза-Клара, ставшая гражданской женой Фандорина, после непродолжительного расставания с ним ведет

разговор, как Нина Заречная – с Трепловым после двухлетней разлуки, и Фандорин распознаёт по содержанию и интонации знакомый текст: «Пьеса “Чайка”. Диалог <...> из четвертого акта» [2, с. 68].

Да и сам роман «Черный Город», основное действие которого происходит в закавказском городе Баку, начинается в пространстве чеховской Ялты и с чеховских же ассоциаций: Фандорин сидит в гостиничном номере и читает «Вишневый сад», к нему врывается ялтинский градоначальник генерал Ломбадзе (узнаваемый прототип – генерал-майор Иван Антонович Думбадзе): «Будто ожил персонаж из ранней чеховской пьесы – той поры, когда Антон Павлович был молод, здоров и сочинял водевили» [2, с. 5].

Есть и разница в использовании чеховских мотивов: в первой книге дилогии они пронизывают весь текст и даже определяют развязку всей детективной интриги. Сохраняя в этом преемственность, «Черный Город» начинается также с чеховской темы: ситуация чтения «Вишневого сада» «в очередной раз» вызывает попытку Фандорина «понять, почему автор назвал эту невыносимо грустную пьесу комедией» [2, с. 5]; очень скоро жизнь подбросит герою подсказку на основе личного опыта, когда он сам окажется в трагикомичной ситуации: «он вдруг понял, почему “Вишневый сад” комедия. <...> Типично чеховский прием комедийного снижения трагической ситуации» [2, с. 6]. Однако из второго романа чеховские темы уходят довольно быстро, и гораздо большая роль в этом тексте Акунина отведена иным литературным реминисценциям.

Тема 8. Открытый чеховский контекст, который в первой книге создают названия чеховских пьес, имена режиссеров и актеров, занятых в чеховских постановках: «Германова из Художественного» [1, с. 295], «Леонидов на роль Лопахина» [1, с. 349], упоминания, помимо Художественного, других московских театров – Малого и театра Корша [1, с. 48]. В глазах Элизы, начинающей проявлять интерес к Фандорину, он «похож на Дягилева с его знаменитой прядью. Или на Станиславского, пока тот не стал бриться. Только еще красивей» [1, с. 123]. С помощью таких деталей воссоздается культурный фон эпохи, получившей название чеховской.

Тема 9. Более далекий чеховский контекст. Фамилия первого мужа Элизы – Лейкин, – это фамилия из литературной чеховской среды: издатель петербургского журнала «Осколки» Н. А. Лейкин – значительное лицо в реальной биографии Чехова.

В качестве соперницы Элизы по сцене упомянута Лидия Яворская, в замужестве княгиня Барятинская (1, с. 93, 295], – это еще одно реальное лицо из близкого театрального окружения Чехова.

Зелёный пояс на розовом платье Наташи из «Трех сестер» – образец безвкусицы 1901 года – 10 лет спустя, как результат нарастающего декаданса, отзовется в выборе наряда Элизы: тёмно-зелёный муаровый пояс на светло-лиловом платье. Сама героиня, определяет его как «рискованное сочетание», хотя основные «наташины» цвета тут приглушены. В возникающей потом скандальной ситуации, на взгляд не разбирающегося в тонкостях цветовых оттенков мужчины, это выглядит как «лиловое платье с зелёным поясом» [1, с. 288], т. е. также достаточно скандально, подстать ситуации.

Значимость цветовых деталей у Чехова хорошо известна Акунину. Не случайно в его продолжение «Чайки», где использованы многие конструктивные элементы Чехова, введен такой – явно резонирующий чеховскому миру – диалог акунинских персонажей:

«Г р и г о р и н. Лежит на зеленом ковре. И всюду кровь... <...>

А р к а д и н а. Это, должно быть, невыносимо – красное на зеленом. Почему ему непременно нужно было стреляться на зеленом ковре? Вся жизнь – претенциозность и безвкусица» [15, с. 108].

(Кажется, никто из замороженных этой словесной картинкой до сих пор не додумался до того, что «красное на зеленом» в описанной ситуации – не более чем условность: по объективным физическим законам, смешение красного и зеленого цветов дает новый, спокойный коричневый цвет; иными словами – в реальности пятна крови на зеленом ковре должны бы выглядеть не столь зловеще, а вся картинка лишилась бы объявленной претенциозности.)

Тема 10. Сюжеты из мемуарной Чеховианы, использованные в романе. Во время московских гастролей часть труппы «Ноева ковчега» живет в гостинице «Лувр», часть – в номерах «Мадрид». «Остроумцы из актерской среды», говорится в романе, прозвали длинный коридор, соединяющий обе части, «труднопроходимыми Пиринеями». Здесь использованы воспоминания М. П. Чехова о том, что веселая компания, включавшая Чехова и его театральных приятелей и приятельниц, частенько «собиралась или в “Лувре” у Л. - Б. Яворской, или же в “Мадриде” у Т. Л. Щепкиной-Куперник, так что снова повторилась фраза, сказанная когда-то Людовиком XIV: – Нет больше Пиренеев!» [17, с. 270].

В краткой фразе Элизы: «В Художественном вон бывший генерал на третьих ролях бесплатно играет» [1, с. 113] – скрыта история А. А. Стаховича, бывшего адъютанта московского генерал-губернатора, оставившего службу из-за увлеченности Художественным театром. В постановке «Вишневого сада» Стахович мастерски изображал за кулисами лай собаки и в день премьеры, наряду с другими актерами, подарил автору пьесы свою фотокарточку с надписью: «Участник в постановке “Вишневого сада”... по мере сил и дарования». Эту карточку, как и другие, Чехов, вернувшись в Ялту, поместил в своем кабинете, в специальной подставке, где она находилась на виду у хозяина и его посетителей, а потом предлагалась вниманию экскурсантов музея [18, с. 65-66].

Эту историю пародийно отобразил Михаил Булгаков в своем «Театральном романе», в эпизоде экскурсии по галерее портретов в фойе Независимого Театра:

«...из рамы глянул на меня лихо заломленный уланский кивер, под ним барское лицо, нафиксатуаренные усы, генеральские кавалерийские эполеты, красный лацкан, лядунка.

– Покойный генерал-майор Клавдий Александрович Комаровский-Эшаппар де Бюонкур, командир лейб-гвардии уланского его величества полка. <...> История его совершенно необыкновенная. Как-то приехал он на два дня из Питера в Москву, пообедал у Тестова, а вечером попал в наш театр. Ну, натурально, сел в первом ряду, смотрит... Не помню, какую пьесу играли, но очевидцы рассказывали, что во время картины, где был изображен лес, с генералом что-то случилось. Лес в закате, птицы перед сном засвистели, за сценой благовест к вечерне в селенье дальнем... Смотрят, генерал сидит и батистовым платком утирает глаза.

Той же ночью он послал в Петербург телеграмму об отставке, объяснив, что почувствовал призвание быть актером, а наутро, уже в гражданском костюме, пришел прямо на репетицию.

<...> И была у него еще страсть: до ужаса любил изображать птиц за сценой. Когда шли пьесы, где действие весной в деревне, он всегда сидел в кулисах на стремянке и свистел соловьем. Вот какая странная история!» [5, с. 317-318].

В свою очередь в тексте Акунина создается пародия на изложение этой истории у Булгакова. Владелец театра «Ноев ковчег» представляет своего помощника Девяткина: «...актер без ампула, так называемый “содействующий”». Его история в некотором роде уникальна. Вырос в кадетском корпусе, служил в саперном батальоне

где-то <...> в жуткой дыре, где главный культурный аттракцион – свиной рынок. <...> И вдруг заезжает к ним на гастроли какой-то театришко. Дрянной, но с классическим репертуаром. Наш поручик сражен, влюблен, околдован! Бросает службу, поступает на сцену под романтическим псевдонимом, кошмарно играет в кошмарных постановках. А потом новое чудо. Проездом в Петербург попадает на мой спектакль и наконец понимает, что такое настоящий театр. Приходит ко мне, умоляет взять кем угодно» [1, с. 59-62].

Причастный к Художественному театру, Булгаков хорошо знал его легенды. «Театральный роман» создавался «в той стихии высокого веселья и шутовства, которое было заложено в “генах” театра при его рождении» [13, с. 389]. Однако есть основание предположить, что ироничный рассказ о Комаровском-Бюонкуре питался и собственно чеховским источником. Булгаков был дружен с сестрой писателя М. П. Чеховой, бывал в ялтинском Доме-музее Чехова, где, безусловно, видел фото Стаховича с шутивным автографом. Поэтому вернее было бы заключить, что и ссылка на «генерала» в «театральном» романе Акунина (другом «театральном» романе), и история бывшего поручика Девяткина имеют чеховско-булгаковский источник, – тем более что затем в «Черном Городе» промелькнут и собственно булгаковские ассоциации. О них и о некоторых других реминисценциях отечественной литературы пойдет речь далее.

2

В двух эпизодах дилогии Фандорину вспоминаются персонажи Гоголя. В первом романе во внутреннюю речь героя включено сравнение, восходящее к повести «Вий»: «как гоголевская Панночка». Так Фандорин говорит о себе влюбленном: «Я слишком рано вознамерился похоронить чувства. Они, как гоголевская Панночка, выпрыгнули из гроба и напугали меня до полусмерти» [1, с. 182].

Такое сравнение выявляет не только литературность и образность мышления героя, но и содержит скрытый негативный знак: читателям помнится, как inferнальная Панночка, выпрыгивающая из гроба, наделала бед гоголевскому герою. Пока еще неявный негативный подтекст в полной мере реализуется в следующем романе, что проявится в переменах отношений между Фандориным и его возлюбленной.

Другой гоголевский герой вспоминается в ситуации, когда Фандорину приходится переодеться в драный халат с торчащей из дырок ватой – такой наряд «подошел бы разве что Плюшкину» [2, с. 133].

Гоголевский контекст очевиден и в приведенной выше дневниковой записи Фандорина о «розановско-достоевском», т. е. почвенническом пути развития общества. «Полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит», – это фраза из второго тома «Мертвых душ», взятая из анекдота, рассказанного Чичиковым генералу Бетрищеву.

Имя Гоголя будет произнесено в адрес Фандорина, когда он представит труппе «Ноева ковчега» пьесу собственного сочинения. Здесь его поприветствуют следующей цитатой: «Новый Гоголь явился!» [1, с. 123]. Хотя тут уже, собственно, речь не совсем о Гоголе: в подтексте этого эпизода – аллюзии на вхождение в литературу молодого Ф. М. Достоевского, автора повести «Бедные люди». В историю литературы занесен легендарный рассказ о том, как Некрасов и Григорович всю ночь напролет читали рукопись Достоевского, а утром Некрасов ворвался к Белинскому с возгласом «Новый Гоголь явился!» [8, с. 226–227].

Погружённый в глубокий подтекст Достоевский на последующих страницах диалогии будет проявляться все явственнее и узнаваемее. Но в романе «Весь мир театр» Акунин сначала немного поиграет с читателем, вводя, например, такую реплику от лица своего мизантропического персонажа: «Один некрасивый писатель сказал глупые слова, которые всякие болваны без конца повторяют: “Красота спасет мир”» [1, с. 184]. Характерно, что при этом не поясняется ни имя автора этих слов, ни источник цитаты: в романе такая реплика произносится в беседе двух интеллигентных людей, которые понимают, о ком и о чем идет речь; предполагается, что и читатель достаточно образован или хотя бы понаслышке знаком с этим высказыванием. Кроме того, здесь вступают в свои права законы художественности, иначе литературный текст превратился бы в справочное пособие.

Однако в конце романа «Весь мир театр» еще раз встречается перефразировка того же высказывания, теперь уже с указанием имени автора: «Читайте Достоевского, сударыня. Красота – страшная и ужасная вещь. Одних заставляет стремиться ввысь, других загоняет в самый ад» [1, с. 366]. Ссылкой на Достоевского здесь объясняется психологическая подоплека того преступления, кото-

рое составляет детективную основу первой книги диалогии. Но романы «Идиот» и «Братья Карамазовы», откуда почерпнуты приведенные суждения героев Достоевского, так и не будут названы: эти высказывания о «красоте» стали настолько расхожими, что не нуждаются в подкреплении литературным контекстом.

В других случаях мир Достоевского не только приближен к читателю, но и очерчен рамками поименованного романа «Братья Карамазовы». В «театральном» романе для того, чтобы изобразить изменение внешности красавца Фандорина в момент его упадка духа, вспоминается Федор Карамазов с «лицом римского патриция периода упадка». Эта параллель возникает в сознании самого Фандорина вместе с некоторыми другими деталями: «Между прочим, согласно роману, отвратительному старому эротоману было примерно столько же лет, сколько мне, подумал он». Подобная самокритика, своевременно подкрепленная литературным примером, помогает собраться «раскисшей воле» и «вернуть больному рассудок и покой» [1, с. 185].

Для романа «Черный Город», где интрига сюжета замешана на политическом противостоянии охранительных служб государства и революционеров-подпольщиков, актуальны идеологические мотивы, пересекающиеся с миром идей Достоевского. Дневниковая запись Фандорина отражает его размышления над «розановско-достоевским» путем России. Рассуждения Ивана Карамазова о «слезинке ребеночка», которую нельзя ни искупить, ни оправдать «высшей гармонией», отзываются в тревожных мыслях Саадат – матери ребенка, похищенного неизвестными злоумышленниками: «Идейные злодеи – самые страшные. Такие во имя светлого будущего пролетариата запросто убьют семилетнего мальчика. Достоевский со своей слезой ребенка для них не авторитет» [2, с. 185].

Наиболее явственный след «Братьев Карамазовых» – включение в текст «Черного Города» четырех глав с одинаковым названием «Разговор с чертом». Первая же такая глава отсылает к образу Ивана Карамазова, бунтующего, страдающего, душевно больного героя, ведущего идеологические диспуты с «чертом» как частью своего расколотого сознания. У Акунина «разговоры с чертом» ведет революционер-террорист, до поры до времени скрытый противник Фандорина, охарактеризованный автором следующим образом: «Психически человек был абсолютно здоров, шизофренией не страдал, внутренними раздорами не терзался, к образу Ивана Карамазова и творчеству Федора Достоевского относился юморис-

тически. Но идея разговора с умным, едким, критически настроенным оппонентом была продуктивной. Всегда полезно подвергнуть свои взгляды и планы испытанию скепсисом» [2, с. 83].

Четырехкратное введение глав «Разговор с чертом» в структуру «Черного Города» делает их лейтмотивом второй книги дилогии. Каждая из этих глав представляет собой интродукцию, где раскрываются двигательные мотивы сюжета, скрытые от основного героя Фандорина и других участников действия. Такой прием позволяет автору предоставить читателю дополнительную информацию в той мере, в какой автор считает возможным и нужным на данном этапе повествования.

Особую роль в тексте и историко-культурном контексте дилогии играет тематика, так или иначе связанная с именем и творчеством Пушкина.

Пушкинские мотивы выполняют разные функции в тексте и лежат на разной глубине в подтексте.

Главная героиня первой книги Элиза готова стать музой Фандорина и представляет себя в ряду женщин, вдохновлявших писателей на великие произведения: при этом ей вспоминаются Лаура, Беатриче и Анна Керн [1, с. 137–138].

Фандорин же проецирует их отношения на совершенно иной сюжет – «Бедную Лизу» Карамзина: он – Эраст, она – Элиза, в первый раз он видит ее на сцене в роли бедной Лизы. За этой литературной параллелью стоит его личный биографический опыт, изложенный в первом романе фандоринского цикла – «Азazelь». Обращая читателя таким образом к началу задуманного проекта «Приключения Эраста Фандорина», автор создает внутренние скрепы между отдельными произведениями и событиями разных лет. Что касается разницы в литературных проекциях самих героев романа, то в этом кроется предпосылка будущего разлада между Фандориным и Элизой, что будет показано в продолжении их истории в «Черном городе».

Во второй книге дилогии, объясняя неудачу их совместной жизни, бывшая возлюбленная прибегает к пушкинской цитате: «Никто не виноват, что из нас не получилось пары. Мы слишком разные. Как лед и пламень!» [2, с. 244]. Приведенное сравнение из «Евгения Онегина» давно уже стало крылатой фразой для обрисовки несовместимых характеров. Фандорин, размышляя над той же коллизией, находит свою литературную аналогию: «Можно ли ожидать от стрекозы, чтобы она жила по-муравьиному?» [2, с. 37].

По сути, обе эти цитатные фразы говорят об одном и том же, но их жанровый и стилиевой контраст выдаёт бесперспективность дальнейших отношений между героями. В пространстве текста поэтический «лед и пламень» так же сталкивается с бытовой моралью басни Крылова, как повышенная эмоциональность актрисы – с холодным скептицизмом отрезвившегося философа.

В то же время Фандорин сам охарактеризован целым рядом пушкинских цитат, используемых применительно к подходящему случаю.

«На свете счастья нет, но есть покой и воля, – вспомнил он заветную формулу, всегда ему очень нравившуюся» [1, с. 360]. Отметим, что автор остается в сфере сознания героя и не считает необходимым назвать имя Пушкина и заглавие цитируемого стихотворения.

Вспоминая пушкинские строки, герой вступает и в полемику с поэтом: «В часто цитируемой пушкинской строфе “Летят за днями дни, и каждый день уносит частицу бытия” содержится смысловая ошибка. Наверное, поэт пребывал в хандре, или же это просто описка. Стихотворение следует читать: “Летят за днями дни, и каждый день *приносит* частицу бытия”» [1, с. 8]. У Пушкина не «*день*», а «*час*», – может быть, неточность допущена специально: ведь цитирует не всезнающий автор, не дотошный филолог, а литературный герой, который приспосабливает смысл к собственной ситуации, соответственно своему мировоззрению.

Сочиняя для «Ноева ковчега» пьесу с японским колоритом, Фандорин позволяет себе два легких заимствования из Пушкина. Первое из них восходит к «Каменному гостю», к диалогу Дон Карлоса и Лауры: «Скажи, Лаура, который год тебе? – Осьмнадцать лет. – Ты молода... и будешь молода еще лет пять иль шесть. <...> Но когда пора пройдет, когда твои глаза впадут и веки, сморщась, почернеют...» и т. д. По этой канве Фандорин строит диалог красавицы-гейши Идзумы и рыцаря Соги:

«И д з у м и. “Весь век” у гейши краток. Увянет красота и нету совершенства, один сухой листок... Когда по этой коже проляжет сеть морщин <...>

С о г а. Ну что за разговоры! Вам двадцать лет всего!

И д з у м и (*легкомысленным тоном...*). Вы правы, это будет еще не скоро так. Ведь молодость продлится лет пять иль даже семь...» [1, с. 388–389].

Второе заимствование восходит к письму Татьяны к Онегину:

«Г о л о с И д з у м и. Кто дышит здесь? Во мраке кто смотрит на меня? <...>

Идзуми приподнялась на ложе, над ней стоит Неслышимый.
<...>

И д з у м и. Ах, это ты? Я знала, что ты ко мне придешь. Ну что же ты смутился? Был смел – и оробел? <...> Люблю тебя всем сердцем, ты послан мне судьбой» [1, с. 424–425].

Прообраз этой сцены – пушкинская ситуация любовного признания девушки своему избраннику и строки письма Татьяны:

*«Ты в сновиденьях мне являлся
Незримый, ты мне был уж мил...»*

«Ты чуть вошел, я вмиг узнала...»

*«Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Прикинул тихо к изголовью?»*

«То воля неба: я твоя...»

«До гроба ты хранитель мой...»

Как всякое литературное отражение, сочинение Фандорина приобретает элемент пародии: *Неслышимый* из его пьесы пародирует *Незримого* Онегина; к *изголовью* героини он склоняется с намерением *погубить* ее (в прямом смысле слова), но становится в самом деле ее *хранителем до гроба*... Перестраивая некоторые известные пушкинские детали, Фандорин как начинающий автор находит в них опору своему вдохновению, что в свою очередь ускоряет процесс создания его пьесы.

Пушкинской реминисценцией выглядят слова «Хватит ребячиться» [1, с. 353], обращенные Фандориным к самому себе в тот момент, когда ему предстоит добиться желанной цели; у Пушкина это реплика Германна в «Пиковой даме»: «Перестаньте ребячиться».

Весь подтекст любовных переживаний стареющего Фандорина

в «театральном» романе наполнен пушкинским же афоризмом «Любви все возрасты покорны...» Литературный текст при этом подкреплен оперными цитатами из арии Онегина: «Увы, сомненья нет – влюблен я? Влюблен, как мальчик, полон страсти юной?» Вопросительные знаки на месте восклицательных выражают слабое сопротивление тому, чтобы «вновь впасть в ребячество, оказаться в смешном положении влюбленного» [1, с. 83].

К пушкинским цитатам Фандорин прибегает не только для самохарактеристики, но и при восприятии других людей. Так, законного мужа Элизы, хана Альтаирского, он характеризует такими словами: «этого владыку слабого и лукавого, плешивого щеголя, врага труда» [1, с. 364]. В точной цитате из Пушкина – не «*владыка*», а «*властитель*», поскольку речь идет об императоре Александре I, но в тексте романа есть своя логика замены слова: в данном случае уместнее «владыка» не как носитель государственной власти, а как муж своей жены. Цитата использована из X главы «Евгения Онегина», сожженной автором и позже частично расшифрованной П. - О. Морозовым. Только в 1910 году Морозов опубликовал статью «Шифрованное стихотворение Пушкина», где потаённые строки впервые были выведены на свет. Цитирование героем этих строк в 1911 году – это скрытая характеристика Фандорина, свидетельство его начитанности, литературной образованности, ставящей его на уровень читателя эпохи создания акунинских романов, для которого эти строки давно уже стали хрестоматийными.

Пушкинский контекст диалогии расширен и за счет реплик, распределенных между другими героями.

В корзине цветов, поднесенных Элизе, обнаружена ядовитая змея, и насмешник из труппы Штерна декламирует строки из «Песни о вешем Олеге»: «Так вот где таилась погибель моя, мне смертию кость угрожала. Из мертвой главы гробовая змея шипя между тем выползала» [1, с. 52]. Пушкинская цитата служит выразительным ироническим комментарием к ситуации, которую далеко не каждый воспринимает всерьез.

С Фандориным ищут знакомства конкуренты из Московского Художественного театра, и владелец «Ковчега» шужливо грозит им пальцем: «Владимир Иванович, Константин Сергеевич, авторов не воровать! Не то отравлю обоих, как Сальери Моцарта!» [1, с. 200]. Источник шутки понятен: подразумевается Сальери как отравитель Моцарта именно в пушкинской интерпретации. (Если же вспомнить, что один из вариантов заглавия «Моцарта и Сальери» – «За-

висть», то можно предположить, что смысловые связи между «театральным» романом и «маленькой трагедией» уходят на большую глубину текста. Подобные ассоциации дополняют комплекс литературных мотивировок детективной основы сюжета, распутываемой Фандориным.)

Причудливый водоем, устроенный миллионером-нефтепромышленником для освежения знойного климата, ироничная Саадат именует «бахчисарайским фонтаном», не сомневаясь, что ирония будет воспринята ее случайным собеседником [2, с. 114].

В авторский комментарий включена незакавыченная фраза из «Онегина» (гл. 2, V): «таков был общий глас» [1, с. 19]; с ее помощью в «театральном» романе подведены итоги светских сплетен о Книппер и Чехове, и фраза выглядит не столько цитатой, сколько общеупотребительным выражением, получившим самостоятельное бытование.

В другом случае пушкинская цитата служит для авторского комментария, содержательно обогащая его возможности. Объясняясь в любви Элизе, Фандорин «вздыхнул поглубже и повел речь не мальчика, но мужа (вернее, всего лишь кандидата в мужа, притом гражданские)» [1, с. 367], – комментарий к цитате рождает актуальный каламбур.

В «Черном Городе» слово «муж» будет направлено в адрес Фандорина в составе другой пушкинской цитаты, из поэмы «Цыганы»: «– А-а, старый муж, грозный муж... – заплетающимся языком пробормотал актер» [2, с. 111]. В глазах подвыпившего задиры Фандорин выглядит как обманутый старый супруг молодой красавицы-кинозвезды. В контексте цитаты ему бы и повести себя, как Алеко, которому была адресована песня о «грозном муже», – то есть начать ревновать и действовать. Но цитата бьет мимо цели: после трех лет семейной жизни Фандорин уже не просто потерял интерес к жене, но только и ждет повода, чтобы окончательно разорвать связь с Кларой. Если он и готов применить к себе слово «муж», то лишь в отвлеченном смысле, как предписывает философская мудрость: «Благородный муж не выедает себе печенку из-за того, что невозможно исправить, а пожимает плечами и следует своим Путем дальше» [2, с. 20].

3

Характерный прием Акунина – совмещение в рамках одного эпизода цитат и аллюзий из разных источников, где один контекст

поддерживает, расширяет и дополняет другой. Приведу целиком всю сцену, начинающуюся с пушкинских слов:

«– А-а, старый муж, грозный муж... – заплетающимся языком пробормотал актер, икнув. – Ик. Вы плохо видите сквозь ваши очки...»

На этой фазе опьянения человеку обычно хочется скандала, поэтому Эраст Петрович ответил очень вежливо:

– О почтенный Ибн Саббах, я не ношу очков. Несмотря на старость, у меня идеальное зрение.

– Сами вы Саббах, – сказал пьяный, грозя пальцем. – А я бывший артист императорских театров и звезда серебряного, ик, экрана Лаврентий Горский! Я прогремел в “Войне и мире”! Ик.

– И сыграли там Долохова. Я д-догадался.

Фандоринское заикание звезде серебряного экрана не понравилось.

– Изволите меня пере... ик... дразнить? <...> За красивых женщин и их любовников! Выпейте, сделайте одолжение.

Мысленно Фандорин записал Кларе за эту милую сцену еще одно штрафное очко. Прислушался к себе: может быть это последняя капля и уже можно с чистой совестью разорвать отношение? Что скажет *moralische Gesetz in mir*? *Gesetz* сказал: “Не хватит, но уже скоро. Потерпи” [2, с. 111].

В этой сцене цитата из пушкинских «Цыган» сменяется двумя цитатами из другого текста, продолжающими тему «грозного мужа». Первая: «Вы плохо видите сквозь ваши очки...» – взята из анонимного письма, адресованного Пьеру Безухову: «...было сказано с той подлой шутливостью, которая свойственна всем анонимным письмам, что он плохо видит сквозь свои очки и что связь его жены с Долоховым есть тайна только для одного него» (т. II, ч. 1, гл. IV). Вторая: «За красивых женщин и их любовников!» – почти дословное повторение тоста Долохова («За здоровье красивых женщин, Петруша, и их любовников!») на торжественном обеде в Английском клубе, где Пьер вызывает Долохова на дуэль. Подспудная причина дуэли – мучительный для Пьера вопрос о виновности его жены, светской красавицы Элен. Алеко убивает своего соперника, Пьер – серьезно ранит, а после дуэли, объясняясь с неверной женой, едва не убивает ее, чувствуя «увлечение и прелесть бешенства» (т. II, ч. 1, гл. VI). Источник цитат узнаётся Фандориным и раскрыт для читателя в тексте Акунина. Литературный контекст назван прямо – «Война и мир» Л. Толстого. Реплики Горского в роли Долохо-

ва предполагают, что Фандорину отведена роль Пьера Безухова, совмещенная с ролью ревнивца-Алеко.

Наряду с открытыми связями, обозначенными Акуниным, в той же сцене есть и скрытые пересечения с миром героев Толстого. При описании атмосферы Английского клуба, незадолго до знаменательного обеда, Толстой уделяет внимание внешнему виду и настроению Пьера: «Пьер, отпустивший по приказанию жены волосы, снявший очки, одетый по модному, но с грустным и унылым видом, ходил по залам» (т. II, ч. 1, гл. III). С этим обликом Пьера соотнесены как внешность, так и настроение Фандорина на светском рауте у нефтяного магната в честь киногруппы, где блистает жена Фандорина. В облике Фандорина неоднократно отмечены его длинные волосы, элегантный костюм, в диалоге с актером подчеркнута отсутствие очков, в настроении преобладает желание скрыться в укромный уголок от назойливой толпы.

Возникает эффект неких масок, под которыми собеседники предстают друг перед другом, перед автором и перед читателем. При этом литературный контекст осложняется историческим и философским. Фандорин обращается к киноактеру как к Ибн Саббаху, поскольку накануне видел его в роли главного ассасина на съемках псевдоисторического фильма. Хасан ибн Саббах (ок. 1055–1124) – видный деятель одной из ветвей ислама, основатель и первый правитель государства ассасинов. Имя собственное реального исторического лица Фандорин использует как нарицательное; самому исполнителю это имя, похоже, совсем незнакомо, и в той же сцене киноактер выступает под маской бретёра Долохова. Фандорина собеседник видит под маской Пьера, сам Фандорин себя таковым не считает, но в тексте Акунина в данный момент ему в самом деле придано сходство с Пьером. За пределами той же сцены всплывает водеvilная трансформация темы «грозного мужа»: «Кто-то довольно громко прогудел: “Ого! Как в водевиле: те же и грозный муж”. В ответ послышалось хихиканье» [2, с. 69]. Это вносит комический штрих в драматический вариант сюжета высокой литературы.

Завершается этот набор введением новой цитаты, за которой тянется свой шлейф аллюзий. Немецкой фразе «moralische Gesetz in mir» Акунин дает перевод в примечании: «Нравственный закон внутри меня». Текст, из которого взята такая формулировка, – «Заключение» к «Критике практического разума» Иммануила Канта. Полная фраза звучит следующим образом: «Две вещи наполняют душу постоянно новым и возрастающим удивлением и благогове-

нием и тем больше, чем чаще и внимательнее занимается ими размышление: звездное небо надо мной и нравственный закон во мне» [14, с. 8]. С появлением этой фразы круг толстовских реминисценций в тексте Акунина еще более расширяется. В философском трактате «О жизни» Л. Толстой поставил эпиграфом эти знаменитые слова Канта в их немецкоязычном оригинале; ту же фразу в своем переводе на русский язык он включил в сборник «Круг чтения» (на 26 сентября) среди других непреложных нравственных истин. В романе «Война и мир» совмещение образа «звездного неба» и «нравственного закона» прослеживается как лейтмотив в передаче внутренней жизни Пьера Безухова. Самые памятные сцены, где проявляется характерное толстовское «сопряжение» этих образов, знаменуют поворотные моменты в судьбе Пьера. Такова сцена, когда он едет по ночной Москве после объяснения с Наташей Ростовою и ему открывается «огромное пространство звездного темного неба» с яркой кометой 1812-го года («Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе»: т. II, ч. 5, гл. XXII); или сцена во французском плену, когда «звующая в себя бесконечная даль» воплощает безграничность мира его души: «Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. “И все это мое, и все это во мне, и все это я!” – думал Пьер» (т. IV, ч. 2, гл. XIV).

Можно сказать, что в тексте Акунина цитата из Канта живет двойной жизнью. На поверхностном уровне текста она выступает мерилем готовности Фандорина разлучиться с Кларой. Применительно к ситуации незадавшегося брака героев, цитата звучит иронично, ее высокий моральный смысл трагически снижен. На глубинном уровне текста фрагмент цитаты восстанавливает категорический императив Канта во всей его целостности. В этом случае его ассоциативные связи ведут к образу Пьера, таким образом *и в подтексте* поддерживая ту связь с «Войной и миром», которая прямо была обозначена в диалоге Фандорина и Горского.

Приведу еще один, теперь уже краткий пример совмещения реминисценций из разных произведений в рамках структурно оформленного отрезка текста. В «Черном Городе» двигатель действия – чувство личного оскорбления Фандорина, нанесенного ему террористом-подпольщиком по кличке Одиссей. В связи с этим в сознании Фандорина появляется ряд ассоциаций, восходящих к крайне противоположным литературным идеям: «И в мести ничего скверного нет, если это не мания и не патология, а справедливое возмез-

дие. Пускай на “Аз воздам” уповают верующие, Фандорин был не из их числа. “А потом, кто знает: может, я и есть орудие Божьего воздаяния, коли уж ничего не происходит без Его воли?” – вдруг пришло в голову Эрасту Петровичу» [2, с. 35].

«Аз воздам» продолжает ряд толстовских тем и мотивов: «Мне отмщение, и Аз воздам» – широко известный эпиграф к роману Л. Толстого «Анна Каренина». Добровольное принятие на себя миссии «орудия Божьего воздаяния» обращает к роману А. Дюма «Граф Монте-Кристо», – пожалуй, самой известной книге о герое, движимом чувством мести и представлением о себе как об «орудии всевышнего». Сравним монолог графа Монте-Кристо, где раскрыты его побудительные мотивы: «Вдумайтесь в прошлое, вдумайтесь в настоящее, постарайтесь предугадать будущее и скажите: разве я не орудие всевышнего? В самых ужасных несчастиях, в самых жестоких страданиях, забытый всеми, кто меня любил, гонимый <...> я не знал ни часа отдыха; какая-то сила влекла меня вперед; словно я был огненным облаком, проносящимся по небу, чтобы испепелить проклятые богом города. <...> Тогда я вступил на уготованный мне путь...» [9, с. 554–555].

Лев Толстой плюс Александр Дюма – этот пример характерен для стиля Акунина, который не знает непроходимых литературных границ и легко оперирует деталями разных художественных миров, создавая в конечном счете свои конструкции, связи и отношения.

Одно из оправданий практически безграничной стихии литературно-театральных реминисценций в дилогии Акунина – специфика изображаемой артистической среды. В романе «Весь мир театр» Фандорин, оценивая поведение Элизы, еще не может понять, «настоящая она сейчас или незаметно для себя соскользнула в какую-нибудь роль» [1, с. 370]. В «Черном Городе» практически ни в одной из сцен, где появляется Клара, не возникает сомнений: основное содержание речей Клары – драматические роли из недавнего прошлого театральной актрисы. Фандорин всякий раз без труда узнаёт и репертуар, и очередной – мятущийся, страдающий, преступный или обольстительный – женский образ из ампула «героини».

« – Мой дорогой-предорогой, как же я рада вас видеть, – тихо и проникновенно говорила она, робко улыбаясь. – Приходите вечером. Мы сядем и будем говорить, говорить. За окном будет ночь, будет дуть ветер, а мы будем вдвоем и наговоримся от души. Меня мучает то, что мы так отделились друг от друга. Всё не так, всё

глупо, глупо. Я знаю, я слишком актриса, и жена из меня скверная, никуда не годная. Но поверьте, вы дороги мне, и прошлое, когда мы были счастливы, для меня не пустой звук» [2, с. 68].

Тем читателям, кто поверил в искренность монолога, здесь же дан отрезвляющий комментарий: пьеса «Чайка», вариации на тему Заречной из четвертого акта.

По тому же принципу в «Черный Город» включены мотивы из пьес А. Н. Островского:

«Клара в секунду переключилась на роль безропотной жертвы. Откуда это? Кажется, из “Последней жертвы” Островского? <...> Такая кроткая, молящая о сущей малости» [2, с. 68–69];

«Жена посмотрела на него взглядом беззаветной любви, отработанным по роли Бесприданницы: “Что мне за дело до разговоров! С вами я могу быть везде. Вы меня увезли, вы и должны привезти меня домой!” Примерно теми же словами и заговорила...» [2, с. 79].

В другой раз это будут покаянные реплики Гертруды из «Гамлета» [2, с. 243–244].

Благодаря такому приему, образ Клары окрашен сильнейшей авторской иронией. Для того чтобы читатель воспринял иронию автора в полном объеме, сразу в тексте даны пояснения: это – из Чехова, потом – из Островского, далее – из Шекспира...

В редких случаях на догадку читателя остаются подтекстовые пласты, – вероятно, немаловажные в авторском замысле, хотя не из тех, что помешают восприятию произведения, если ускользнут от читательского внимания.

Таковы, на мой взгляд, неакцентированные мотивы из Михаила Булгакова. Название одной из глав «Черного Города» – «Свободен! Свободен!» [2, с. 237] – совпадает с теми словами, какими в романе «Мастер и Маргарита» завершён сюжет о Иешуа и Понтии Пилате. У Булгакова это очень значительный эпизод, где сила слова так велика, что разрушает скалистые стены. В тексте Акунина совпадающая фраза применима к сниженной ситуации и, как во многих других случаях, несет на себе налет авторской иронии.

Другая булгаковская ассоциация встаёт за особенным написанием слова Город (с большой буквы) в названии второй книги дилогии, что восходит к образу Города в «Белой гвардии»; дополнительные ассоциации связывают оба названия в пару по цветовому контрасту *черный – белый*: «Черный Город» – «Белая гвардия».

Как можно понять уже по некоторым приведенным выше примерам, литературно-театральные реминисценции русской классики в диалогии Акунина свободно сочетаются с реминисценциями из зарубежной литературы. Остановимся в этой главке на них.

Скрывающийся в подтексте А. Дюма-отец («Граф Монте-Кристо») выходит на поверхность точечными упоминаниями в обеих книгах: в романе «Весь мир театр» корнет Лимбах после неудачного любовного приключения сравнивается с Д'Артаньяном, убегающим от оскорбленной миледи [1, с. 148], в «Черном Городе» бакинский разбойник Кара-Гасым назван Портосом, «только в папаше и черкеске» [2, с. 130].

С Дюма-отцом соседствует Дюма-сын – как автор «Дамы с камелиями» (упоминаются одноименные роман и инсценировка). Одно из детских воспоминаний Элизы – о том, как она изображала перед подругами умирающую от чахотки «даму с камелиями» [1, с. 92]. Рассказ артистки Регининой о петербургской постановке «Дамы с камелиями», с деталями финальной сцены между Маргаритой Готье и Арманом, – одна из театральных историй, рисующих скандальные нравы в мире искусства [1, с. 115–116].

Сценический псевдоним Элизы – «Луантэн» – находит объяснение в контексте пьесы Э. Ростана «Принцесса Грёза» [1, с. 55], в первом романе упоминаются герои пьесы – «принцесса Грёза, принц Жоффруа» [1, с. 92]. Образы другой пьесы Ростана, героической комедии «Сирано де Бержерак», связывают оба романа диалогии. В первом из них «Сирано и Роксана» [1, с. 108] отзываются в отношениях между актером и актрисой, сыгравшими эти роли; во втором сходство с «Сирано – поэтичным гасконцем» [2, с. 62] характеризует внешность и темперамент режиссера Леона, что в свою очередь мотивирует его участие в любовной фабуле романа. «В стиле Ростана» [1, с. 122] сочиняет свою пьесу Фандорин.

На поведении Элизы в жизни сказываются ее сценические образы: при покушении на хана Альтаирского – роль графини де Теруар в «Жертве термидора» [1, с. 299]; при похищении разбойниками – роль Жанны Д'Арк: она мужественно распевает «Courage, courage, mes bons Français!», чем восхищает всех, кроме Фандорина: «Эраст Петрович подумал: это она вошла в роль Жанны из позапрошлого года “Орлеанской Девы”» [2, с. 290]. В различных эпи-

зодах в связи с Элизой упоминаются героини Шекспира – Клеопатра, Джульетта [1, с. 92], Офелия [1, с. 102], Дездемона [1, с. 126], Корделия [1, с. 328], Гертруда [2, с. 243].

В первом романе упомянуты и другие персонажи трагедий и комедий Шекспира, о чем ниже – отдельный разговор; роли комического ампула – Труффальдино, Лепорелло, Скапен, Сюзанна в «Женитьбе Фигаро» [1, с. 62], роль Гавроша из ампула травести [1, с. 120]; миланская постановка «Мадам Батерфляй» [1, с. 124], «джонсовская “Гейша”» [1, с. 128], пьеса по «Оливеру Твисту» [1, с. 158]; имена заграничных знаменитостей – Сара Бернар [1, с. 92, 116, 131, 299], Эдмун Кин [1, с. 92], Элеонора Дузе [1, с. 299].

Всё это составляет культурный фон действия, формирует текст «театрального» романа, обуславливает жанровую специфику «театро-кинематографической диалогии».

Театральный контекст диалогии подкреплён собственно *литературным*, возникающим вследствие либо прямого цитирования, либо реминисценции, либо упоминания автора или названия произведения.

При этом получают свое значение даже мельчайшие детали. Сеня-Симон, вернувшийся в Россию из Парижа, предпочитает творчеству Эмиля Золя серию модных романов о Фантомасе [1, с. 318] – эта деталь одновременно несет двойную нагрузку: и отражает историческое время, и характеризует невысокий культурный уровень персонажа. Яркий контраст ему составляет Фандорин, погружающийся в подлинники Иммануила Канта и цитирующий различных авторов серьезных произведений.

Литературная отсылка часто выглядит как незакавыченная цитата во внутреннем голосе начитанного Фандорина, например: «Какой-то мудрый человек, кажется Ларошфуко, сказал: очень немногие люди умеют становиться стариками» [1, с. 153]. Среди «Максим и моральных размышлений» Ларошфуко можно найти точный текст под № 423: «Как мало на свете стариков, владеющих искусством быть стариками!» (Пер. Э. Линецкой). Но дословная точность герою здесь не нужна – важнее суть высказывания, соотносимая с его размышлениями о своем возрасте.

Один из приемов Акунина заключается в том, что цитата или отсылка, применимые к одному эпизоду, порождают долгое эхо, отзываются в новых эпизодах. Возникает соблазн назвать их лейтмотивами, но значительные смысловые вариации всё же удерживают от этого. Точнее было бы говорить в этих случаях о развитии лите-

атурных тем, на которых строятся внутренние связи собственного произведения Акунина.

В романе «Весь мир театр», например, одна из таких тем – «Фауст» Гете. В первый раз тема «Фауста» звучит в монологе Элизы о театре как живом, сиюминутном искусстве, в отличие от тиражированных лент кинематографа: «Театр – это жизнь! И, как всякая жизнь, он одномоментен, неповторим. Точно такого мгновения никогда больше не будет, оно неостановимо, и именно потому прекрасно. Вы, фаусты, мечтающие остановить прекрасное мгновение, не возьмете в толк, что зафиксировать красоту нельзя, она тут же умрет» [1, с. 203]. В подтексте этого монолога – слова договора Фауста с Мефистофелем: смысл его в том, что как только Фауст захочет остановить прекрасное мгновение (именно это выражение стало крылатым: «Остановись, мгновение! Ты прекрасно!» [4, с. 469]), то его жизнь тотчас окончится.

Второй раз в главе под названием «Жизнь кончена» вовремя пришедшая на память цитата возвращает Элизе утраченную силу духа: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто тра-та-та идет за них на бой!» [1, с. 298]. От волнения она забывает часть строки и немного переставляет слова, у Гете – «...каждый день за них идет на бой!» (Здесь и далее перевод Н. Холодковского). Несмотря на то, что героизм Элизы выглядит несколько комично, для тематической линии «Фауста» в романе Акунина важно, что эти слова звучат в последнем монологе Фауста, там же через несколько строк будут произнесены и роковые «договорные» фразы: «Тогда сказал бы я: мгновение! / Прекрасно ты, продлись, стой!» (ч. 2, д. 5).

В третий раз вариации монолога Фауста включены в кульминационную главу «Бенефис», к которой стянута вся детективная интрига «театрального» романа. Здесь выясняется, что помощник режиссера Девяткин собирается взорвать театр и всю труппу «Ноева ковчега», руководствуясь идеей красоты мгновения: «...мгновение сделается совершенным! Тогда я его остановлю! Настанет мой бенефис, дамы и господа!» [1, с. 333]. Время до взрыва отсчитывают электрические часы со светящимися цифрами. При первом впечатлении «галиматши» и очевидном безумии «бенефицианта», в его речи прослеживается не только основная идея, но и детали из монолога Фауста, договаривавшегося с Мефистофелем:

*Когда воскликну я: «Мгновение,
Прекрасно ты, продлись, стой!» –*

*Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля разверзись подо мной!
Твою неволю разрешая,
Пусть смерти зов услышу я –
И станет стрелка часовая,
И время минет для меня (ч. 1, сц. 4).*

В замысел Девяткина, озвученный перед труппой «Ковчега», входят практически все перечисленные Фаустом подробности: и остановленное мгновение, и разверзшееся (заминированное) пространство, и «смерти зов», и «время минет»; архаично звучащая «стрелка часовая» в технически совершенном XX веке заменена электрическим прибором, но светящееся табло так же отсчитывает секунды до гибели, как и стрелка средневековых часов для героя Гете. В трагедии Гете в момент смерти Фауста часы останавливаются:

*М е ф и с т о ф е л ь
Часы стоят!
Х о р
Стоят! Остановились!
Упала стрелка их. Как мрак ночной,
Они молчат.
М е ф и с т о ф е л ь
Все кончено. Свершилось!
Х о р*

Прошло!

*М е ф и с т о ф е л ь
Прошло? Вот глупый звук, пустой!
Зачем прошло? Что, собственно, случилось?
Прошло и не было – равны между собой!
Что предстоит всему творенью?
Всё, всё идет к уничтоженью! (ч. 2, д. 5)*

К неудаче Девяткина, заслужившего репутацию «недотепы», его отдающий литературностью замысел не понят никем из участников «бенефиса». Но «фаустианская» тема важна автору и напоследок звучит во внутренней речи Фандорина, совмещенной с голосом комментатора. Последняя глава «После бенефиса», реконструирующая события, открывается размышлениями о безумцах, одер-

жимых «демоном миропреобразования», которые, «если им не удастся преобразовать мир в соответствии со своим идеалом, <...> готовы уничтожить всё живое» [1, с. 347]. Противостояние этому «мефистофельскому» началу объединяет все романы цикла об Эрасте Фандорине, но в романе «Весь мир театр» намерение главного героя «не дать модели бытия погибнуть» [1, с. 348] проявляется в конкретном соотношении с идеями великой трагедии Гете.

Наружными сигналами этих глубинных смыслов служат две простые детали: сценический псевдоним одного из героев – Мефистов – и прямое сравнение мужа Элизы, хана Альтаирского: «похожий своей квадратной, четко очерченной фигурой на Мефистофеля» [1, с. 271].

В романе «Черный Город» один из смысловых рядов выстраивается также на основе такой простой детали, как имя героини. Во второй книге дилогии Элиза не только переименовала имя, но и характер. Теперь Фандорин видит ее «не через золотистую пыльцу влюбленности», но чаще всего «через темные очки неприязни» [2, с. 246]. Клара раздражает его манерой общения, выработанной сценическими приемами. Имя Клары рождает литературный каламбур: «Как же мне надоел этот театр Клары Гасуль!» [2, с. 66]. С этим каламбуром в контекст романа входит неназванный Проспер Мериме, автор сборника «Театр Клары Гасуль», в свое время мистифицировавший читателей образом вымышленной испанской актрисы. В последующем развитии сюжета тема Мериме с ее ведущим мотивом мистификации продолжается в истории любовных приключений Саадат. Имя Мериме при этом не упомянуто, но названо имя известной его героини: «Смешно, как действует на европейцев ориентальный колорит в сочетании с ароматом тайны. Они буквально цепенеют. Все читали в детстве <...> про “слепое” рандеву молодого гугенота с Дианой де Тюржи» [2, с. 178]. В подтексте – любовная история из романа Мериме «Хроника царствования Карла IX»: графиня Диана де Тюржи устраивает в полной темноте свидание со своим избранником Бернаром Мержи, для которого она остается таинственной незнакомкой. Этот литературный сюжет служит моделью для поведения молодой бакинской вдовы, желающей сохранить свою репутацию. Таким образом, тема Мериме получает развитие не только в подтексте «Черного Города», но и участвует в построении самого текста книги Акунина.

В первую из глав «Разговор с чертом» в «Черном Городе» включены заковыченные слова «Никто из людей не остров». С этими

словами полемизирует террорист по кличке Дятел, ведущий внутренний диалог сам с собой:

«Другого собеседника, с кем можно поговорить по душам, у человека с птичьим прозвищем на свете не было. И очень хорошо. Один слюнтявый поэт сказал: “Никто из людей не остров”. А Дятел думал про себя, что он именно остров. Причем такой большой, что может считаться материком» [2, с. 83].

Литературный источник слов, оформленных как цитата, – стихотворение «По ком звонит колокол» английского поэта-богослова Джона Донна (1572–1631). Это 17-е сочинение из цикла «Духовные стихотворения» (другое название «Молитвы»), полный текст которого, переведенный ритмической прозой, звучит так:

*«Нет человека, который был бы как Остров,
сам по себе, каждый человек есть часть Материка,
часть Суши;
и если Волной снесет в море береговой Утес,
меньше станет Европа,
и также если смоем край Мыса и разрушим
Замок твой и Друга твоего;
смерть каждого Человека умяет и меня,
ибо я един со всем Человечеством,
а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол;
он звонит и по Тебе» [7].*

В XX веке это стихотворение Донна получило новую жизнь благодаря роману Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940) – итоговая строка дала название роману, а всё стихотворение стало его эпиграфом.

В последней из глав «Разговор с чертом» размышления на тему Донна продолжены, но уже с возможным компромиссным решением во внутреннем монологе Дятла:

«В голосе Лукавого зазвучали вкрадчивые нотки. – Может, и о семье задумаешься? Тебе скоро сорок, молодость тю-тю. Скажи мне, человек-остров, а не превратиться ли тебе в полуостров, когда закончится борьба?

– Не подкатывайся, тварь! – свирепо оборвал искусителя Дятел. – Сначала нужно завалить Слона.

И подумал – даже от Черта тайком: когда свершится великое общее Дело, можно будет заняться личным счастьем. Насыпать пе-

решеек к другому острову. А потом, глядишь, создать целый архипелаг.

После того, как издохнет Слон, всё это станет возможно» [2, с. 324].

Два приведенных фрагмента позволяют отметить еще одну особенность использования цитатного материала у Акунина. В отличие от тех примеров, когда литературные отсылки к Толстому, Чехову, Достоевскому создавали глубинные интертекстуальные связи, здесь наблюдается иная картина. Акунин не выстраивает подтекстовых связей ни с поэзией Донна, ни с романом Хемингуэя, а, отталкиваясь от цитаты, создает смысловые связи внутри собственного контекста. Цитата из Донна выступает конструктивной деталью, вокруг которой происходит наращивание как нового текста, так и новых смыслов. И дело не только в видимом развитии изначальной метафоры: человек-остров – полуостров – перешеек – архипелаг... Новые смыслы захватывают более сложную, персонажную систему романа и связывают Дятла с Фандориным.

По сюжету «Черного Города», террорист-подпольщик Дятел в охранке известен под кличкой Одиссей. В системе персонажей он – государственный преступник, идеологический противник и личный враг Фандорина. Поиски Одиссея приводят Фандорина в Баку и практически полностью совпадают с фабульными перипетиями. Пути героев постепенно сближаются, пока не сходятся в одной точке. Впрямую пути пересекаются дважды: в первый раз победа остается за Фандориным, во второй раз – за Одиссеем-Дятлом. Несмотря на перемену позиций: победитель – побежденный, каждый из противников остается верен своей изначальной роли: преступник – сыщик. По целям, к которым стремится каждый из них, они – безусловные антагонисты.

Но в жестко выстроенную фабульную конструкцию вторгается литературность. И тогда оказывается, что в другой системе оценок, где роль цитаты выходит на первый план, антагонисты начинают выглядеть двойниками. Отрицая засевшую в его сознании идею «слонявого» поэта, террорист-подпольщик утверждает свою позицию человека-острова. Но и Фандорин в его глазах выглядит таким же борцом-одиночкой: «Этот соловей любит петь соло...» [2, с. 86], – говорит Дятел о Фандорине, пронизательно определяя не только родственное свойство врага, но и наделяя его одним из своих любимых птичьих прозвищ. Затем Фандорин, ведя дневник, записывает как установку собственной жизни: «Человек, путь которого

полон опасностей, должен жить без любви. <...> Вывод очевиден: никого не пускай в свое сердце и тем более не вторгайся в чужое» [2, с. 146]. Иными словами, здесь выражена та же позиция человека-острова. При этом и Дятел, и Фандорин в потаенных углах своей души допускают возможность личного счастья, когда придет время «насыпать перешеек к другому острову».

В представлении Дятла «Слон» – образ государственного устройства, метафора самодержавия, которое необходимо свалить путем революционной борьбы. Фандорин выполняет противоположные, охранительные функции, но и в его сознании возникает близкий к образу «Слона» образ «Чудища», подсказанный известным афоризмом из книги писателя-революционера А. Н. Радищева. В романе «Весь мир театр» Фандорин вспоминает эпитафию к радищевскому «Путешествию из Петербурга в Москву» и сочувственно разделяет его обличительный смысл: «Ничего разумного и доброжелательного в действиях государства не бывает. Чудище сие “обло, озорно, огромно, стозевно и лайя”». Единственное спасение в том, что оно к тому же слеповато и туповато...» [1, с. 231]. Корректировка в сторону «слеповато и туповато» приводит к появлению в дальнейшем повествовании метафоры махины-Слона.

Таким образом, цитата-идея «Никто из людей не остров» в тексте Акунина порождает анти-идею – «человек-остров». От нее расходятся ассоциативные круги, охватывающие оба романа диалогии и вовлекающие в свои орбиты Фандорина и Одиссея-Дятла. В итоге можно предположить, что в следующем романе пути этих героев снова могут пересечься, чтобы нарушить тот счет один-один, каким закончились их столкновения в романе «Черный Город».

5

Одна из самых очевидных межтекстуальных связей диалогии Акунина уводит в творчество В. Шекспира. Название романа «Весь мир театр» – цитата из комедии Шекспира «Как вам это понравится». Кроме заглавия, цитата использована в тексте еще четырежды. В первом из четырех включений ее источник расшифрован и текст продолжен: «Штерн любил повторять шекспировскую фразу: “Весь мир театр, в нем женщины, мужчины – все актеры”» [1, с. 193]. Затем любимое высказывание своего учителя трижды упоминает Девяткин. Поначалу, собирая труппу на репетицию, он произносит общеизвестное: «Помните: “Весь мир – театр!”» [1, с. 241]. Посте-

пенно на этой основе он выстраивает концепцию своего апокалиптического бенефиса: «Я театроцентрист. Для меня не просто весь мир – театр, для меня театр – центр мироздания, его идеальная модель» [1, с. 249]; «Вы сами говорили: весь мир – театр, а театр – весь мир» [1, с. 336].

Заикленность Девяткина на этой фразе имеет продолжение в том антураже, каким обставлены два подготовленные им убийства. В театре Штерна играют «Гамлета», и реквизит, который служит орудием убийств, разыгранных на сцене, использован Девяткиным для умерщвления его соперников. Кубок королевы Гертруды, из которого она, по пьесе, выпивает отравленное вино, Девяткин наполняет отравленным вином для актера Смарагдова. Присутствие реквизита в артистической уборной, где обнаружен труп, так естественно, что ни у кого в театре дальнейшее поведение убийцы не вызывает подозрения: «Не умеющий оставаться без дела Девяткин пробовал навести порядок: поднял опрокинутый стул, подобрал валяющийся на полу оловянный кубок (реквизитный, из “Гамлета”»)» [1, с. 105]. Подбирая кубок и возвращая его на полку, убийца замечает следы, но свидетели (а вместе с ними читатели) обмануты ложной мотивировкой его поступка.

Затем для поединка с Фандориным Девяткин выбирает из той же бутафории две рапиры, которыми в спектакле сражаются Лаэрт и Гамлет. Он смазывает кончик одной рапиры ядом, как это делает Лаэрт, подстрекаемый к поединку королем Клавдием. Желая доказать Фандорину, что наконец-то отравлен, Девяткин цитирует реплику Гамлета: «С криком “Держу дукат, мертва!” он ткнул рапирой мирно сидевшую на полке крысу, но не пронзил ее, а лишь слегка уколол и отшвырнул к стене. <...> на маленькое животное яд подействовал почти мгновенно» [1, с. 169]. Эта сцена повторяет 4-ю сцену из III акта трагедии Шекспира, где Гамлет прокалывает шпагой спрятавшегося за ковром Полония. Здесь кстати вспомнить, что в своем провинциальном прошлом Девяткин играл героев, – этим оправдана разыгранная сцена из роли Гамлета с рапирой и крысой. (Хотя если говорить о самой реплике: «Держу дукат, мертва!» – то ни в одном из переводов «Гамлета», соответствующих тому времени, как и в известных более поздних переводах той же сцены, точно таких слов нет.)

С образом крысы в романе, как и в трагедии Шекспира, связан еще один сюжетный ход – ловушка для убийцы, которую Фандорин, следом за принцем Датским, называет «мышеловкой». Для

полноты сравнения Фандорин даже приводит соответствующую моменту цитату из «Гамлета» (в точности по переводу А. Кроненберга, используемому для драматических представлений начиная с 1861 года):

«Перед Эрастом Петровичем стояли два стакана чая. Он взял их в руки, посмотрел на один, на другой и задумчиво повторил реплику Клавдия, на глазах у которого Гертруда выпивает яд:

“Отравлен кубок тот. Теперь уж поздно...” Да, именно так всё и было. Два кубка, в одном из них с-смерть...

Эти слова он нарочно произнес еле слышно, почти шепотом. Чтобы их разобрать, убийце пришлось бы приблизиться или вытянуть шею. Отличный метод, изобретенный принцем Датским в сцене “мышеловки”. Когда подозреваемые определены, проследить за их реакцией нетрудно» [1, с. 159].

Эксперимент и в самом деле удаётся, «мышеловка» срабатывает. Вот только акунинская «крыса» обводит вокруг пальца устроителя «мышеловки» и даже вскоре предлагает себя на роль ассистента при сыщике, наподобие Горацио при Гамлете. В отличие от друга-Горацио, известного по пьесе Шекспира, ложный помощник Фандорина станет вести себя, как интриган-убийца *Гораций* из собственно акунинского «Гамлета» – переделки под названием «Гамлет. Версия» [3].

Помимо «Гамлета», в романе «Весь мир театр» упоминаются герои других трагедий и комедий Шекспира: Шейлок, Фальстаф [1, с. 48], леди Макбет, Яго [1, с. 62], король Лир и Корделия [1, с. 329]. Чем явственней, подробней шекспировский мотив, тем больше в нем заложено иронии Акунина.

По ожиданиям Элизы, превозносящей писательский талант Фандорина, – «человек, который никогда не брался за перо и вдруг сразу создал шедевр, да-да, шедевр, может стать новым Шекспиром!» [1, с. 137].

Обращаясь с просьбой к автору пьесы, Элиза протягивает руки «жестом молящей о милосердии Дездемоны» [1, с. 126].

На взгляд со стороны, Фандорин и Элиза напоминают Лира и Корделию, что вызывает в труппе предположение о новой постановке Шекспира: «“Король Лир”, пятый акт. Корделия: “Лишь одного тебя мне жаль, отец мой бедный! А я сама невзгоды презираю!” Неужели мы будем играть Шекспира?» [1, с. 328–329]. Фандорин, видящий в Элизе отнюдь не дочь, относится к такому распределению «ролей» с неудовольствием.

В «Черном Городе» Клара, «заламывая руки», разыгрывает покаяние по сцене королевы перед обличающим ее принцем, перемешивая реплики монологов Гамлета и Гертруды: «Конечно, я долго держала траур, я виновата! Да-да, я бесконечно виновата! Казните меня, вините, презирайте! Моя поспешность ужасна! Я повела себя, как Гертруда! “О женщина, неверность – твое имя! И башмаков еще не износил...” Я чудовище, я исчадие ада!» [2, с. 243–244].

Предполагаемый неизвестный поклонник Клары именуется «закавказским Ромео» [2, с. 300].

Но в «театральном» романе Шекспир присутствует не только в легко узнаваемых цитатах из знаменитых пьес. Наряду с очевидными, вынесенными на поверхность шекспировскими вкраплениями, в повествование входит и скрытый шекспировский мотив из другого литературного жанра. Этот мотив служит характеристикой Элизы и поначалу растворен в общей теме – в размышлениях Фандорина над загадкой красоты его возлюбленной:

«Что в ней такого особенного, спросил он себя, как обычно пытаюсь рационализировать иррациональное. Откуда ощущение невиданной, магнетизирующей красоты?»

Он попробовал судить беспристрастно.

Ведь, строго говоря, не красавица. Черты, пожалуй, мелковаты. Стати неклассические: угловатая фигура, острые плечи. Рот тонкогубый, слишком широкий. Нос с небольшой горбинкой. Но все эти неправильности не ослабляли, а только усиливали впечатление чуда» [1, с. 56].

Затем из общей темы выделяется и повторяется такая деталь, как запах фиалок, постоянно ощущаемый Фандориным в присутствии Элизы: «Аромат ее волос представлял явную опасность. Ощувив головокружительный запах пармских фиалок...» [1, с. 191]; «оглушила ароматом фиалок» [1, с. 199]; «аромат ее волос» [1, с. 327]. Сочиняя пьесу о японской гейше, Фандорин наделяет такой же ароматической привлекательностью и свою героиню: «Вдохнув волос Идзуми аромат...» [1, с. 399]. Деталь, таким образом, становится лейтмотивом, достаточно настойчивым, чтобы его не заметить. И общая разработка темы, и конкретность отдельных деталей вызывают ассоциации с 130-м сонетом Шекспира в известном переводе С. Я. Маршак:

*Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.*

*С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.*

*Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.*

*И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали*
[19, с. 492].

Пересечение текста романа и текста шекспировского сонета в очередной раз высекает искру иронии, – вероятно, входящей в замысел Акунина. Герой сонета, любя и превознося свою возлюбленную, тем не менее знает: «...тело пахнет так, как пахнет тело, не как фиалки нежный лепесток». Влюбленный Фандорин с поразительным мужским неведением предполагает, что аромат фиалок – особенное магическое воздействие красавицы-актрисы именно на него, Эраста Петровича. Скрытая ирония обнаруживает себя впоследствии, когда в руки Фандорина попадает досье на Элизу, хранящееся в частном архиве. В этом досье в графе «пристрастия» он прочитает: «духи с ароматом пармской фиалки...», – и тогда призадумается: «А запах фиалок, который он считал ее природным ароматом, выходит, объясняется духами?» [1, с. 255]. Эту авторскую иронию над наивностью героя разделяет и читатель, которому несколько раз сообщается, что Элиза, приводя себя в порядок, пользуется пудрой и духами.

Один из приемов скрытого введения шекспировского мотива – переплетение его с другим литературным источником. Ближе к концу романа «Весь мир театр» встречается следующая оценка происходящего: «Мир вокруг будто свихнулся! Нелепая и непонятная жизнь точно так же заканчивалась: нелепо и непонятно» (338). Здесь пред-

ставление о свихнувшемся мире соответствует гамлетовскому «Век вывихнут. О злобный жребий мой!» (пер. А. Радловой) в сочетании с характерным чеховским представлением о непонятной жизни, сравним: «В сущности вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце» (А. П. Чехов. Рассказ «На подводе»).

6

Будучи разнообразными по тематике, источникам, формам включения, литературно-театральные реминисценции в дилогии Акунина несут и различную функциональную нагрузку.

Прямо названные и легко узнаваемые чеховские реалии помогают Акунину воссоздать жизнеподобный фон, на котором разворачивается очередное детективное приключение его вымышленного героя.

Более далекий контекст и скрытые чеховские мотивы свидетельствуют о том, что чеховская составляющая повествования сложнее, чем условные приметы места и времени изображенного действия. Это материал более глубокого уровня, содержащий потенциал, который то ли будет реализован сознанием читателя, то ли проскользнет мимо его внимания.

Многочисленные литературные ассоциации: сравнение с известным персонажем, сопоставление ситуаций, прямое или скрытое цитирование – служат характеристикой как главных, так и эпизодических героев дилогии. Отсылки к классическим литературным примерам делают речь героя более образной, выразительной, а автору дают возможность ввести свой комментарий не дидактичным способом, а художественными средствами. Чаще всего такой прием служит средством выражения внутренней авторской иронии.

Однако нельзя не отметить, что литературный источник, входя в текст Акунина, претерпевает свои изменения. Так, пушкинские цитаты, соотносимые с ходом мыслей Фандорина, подкрепляют правоту героя авторитетом классика. Но конечный эффект этого – парадоксален: размышления героя приобретают дополнительный вес, глубину, а смысл пушкинских цитат облегчается, упрощается, ценой потери их сложных связей с изначальным контекстом. Большинство используемых цитат – из ряда таких, что часто на слуху, многие входят в справочник Ашукиных «Крылатые слова», что бе-

зусловно свидетельствует об их популярности. Но это же – и свидетельство их самостоятельности, обособленности от внутренних связей родного произведения и как следствие – упрощенности. Подхватывая (или точнее – выхватывая) их из обихода своего времени, Б. Акунин вольно или невольно очерчивает круг культурного багажа современного человека.

Еще точнее сказать – *круги*, так как степень восприятия литературного контекста романов «Весь мир театр» и «Черный Город», – а следовательно, и текста, – находится в прямой зависимости от степени начитанности индивидуального читателя. Чем свободней читатель Акунина ориентируется в мире Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, М. Булгакова, тем более он способен приблизиться к постижению авторского намерения. Именно органичность связей текстов Акунина с русской классической литературой отличает его от писателей-постмодернистов, что порой не учитывается некоторыми критиками. В отличие от постмодернистов, он не разрушает, а своеобразно актуализирует культурные ценности прошлых столетий в текущем литературном процессе XXI века.

То же самое можно сказать и о собственно литературных приемах. Здесь ближайший акунинский ориентир – снова Чехов, превративший в творческий метод расчет на «сотворчество» с читателем (из письма А. П. Чехова к А. С. Суворину: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» [16, т. 4, с. 54]). Когда в «театральном» романе Штерн восклицает: «Поглядим, Константин Сергеевич, чей сад цветистей!», а Фандорин напоминает: «Я Эраст Петрович», *не понимая*, отчего Штерн глядит на него с сочувствием, – то *понять* эту сцену должен читатель: восклицание Штерна риторически адресовано не собеседнику, а театральному конкуренту Станиславскому. Когда в «Черном Городе» Клара в роли жены, встречающей мужа после долгой разлуки, комбинирует реплики Нины Заречной, а Фандорин определяет источник: «Пьеса “Чайка”. Диалог Заречной и Тригорина из четвертого акта» [2, с. 68], – то читатель только на первый взгляд поставлен на уровень компетентности персонажа. Потому что на самом деле в обозначенном акте «Чайки» идет диалог не Заречной и Тригорина, а Заречной и Треплева. Акунин, проработавший и переработавший «Чайку» Чехова в собственном продолжении, прекрасно знает это, но это же должен знать и читатель, чтобы заметить новую краску в портрете излюбленного героя. Начиная с досадной путаницы при

истоках диалогии (телефонный звонок Ольги Книппер принят за вызов Ольги Столыпиной), далее всё нарастает цепь промахов безупречного героя, что к финалу диалогии позволяет создать ситуацию трагического исхода. Литературная ошибка – одно из звеньев этой цепи, не роковое, но знаменательное, ибо ранее Фандорин был точен не только в планах и действиях, но и в литературных суждениях.

Кроме того, подмена Треплева *Тригориним*, – кем, по логике эпизода, предстает в сцене с Кларой Фандорин, – открывает простор читательскому воображению. Как известно, в конце «Чайки» Треплев стреляется, в Фандорина в конце «Черного Города» – стреляют. Не исключено, что подмена ролей намекает читателям, что Фандорина ждет не такой плачевный конец, как у Треплева в чеховской пьесе или в серии собственных версий Акунина.

Хорошо известен Акунину и чеховский прием введения строкциат, которые напевает герой. В «Чайке» Дорн напевает строки разных романсов и арии Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст», всякий раз превращая их то в ответ собеседнику, то в музыкальный аккомпанемент, то в комментарий происходящего. Влюбленной Полине, преследующей его признаниями и упреками, Дорн отвечает словами романса: «Не говори, что молодость сгубила». Не отрицая своего интереса к актрисе Аркадиной, комментирует музыкальной фразой: «Я вновь пред тобою стою очарован...»; в финале той же строкой романса, напротив, маскирует свое смятение, оттягивая известие о самоубийстве Треплева. Выслушав Машу, объявившую о намерении «встряхнуться», переменить свою жизнь, Дорн «напевает тихо»: «Расскажите вы ей, цветы мои...» Строка из оперного «Фауста» звучит в устах Дорна как бытовая реплика: мол, «расскажьте ей», т. е. «не верю», и дает понять, что благое намеренье Маши не осуществится. Таким же ироничным напеванием: «Расскажите вы ей, цветы мои...» – Дорн отвечает на планы Сорина, тещащегося иллюзиями, что сможет догнать упущенное и начать жить заново, когда ему шестьдесят лет и когда он болен и слаб. Под разговор о том, что Сорину постлана постель на ночь, Дорн напевает: «Месяц плывет по ночным небесам...» – первые строчки популярной серенады К. С. Шиловского звучат как колыбельная и сопровождают действие на сцене.

У Акунина к Дорну особое отношение: в своем продолжении «Чайки» писатель сделал чеховского героя потомком тех самых немецких фон Дорнов, которые с давних времен обрусели и дали одну

из ветвей Фандориных. В версии Акунина привычка чеховского прообраза сохранена: отодвигая известие о смерти Треплева, Дорн, как у Чехова, напевает: «Я вновь пред тобою стою очарован»; отправляясь исследовать причину трагедии, напевает новое: «Бедный конь в поле пал» [15, с. 104, 108].

В «Черном Городе» Акунин использует такой же прием несколько раз. Одиссей-Дятел в предвкушении встречи с Фандориным вспоминает строки: «Едет, едет, едет к ней, едет к любушке своей» [2, с. 322]. Это слова «Тройки» П. А. Вяземского, – стихотворения, положенного на музыку Павлом Булаховым и получившего известность именно в песенном исполнении:

*Тройка мчится, тройка скачет,
Вьётся пыль из-под копыт,
Колокольчик, заливаясь,
Упоительно звенит.
Едет, едет, едет к ней,
Ах, едет к любушке своей,
Едет, едет, едет к ней,
Едет к любушке своей!*

В конце песни «путник запоздалый» благополучно добирается к своей «заснобушке»:

*День, день, день... и тройка стала,
Ямщик спрыгнул с облучка,
Красна девка подбежала
И целует ямщика!
Вот приехал прямо к ней,
Прямо к любушке своей,
Вот приехал прямо к ней,
Прямо к милушке своей.*

Наложение содержания песни на последующие события романа придает ситуации явный комизм. Для Одиссея-Дятла встреча с «любешкой»-Фандориным (вымазавшимся нефтью для маскировки) завершится отнюдь не объятьями и поцелуем, а ироничным предупреждением: «Не приближайтесь, ваше превосходительство. Вы грязный, как свинья. Одежду мне запачкаете...» [2, с. 343]. Комизм

рождается на стыке смыслов двух соотнесенных ситуаций – песенной и романной.

Напоминающий о манере Дорна прием введения музыкальных цитат дважды использован применительно к характеристике Саадат в ее отношениях с Фандориным. В первый раз Фандорин видит Саадат в общении с партнерами по нефтяному бизнесу: как и положено на Востоке, ее лицо скрыто чадрой, поза выражает беззащитность и женскую слабость. Оказавшись вдали от свидетелей, Саадат насвистывает «арийку “Ja, wir sind es, die grisetten” <<“Да, это мы, гризетки”>> из “Веселой вдовы”» [2, с. 112] – легкомысленная мелодия и сама тема «Веселой вдовы» служат характеристикой-разоблачением почтенной Саадат-ханум. Ее жизнь имеет скрытую сторону, с удовольствиями от таких «нешариатских занятий», как папироски, коньяк, европейские наряды, тайные любовные приключения. «Очень точно» высвистываемая арийка гризеток – сигнал для читателей, что внешне благопристойная, робкая бакинская вдова, по сути, – «весёлая вдова» из известной европейской оперетки. Фандорин также улавливает этот сигнал, положивший начало его отношениям с Саадат.

Заманивая Фандорина в любовные сети, Саадат в своем внутреннем голосе комментирует ситуацию следующими строками: «Всё, попалась, птичка, стой. Не уйдешь из сети. Не расстанусь я с тобой ни за что на свете» [2, с. 281–282]. Эта цитата – начало стихотворения «Пойманная птичка» (1864) поэта А. У. Порецкого (1819–1879). В конце XIX – начале XX века стихи Порецкого на музыку Щиглева в переложении Н. Брянского были чрезвычайно популярной детской песенкой (варианты первой строки: «Вот попалась, птичка, стой»; «Ах, попалась, птичка, стой!») [20, с. 652; 12, с. 417]. Содержание стихотворения – разговор детей и пойманной ими птички: дети обещают посадить ее в золотую клетку, кормить сладостями, любить и ласкать. Отвечая детям, птичка объясняет им, что золотая клетка станет для нее тюрьмой, в неволе она умрет. Дети отпускают ее:

*Правда, правда, птичка, ты
Не снесешь неволю...
Ну так бог с тобой, лети
И живи на воле!*

Сюжет стихотворения о птичке представляет собой параллельный микросюжет к истории отношений Фандорина и Саадат. Понятие подобных «микросюжетов» ввел в чеховедение З. С. Паперный, связав эту особенность поэтики Чехова в первую очередь с новаторской «Чайкой». Исследователь отметил в «Чайке» «своего рода микрочастицы», связанные «с общим развитием действия, с судьбами героев»; в особый тип микросюжетов он выделил ссылки на классиков, цитаты и литературные ассоциации, устанавливающие сложные соотношения между «большим» и «малым» сюжетами произведения [11, с. 154–164].

В истории Саадат и Фандорина малый сюжет стихотворения о пойманной птичке дублируется развивающейся романной ситуацией. Несколько переиначивая первую строку: «Всё, попалась!..» (вместо описательного «Вот попалась...» или сентиментального «Ах!») – Саадат таким образом подытоживает собственный замысел, предполагая завершенность и необратимость происходящего. Но Фандорин в конце концов не поддается на ее обещания «сладкой», обеспеченной жизни, и ближе к финалу ей придется отпустить его, как отпускают на волю птичку дети в стихотворении Порецкого.

Столь же активно Акунин использует композиционный прием «заряженного ружья». Это выражение возникло на основе известных суждений Чехова: «Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе – не вешайте его» (из воспоминаний о Чехове И. Я. Гурлянда [16, т. 3, с. 464]); «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать» (Из письма А. П. Чехова к А. С. Лазареву-Грузинскому [16, т. 3, с. 273]).

В «театральном» романе перефразированное чеховское высказывание звучит как закон сценического искусства: «в театре не должно быть ружей, которые не выстреливают» [1, с. 193]. Примечательно, что вспоминают это суждение на репетиции спектакля по поводу зеркальной шкатулки – чтобы «заставить реквизит работать». В конце романа смысл понятия «заряженное ружье» прояснится в новом трагикомичном свете, когда невинная шкатулка вдруг превратится в электросаперное устройство, готовое в прямом смысле «выстрелить», то есть взорвать театр и труппу актеров.

В тексте дилогии «заряженными» и потом «выстреливающими ружьями» оказываются различные художественные детали. Так, в главе «Гармонический человек» первой книги упомянуто, что за

год до описываемых событий Фандорин увлекся чтением Канта и признал «кенигсбергского мудреца высшим нравственным авторитетом» [1, с. 11]; еще раз в той же книге Кант упомянут в главе «Лов на живца» [1, с. 153]. Поначалу не слишком броские, эти детали найдут продолжение и оправдание в «Черном Городе», где Фандорин цитирует в оригинале кантовский императив о «нравственном законе».

В романе «Весь мир театр» упомянуто название неопубликованной пьесы Толстого «Живой труп», «о которой в этом сезоне говорила вся Россия» [1, с. 59]. Казалось бы, это всего лишь штрих к достоверному историко-культурному фону. Но затем в сочиненной Фандориным пьесе из японской жизни используется уже сама идея «живого трупа». Желая спасти Идзуми от преследования убийц, Неслышимый устраивает ложную декорацию: расстилает на обрывистом берегу реки приметное кимоно возлюбленной, обрызгивает его своей кровью, а ей самой велит бежать и спасаться. Сказитель комментирует его замысел:

*Но перед этим хочет со следа сбить убийц.
Найдут здесь, на обрыве, Идзуми кимоно,
Забрызганное кровью, а тела не найдут.
Подумают, что в воду труп скинул, и река
Покойницу теченьем куда-то отнесла*
[1, с. 427].

Так в рамках первой книги деталь-название «Живой труп», введенная в основное повествование, получает дальнейшее развитие в сюжетном повороте пьесы-приложения.

Затем в «Черном Городе» развёртывается, начинает работать сюжет толстовского «Живого трупа», теперь уже значимый для самого сюжета второй книги дилогии. Фандорин попадает в устроенную для него ловушку, выбирается из нее, но газеты и молва распространяют известие о его смерти. Пребывание Фандорина в положении «живого трупа» не только на какое-то время устраняет многие проблемы для него самого и других, но и дает возможность герою действовать с измененной внешностью и под новым именем. Потом наступает время воскреснуть из мертвых и вновь объявиться в своем прежнем виде в прежней среде.

Таким образом, деталь-название «Живой труп» раскрывает заложенный в ней потенциал не только на содержательном, но и на

композиционном уровне. Тема «Живого трупа» не просто расширяет смысловое пространство романов «Весь мир театр» и «Черный Город», но и создает внутренние скрепы между этими книгами.

7

Подводя итоги, можно сказать, что литературно-театральные реминисценции – это особый художественный язык, на котором автор общается со своим читателем. Это выработанный литературой код, подходящий для собеседования в разных формах: когда автор с читателем играет, шутит, вводит в заблуждение, делает комплимент его образованности, предупреждает о чем-то важном.

Одно из средств такого художественного языка, которое следует отметить особо, – выстраивание аналогий. В романе «Весь мир театр» литературная аналогия лежит в основе самой структуры детективного сюжета, определяет его завязку и разгадку.

Как всякий детектив, роман «Весь мир театр» построен на тайне: кто же неизвестный и неуловимый убийца. Ключ к этой тайне дается еще до того, как совершено первое убийство, – и код чеховский: первое же упоминание об актере по фамилии Девяткин, похожем на Соленого из «Трех сестер». В первый раз это сравнение приведено в рассказе Штерна о Девяткине: «играл героев под псевдонимом “Лермонт”, хотя сам скорее похож на поручика Соленого» [1, с. 49]. Очень скоро собственные впечатления Фандорина подкрепляют справедливость замечания о «лермонтовских» претензиях отставного поручика: «невысокий, бледный человек», «лоб с прилизанными лермонтовскими височками» [1, с. 52]. В третий раз о Девяткине-Соленом упоминается при распределении ролей в «Вишневом саде»:

– Когда вы мне дали исполнить Соленого, я подумал, что вы в меня поверили! – всё шептал Девяткин, хватая режиссера за рукав. – Какого-то Пищика после Соленого?!

– Да отстаньте вы! – разозлился Штерн. – Соленого вы не сыграли, а именно что «исполнили». Потому что я дал вам сыграть самого себя. Лермонтов для бедных! [1, с. 76]

Образ поручика Соленого – редкий для Чехова образ убийцы. В драме «Три сестры» Соленый считает, что похож на Лермонтова; его руки, как у шекспировского злодея, «пахнут трупом»; он недвусмысленно заявляет, что соперников не потеряет; затем он уби-

вает соперника на дуэли. Наложение портрета и характера Девяткина на внешность и характер действий Соленого – предпосылка будущих преступлений и одновременно психологический ключ к разгадке. К названной предпосылке скоро добавляется непосредственный мотив: жажда сыграть Лопухина. «Тем, кто не знает театральной среды, версия покажется фантастической» [1, с. 160], – говорится в романе. Но книга Акунина – для знающих театральную среду и чеховский культурный контекст.

Для читателей, которые не придадут значения подобной аналогии, кому ничего не скажет похожесть акунинского актера на чеховского поручика, загадка останется скрытой до самых последних страниц. Фандорин же, начитанный в Чехове, быстро уловит знакомые флюиды и чуть ли не заскучает от легкости разрешенной задачи. К тому же ему на помощь придет еще одна литературная подсказка, почерпнутая из Шекспира: метод психологической ловушки, использованный принцем Гамлетом и названный им «мышеловкой». Дальнейшая интрига продолжится лишь потому, что, в отличие от шекспировского сюжета, у Акунина злодей сумеет отвести от себя подозрение, направить сыщика по ложному следу. Фандорин и устремляется по ложному следу, вопреки своему чутью и логике. Но просвещенный читатель, следуя литературным кодам романа, может предвидеть разгадку тайны, что даст ему к концу романа умноженное удовлетворение от собственной проницательности.

Аналогичный прием лежит в основе романа Агаты Кристи «Спящее убийство». Героиня этого романа в далеком детстве оказалась свидетелем убийства, во время которого над трупом задушенной женщины кто-то с жутким злорадством произнес: «Закройте ей лицо. Я ослеплен. Она умерла молодой...» Со временем воспоминание стерлось в памяти девочки, но когда уже взрослой она попадает в театр на спектакль по трагедии Джона Уэбстера «Герцогиня Амальфи», она слышит со сцены те же слова – и в памяти воскресает страшная картинка из прошлого. Распутывать преступление берется мисс Марпл. Выясняется, что убийство, о котором до сих пор никто и не подозревал, совершил брат, задушивший сестру. Ключ к разгадке давался в самом начале романа – в приведенной цитате из Уэбстера. В конце романа мисс Марпл говорит: «Я была очень, очень глупа. Все мы были глупы. Нам нужно было сразу же понять, в чем дело. Эти строки из “Герцогини Амальфи” являются ключом ко всему. Ведь их произносит брат, задумавший убить сестру за то,

что она вышла замуж за любимого. Да, мы были глупы...» В истории преступлений акунинского Девяткина подобный ключ – отсылки к чеховскому Соленому, а дополнительный ключик – шекспировская «мышеловка».

К Агате Кристи ведет и упоминание о том, что один из персонажей был отравлен «классическим цианидом» [1, с. 173], и подозрение, что актриса-жертва (эпизод со змеей в корзине цветов для Элизы) сама организовала покушение на себя, как это происходило в романе «Зеркало треснуло», да и во многих других известных детективных сюжетах. Такого рода ложные ходы, в соответствии с жанром детектива, на время отвлекают подозрение от настоящего преступника.

По ходу романа «Весь мир театр» ориентирами для читателя становятся и другие аналогии из детективной классики. Девяткин дважды прибегает к приему устранения соперников, названному им – «суд Рока». Перед Смарагдовым он ставит два кубка с вином, но яд только в одном: «отравитель играл со Смарагдовым на равных, испытывал собственную судьбу. Строго говоря, это было не убийство, а поединок» [1, с. 351]. Затем он так же поступает с Фандориным, отравляя одну из двух рапир и полагаясь на свою удачу. Такой же суд Рока устраивал герой повести Конан Дойля «Этюд в багровых тонах». Там дело расследовал Шерлок Холмс, а подсказкой становилась коробочка с двумя одинаковыми на вид пилюлями: одна была безвредна, в другой – быстро действующий яд. Таким образом, по замыслу героя Конан Дойля, должно было осуществиться возмездие: «Пусть нас рассудит всевышний. Выбери пилюлю и проглоти. В одной смерть, в другой жизнь. Я проглочу ту, что останется. Посмотрим, есть ли на земле справедливость или нами правит случай» [6, с. 133]. В «Этуде в багровых тонах» такое испытание устраивалось дважды, в одном из случаев убийца, чтобы сбить с толку полицию, оставлял ложный след – написанное кровью на стене таинственное слово. Эти детали повторены в поступках Девяткина, и если помнить, как разгадал похожую загадку Шерлок Холмс, то можно по аналогии определить виновника и у Акунина прежде, чем сюжет подойдет к развязке.

Другие литературные аналогии могут раскрыть загадку финала «Черного Города». По видимости, в конце второго романа дилогии Фандорин погибает, и этот сюжетный поворот вызвал смятение среди поклонников Акунина. Однако, как известно из прошлых интервью с писателем, за «Черным Городом» должна последовать

еще одна, уже последняя книга из серии приключений Эраста Фандорина. А значит, судьба Фандорина повторит судьбу других литературных героев: Остапа Бендера, зарезанного бритвой в конце романа «12 стульев» и воскрешенного И. Ильфом и Е. Петровым в романе «Золотой теленок», или Шерлока Холмса, канувшего в бездну Рейхенбахского водопада, но волей автора возвращенного из пропасти вновь в знаменитую лондонскую квартиру на Бейкер-стрит.

Подобные догадки о будущем, основанные на известных литературных аналогиях, – тоже один из видов сотворчества писателя с читателем. Оправдаются они или нет, покажет выход следующей книги.

Список использованных источников

- [1] Акунин Б. Весь мир театр. М.: Захаров, 2010. 432 с.
 [2] Акунин Б. Черный Город. М.: Захаров, 2012. 368 с.
 [3] Акунин Б. Гамлет. Версия: Трагедия в 2 актах [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.podelise.ru/docs/1452/index-5943.html> (дата обращения 10.04.2014).
 [4] Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. 4-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1987. 528 с.
 [5] Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л.: Худож. лит., 1978. 816 с.
 [6] Дойль Артур Конан. Этюды в багровых тонах / Пер. Н. Трениной // Дойль Артур Конан. Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1993. С. 33–140.
 [7] Донн Д. По ком звонит колокол [Электронный ресурс]. URL: <http://bibliotekar.ru/encSlov/15/77.htm> (дата обращения 15.03.2014).
 [8] Достоевский Ф. М. Из «Дневника писателя» за 1877 год // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1990. С. 225–229.
 [9] Дюма А. Граф Монте-Кристо: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1977. 608 с.
 [10] Ответы Акунина после «Весь мир театр» (зимняя серия 2009-2010) [Электронный ресурс]. URL: <http://coollib.net/b/137934/read> (дата обращения 15.03.2014).
 [11] Паперный З. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
 [12] Песни и романсы русских поэтов. (Библиотека поэта. Большая серия.) Изд. 2-е. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. 1120 с.

- [13] Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 432 с.
 [14] Толстой Л. Н. О жизни // Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. Т. 17. М.: Худож. лит., 1984. С. 7–135.
 [15] Чехов А. / Акунин Б. Чайка. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, 2000. 160 с.
 [16] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.
 [17] Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления // Вокруг Чехова / Сост., вступ. ст. и примеч. Е. М. Сахаровой. М.: Правда, 1990. С. 151–322.
 [18] Чеховы Мария и Михаил. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. М.: Изд-во Гос. 6-ки СССР им. В. И. Ленина, 1963. 160 с.
 [19] Шекспир У. Сонеты / Пер. С. Маршака // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 427–504.
 [20] Энциклопедический словарь. Издатели Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. XXIV-А. СПб., 1898. 960 с.

B. AKUNIN'S DILOGY «ALL THE WORLD'S A STAGE» AND «THE BLACK CITY» AS A POLYLOGUE OF GREAT RUSSIAN AND WORLD LITERATURE

A. G. Golovacheva

The A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. Russia, 115054, Moscow, Bakhrushin str., 31/12. Tel. 7(978)782-32-34, e-mail: alla.golovacheva@list.ru

Summary. *Intertextual relations in B. Akunin's novels, «All the World's a Stage» and «The Black City» composing a theater-cinematographic diology, are considered. Attention is concentrated on direct and allusive references to Chekhov's, Gogol's, Pushkin's, Dostoevsky's, Leo Tolstoy's art, as well as to Shakespeare, John Donne, Merimee and some another authors. Numerous Chekhov's themes and motifs are related to writer's biography, his creative principles, characters of his plays, and the Moscow Art Theater. Shakespeare's themes are presented at different levels of the text: direct citation in the title and text, mentioning characters of Shakespeare's tragedies and comedies, and reminiscences of the 130th sonnet (translated by S. Marshak). In the novel «All the World's a Stage», Chekhov's and Shakespeare's contexts serve as axes on which Akunin's detective plot is based. These themes are also continued in the novel «The Black City».*

Keywords: *B. Akunin, «All the World's a Stage», «The Black City», Chekhov, Shakespeare, Moscow Art Theater, intertext, citation, plot, literary hero.*

УДК 821.161.1

«ЭРАСТО-САН».

К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНОСТИ СУЩЕСТВОВАНИЯ ОБРАЗА «ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНОГО ЧЕЛОВЕКА» В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Е. В. Сафронова

Литературный журнал Союза писателей Москвы «Кольцо А», интернет-журнал. Редактор рубрики «Проза, критика, публицистика», член Русского ПЕН-центра (Москва), прозаик, литературный критик-публицист, тел. 8-910-618-47-78, e-mail: saphelen@mail.ru

Аннотация. *Поисками положительного героя современной и текущей русской литературы озабочены сегодня как идеологи, государственные мужи, так и деятели литературные – критики и сами писатели. Но большинство сходится на том, что такого героя российская литература нулевых не выработала. Автор статьи считает возможным заявить, что в современной русской литературе все жё действует один, говоря известными словами Достоевского, «положительно прекрасный человек». Это герой цикла исторических детективов Б. Акунина Эраст Фандорин. При всей «идеальности» образа, персонаж не лишен человеческих чёрточек, делающих его образ психологически убедительным. Фандорин идеально продолжает линию героев мировой приключенческой классики мира, а разовые неудачи на сыщицком поприще избавляют образ от сусальности и ходульности: герой, никогда не терпящий поражений, неправдоподобен. Во всех «фандоринских» повестях чётко обозначена высокая идея: противостояние Добра и Зла.*

Ключевые слова: *Б. Акунин, Эраст Фандорин, современная литература, детектив, литературный цикл, литературный образ, идеальный герой, идея.*

Великий русский писатель Фёдор Достоевский, описывая свою творческую задачу в романе «Идиот», говорил так: «Изобразить положительно прекрасного человека». Не секрет, что поисками положительного героя современной и текущей русской литературы озабочены сегодня как идеологи, государственные мужи, так и деятели литературные – критики и сами писатели. Но большинство сходится на том, что персонажа, о каком грезил Достоевский, российская литература нулевых не выработала (подробнее о проблеме отсутствия в ней положительного героя см.: [2]).

© Е. В. Сафронова, 2015

136

Считаю возможным заявить, что в современной русской литературе все жё действует один «положительно прекрасный человек». Обосновывая свою точку зрения, буду обращаться к читателям от лица практика – литературного критика, а не теоретика-литературоведа. Как мудро заметил известный критик и литературовед Владимир Новиков, относящий себя к обоим этим цехам, но признающийся, что для каждого дела «пишет разными перьями»: «Литературоведов – тысячи! Критиков – единицы! Литературовед супротив критика – это все равно что плотник супротив столяра». Воздадим должное профессиональному чувству юмора критика Владимира Новикова, великолепно обыгравшего хрестоматийную цитату (сравнение взято из чеховской «Каштанки», так столяр Лука говорил своей собачке: «Супротив человека ты всё равно, что плотник супротив столяра...») [5, с. 431]).

Итак, литературному критику очевидно, что в современной русской прозе есть один настоящий герой в том же понимании слова, что у Достоевского. При всей «идеальности» образа персонаж не лишен человеческих чёрточек, делающих его образ психологически убедительным.

Это герой цикла исторических детективов Б. Акунина Эраст Петрович Фандорин. Цикл, начатый романом «Азазель», сегодня представляет собой 12 романов, один сборник малой прозы – «Нефритовые чётки» и один сборник повестей «Планета Вода».

Цикл изображает жизненный путь молодого человека из обедневшего дворянского рода, начинавшего рядовым чиновником в полицейском управлении, а к концу жизни ставшего гениальным сыщиком и весьма значительной персоной в царской России. Каждый роман Акунина – это история одного раскрытого преступления или серии. Выражаясь современным медийным языком, фандоринскому циклу присуща «сериальность», каждый следующий роман в его структуре содержит новые приключения одних и тех же героев. Главных сквозных персонажей два – Эраст Фандорин и его слуга (впрочем, значащий для господина намного больше, чем прислуга, порой единственный друг) японец Маса. Масе принадлежит вынесенное в заголовок вежливое обращение к Фандорину на японский манер «Эрасто-сан».

Все, кроме Масы, представители окружения Фандорина появляются в романах от случая к случаю, иногда через несколько книг. Так, хитровский мальчишка Сенька Скорик из романа «Любовник

137

смерти» «вернулся» в цикл в романе «Весь мир театр» мсье Симон, кинематографическим продюсером.

Эраст Фандорин и «фандоринский» цикл не обделены вниманием критики. В первом издании романа-диптиха «Особые поручения» есть послесловие Льва Данилкина о феномене «фандоринской» прозы [1]. Правда, в статье Данилкина почти ничего нет о Фандорине-герое, критика больше занимает литературная игра, которую начал с читателем создатель «Эрасто-сана». Напомню, что когда выходили первые романы за подписью Б. Акунина, их автор был инкогнито – никто в широкой публике не знал, что это Григорий Чхартишвили, журналист, японист, главный редактор журнала «Иностранная литература». Это ведал только узкий круг посвященных, в том числе Данилкин, который заигрывал с читателем и заставлял напрягать мысль – кто же автор? Когда уже инкогнито раскрылось, критики периодически возвращались к творчеству Акунина, в том числе и в связи с его литературными мистификациями – Анной Борисовой (якобы «авторшей» современной городской фантастики) и Анатолием Брусникиным (от его лица писатель создавал историко-приключенческие эпопеи).

Но нас интересует образ Эраста Фандорина как современное воплощение «положительно прекрасного героя». А об этом аспекте вряд ли есть солидные исследования.

Даже авторитет Данилкина, критика весьма известного, многие в литературоведческих и научных кругах ставят под сомнение, вменяя критику в вину то, что он занимается рецензированием книг «масскульта» и популярность обрёл, работая в коммерческом журнале «Афиша». Точка зрения, что настоящий художник или настоящий учёный не может «снисходить» до работы в коммерческом издании и с коммерческими изданиями, довольно живуча, хотя внятной аргументации её не приходилось слышать. Это нечто из области шаблонов.

Но в феномене Эраста Фандорина многое «замешано» на стереотипах. К примеру, фандоринской прозе меньше места уделено в текущей критике, не говоря уж о литературоведении, чем этот пласт заслуживает. Возможно, рецепционная установка, что детектив – это не литература (в лучшем случае, «не совсем литература»), помешала образу Эраста Фандорина быть полноценно рассмотренным критикой и литературоведением и выдвинутым на пустое «святое место» положительного героя русской текущей литературы. Рада подчеркнуть, что такой подход не разделяют некоторые серьёзные

авторы. Например, в Центре новейшей русской литературы при Институте филологии и истории РГГУ, директором которого является видный российский современный литературовед и критик Дмитрий Бак, в 2010 году состоялся круглый стол под названием «Герой современной прозы». В нём принял участие писатель и критик Павел Басинский, который высказал точку зрения, что герой обязан быть не литературным артефактом, а живым человеком, требующим сопереживания, и он не видит в современной литературе подлинных героев, за одним исключением: «**Разве что Эраст Фандорин из книг Бориса Акунина – вполне зримый и идеологически наполненный персонаж**» [4]. (Выделение моё, так как положительная оценка Басинского коррелирует с моим видением. – Е. С.)

Многие уважаемые филологи серьёзно, как к заслуживающим внимания и изучения объектам, относятся к фандоринскому циклу вообще и фигуре литературного персонажа Эраста Фандорина в частности. А уж что говорить о широкой публике!.. Она Фандорина уважает. Скажем, на портале «Лучшие люди страны» [3] наряду с реальными гражданами, живущими (Алсу, Станислав Садальский, Лена Ленина) или жившими (Алексей Саврасов, генерал Лебедь, Евгений Леонов) в России, создана страничка и для Эраста Петровича Фандорина, где подробнее изложена его биография.

В биографии книжного героя есть некая загвоздка, связанная с незавершённостью серии романов о Фандорине. Хронологически и концептуально на сегодня последними романами цикла является дилогия «Весь мир театр» и «Чёрный Город». Это истории 1911 и 1914 годов соответственно. В настоящее время «точка» в цикле стоит на моменте убийства Эраста Петровича. Началась Первая мировая война, изменившая понятия о чести, и одиночку-детектива, впутавшегося в огромную политическую игру, устранили физически. Так кончается «Чёрный Город».

Однако нельзя забывать, что Борис Акунин – писатель, склонный к розыгрышам и загадкам. Одна из фандоринских загадок ныне – является ли «Чёрный Город» последним томом цикла, а «предвоенная» по времени действия сюжета «Планета Вода» (события 1913 года), вышедшая позже «Чёрного Города», – предпоследним по логике повествования, а по факту – заключительным произведением цикла. Акунин всячески способствовал раздуванию флёра тайны вокруг своего детища, давая литературным изданиям интервью и делая заметки в собственном ЖЖ. После выхода «Чёрного Города» он говорил, что ожидается ещё две книги о Фандори-

не. Сейчас называет «Планету Вода» последним изданием цикла. Хотя развитие сюжета буквально вопиет о том, что должен быть написан и выпущен финальный роман, в котором Фандорин чудом останется жив и уедет из России – допустим, с белой эмиграцией. На такой исход его жизни намекает и цикл романов о наследниках Эраста – прибывшем в Москву 2000-х из Англии внуке Николасе Фандорине, герое дилогии «Алтын-Толобас» и «Ф. М.», родителе мальчика Ластика и девочки Гели. Ластик стал центральным персонажем акунинской «Детской книги для мальчиков». К слову, не от специалистов – педагогов, филологов или своих коллег, а от рядовых потребителей литературы, родителей подростков я слышала, что «Детскую книгу» ребята охотно читают – это при нынешнем-то падении интереса к чтению у юношества!..

Существует и «Детская книга для девочек», где главная героиня – девочка Геля, правнучка Эраста Петровича, но её автором значится некая Глория Му, а Борис Акунин якобы только создатель сценарной «канвы» для романа Глории. Но, памятуя, какой Акунин «шутник», мы вполне можем предположить, что Глория Му – его очередная маска. После прочтения «Детской книги для девочек» и хотя бы беглого, визуального стилистического анализа текста подозрение это укрепляется. Быть может, «зарубежное» продолжение приключений Фандорина будет просто подписано другим именем?..

Но вернёмся к основному для нашей статьи вопросу: почему Эраст Фандорин является в глазах автора современным образчиком «положительно прекрасного человека»?

По нашему мнению, Фандорин идеально продолжает линию героев приключенческой классики мира. Недаром в сборнике «Нефритовые четки» есть реминисценция на тему «Записок о Шерлоке Холмсе» Конан Дойла и «Похождений Арсена Люпена» Мориса Леблана – «Узница башни». В ней гениальный вор Арсен Люпен «обставил» двух знаменитых детективов – Холмса и Фандорина. Помимо забавного «пародирования» основ детективного жанра, в сближении персонажей Фандорина и Холмса наблюдается нравственная переключка. Оба сыщика стоят на страже правосудия, то есть, в прочтении Акунина, на страже Добра. Арсен Люпен, при всем своем уме и обаянии, олицетворяет Зло. В данном случае Зло победило, но Добро искренне пыталось его одолеть, и посрамленные положительные герои не оставляют надежд побороть Люпена. Рабиндранат Тагор писал: «Зло не может позволить себе роскоши

быть побежденным. Добро может». Цепочка культурных аллюзий фандоринского цикла (к мировой философии, русской и зарубежной литературе, кинематографу и т. п.) выглядит бесконечной.

Борис Акунин вывел формулу оптимального расклада для современного романа с убедительно положительным героем. Долгая любовь публики к фандоринскому циклу служит самым веским доказательством «жизнеспособности» этого образа. Разовые неудачи, просчёты на сыщицком поприще (как в «Узнице башни») избавляют образ Фандорина от сусальности и ходульности: герой, никогда не терпящий поражений, неправдоподобен. Зато во всех «фандоринских» повестях чётко обозначено противостояние Добра и Зла, а какая идея выше?

Сопоставим образы Фандорина и Холмса. Холмс волей своего создателя является частным детективом, то есть никто ему не даёт задания, он борется со злом по собственному выбору и превращает это в профессию (в этом Шерлок Холмс «положительнее» Фандорина, потому он и базовый образ в системе координат мировой приключенческой классики). Статус Фандорина сложнее. Порой он человек на службе системы, за что и получает упреки от других персонажей. В «Статском советнике» (романе о «боевой группе», противостоящей на словах самодержавию, но на деле сеющей кровавую бурю, причиняющую зло невинным людям), где наш герой – чиновник особых поручений при московском генерал-губернаторе, любовница Эсфирь прямо называет Эраста «сатрапом», так как сама симпатизирует бунтовщикам. Фандорин отвечает словами о вечной российской беде: злу (революции) служат порядочные и чистые сердцем люди, добро (законность, правопорядок, покой в государстве) охраняют мерзавцы. На нелюбимые краски в адрес других чиновников автор не скупится, они карьеристы, интриганы, злоупотребители властью, особенно на фоне Фандорина, и государственная служба для них – источник личных выгод. А для Фандорина – идеология жизни. Дело чести. Кстати, именно в «Статском советнике» Акунин остро ставит вопрос о правомерности позиции «Цель оправдывает средства». В романе «Статский советник» главным злодеем, осведомителем «бомбистов», был высокий полицейский чин князь Пожарский. Он подкидывал информацию о полицейских операциях «бомбистам», выдавал «бомбистов» жандармам, а объяснял это всё просто: «Третий радующийся». В российской экранизации книги (Никитой Михалковым, сыгравшим главного злодея) позиция Пожарского выражена грубее и яснее: «Сожрите

друг друга». В ходе повествования Фандорин, выданный Пожарским террористам, чуть не погиб, но в итоге подставил под удар и гибель самого князя. Оказалось, императорская фамилия негласно поощряла высокопоставленного негодяя, зная о его неблагоприятных методах. Выяснив всё это, Фандорин отказывается оставаться на прежней должности при новом московском генерал-губернаторе Великом князе Семёне Александровиче.

Итак, Фандорин не всегда остаётся рабом системы. «Выходка» Эраста Петровича, отказавшегося занять место, на которое прочили Пожарского, представляется ещё одной чертой «человечности» образа Фандорина. Вообще, образ Фандорина продуман и прописан его создателем так, чтобы у персонажа были заметны небольшие слабости, превращающие его в живого человека, а не плакатного героя.

У нашего героя есть характер и собственная система ценностей. Он не может предать свои убеждения, даже ради карьеры, даже ради возможности продолжать деятельность во благо Отечества.

Отказавшись от места, Фандорин будет действовать как частное лицо в «Коронации», а в тандеме «Любовница смерти» и «Любовник смерти» инкогнито, но читатель, конечно же, узнает его под именами Гэндзи и Неймлесс. Да и в «Весь мир театр» он будет человеком «на покое», оказывающим полиции услуги. Но в рамках «консультирования» он сделает больше, чем полиция, и совершит натуральный подвиг – спасёт труппу театра от взрыва, отлично подготовленного маньяком. Конечно, эти «подвиги по расписанию» – элемент приключенческого жанра, потому могут выглядеть нарочитыми, а также веским контраргументом нашим словам о том, что Фандорин – персонаж живой, точнее, жизненный. Наверное, здесь вступает в силу закон, что приключенческая книга обязана быть увлекательной. И всё-таки без очередных достижений Фандорина «положительная прекрасность» его образа была бы неполной.

Напрашиваются и «претензии» к образу Эраста Фандорина. Со своими изысканными манерами, галантностью и гипертрофированным понятием о чести Эраст Петрович – однозначно персонаж «не нашей» эпохи, как говорится, уходящая натура. Борис Акунин это отлично понимает и обыгрывает общественное мнение о деде и внуке Фандориных. Эраст Петрович в дореволюционной России – уважаемый человек, предмет вождения женщин и зависти мужчин. Все окружающие смотрят на него с восхищением. Николас

Фандорин (весьма похожий на героического деда) в современной России – «чудик» не от мира сего, который выживает только благодаря жене Алтын, хваткой и практичной даме. Иными словами, годится ли Эраст Фандорин не на «мёртвую» роль «положительно прекрасного человека», но и на деятельный статус героя, на которого можно равняться?

Мы полагаем, что годится, и в следующих тезисах постараемся объяснить, почему.

«Историчность» образа Фандорина можно (и даже нужно) трактовать как знак преемственности современных россиян их героическим предкам. Человечество устроено так, что «Золотой век» и «золотых людей» ищет в прошлом, которое склонно романтизировать и приукрашивать. В наши дни в России очень сильны тенденции «укоренить» патриотические чувства современных молодых людей в блестящем славном прошлом (тут наблюдаются некоторые «перегибы», но не о них речь). В эту концепцию великолепно укладывается литературный герой предреволюционной – славной, сильной, богатой – Российской империи: Эраст Фандорин.

Но даже если «умерить пыл» и не прибегать к столь выпрепным аргументам, Эраста Фандорина есть за что уважать (и чему подражать) и с точки зрения наших дней.

Фандорин одарен сверхъестественной способностью не проигрывать в азартные игры. Это единственная его мистическая черта. Все прочие сверхспособности – невероятная физическая сила, выносливость, спортивность, логический склад ума – имеют материалистическое объяснение: они плод долгих усилий, тренировок, тяги к новым знаниям, иначе – результаты неустанной работы над собой. Заметим, что техникой морального самосовершенствования Фандорина Борис Акунин щедро делится с читателями, описывая, как он проводит медитацию, ведёт дневник, концентрируется на нужной мысли. То есть книги о Фандорине – ещё и практические пособия по психологии и формированию позитивного мышления.

Если нам нужен современный герой-наставник для юношества, самосовершенствование Фандорина – веский козырь в его пользу.

Эраста Петровича любят женщины, ибо он очень интересный мужчина. Чуть ли не единственный настоящий мужчина в текущей русской прозе, не побоимся этого умозаключения. Фандорин демонстрирует истинно рыцарское отношение к женщинам: защищает, оберегает, жертвует собой (в «Чёрном Городе» бросается спасать жену, хотя давно её разлюбил, и попадает в ловушку: на ры-

царство его и поймали враги). Он честен со своими возлюбленными: всегда предлагает дамам руку и сердце или, когда не может дать женщине счастья, или не замечает взаимности, «отпускает» её. Никогда не мстит женщинам, но всегда готов прийти им на помощь.

Но Фандорин не сверхчеловек. У него ряд запоминающихся черт, которые можно принять и за «ахиллесовы пяты»: заикается (следствие перенесённого в юности стресса, описанного в романе «Азель»), зависит от вещей (щегольской одежды, бытового комфорта, своих любимых нефритовых чётков). Ловя преступников, он иногда совершает провокации – принимает чужие личины, злоупотребляет доверием. Но Добро не может твориться в белых перчатках. В образе положительного героя не может не быть психологических «развилочек» и моральных коллизий. В затруднительных случаях Фандорин действует по соображениям собственной чести, а не по общепринятым меркам. Честь привела его к гибели, описанной в «Чёрном Городе». Финал романа – казнь Фандорина его противниками – построен мастерски: возможно и продолжение, и «дальнейшее – молчанье». Именно поэтому давним поклонникам Эраста Фандорина так хочется верить, что Борис Акунин «оживит» нашего любимого героя и «увезёт» его из страны, которой не стало...

Но, увы, возможно, Борис Акунин хотел поставить фандоринскому циклу эффектную точку, и в этом смысле «Чёрный Город» – идеальное решение. Точка литературно и концептуально может объясняться тем, что ушло время «гениальных одиночек», борцов со злом с открытым забралом. Вспомним, ведь и цикл о Шерлоке Холмсе заканчивается тем, что старый детектив признает свою неуместность в новом мире. Пришло время сражений армий, в том числе и на «невидимом фронте». О невидимом фронте, о внешней разведке и «штатном» разведчике Алёше Романове следующий цикл Акунина – роман-фильма «Смерть на брудершафт» в восьми книгах. Он примитивнее, но и зрелищнее фандоринского цикла (не зря жанр его автор определил так кокетливо – «роман-фильма»). Но об Алёше Романове стоит написать отдельную статью.

Простимся же с Эрастом Фандориным на трогательном признании, что он пока лучший положительный герой и уникальный настоящий мужчина, которого породила современная российская проза.

Список использованных источников

[1] Данилкин Л. Убит по собственному желанию // Акунин Б. Особые поручения: Роман. М.: Захаров, 2000. С. 317–318.

[2] Сафронова Е. «Герои нашего времени» [Электронный ресурс] // Кольцо А. 2015. № 84–85. URL: <http://soyuzpisateley.ru/publication.php?id=530> (дата обращения 02.08.2015).

[3] Портал «Лучшие люди страны» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bestpeopleofrussia.ru/persona/Erast-Fandorin/bio/> (дата обращения 27.08.2015).

[4] Сайт Центра новейшей русской литературы [Электронный ресурс]. URL: http://www.cnrl.ru/index_news_15.html (дата обращения 27.08.2015).

[5] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 6. М.: Наука, 1985. 736 с.

«ERASTO-SAN».

TO THE PROBLEM ABOUT THE POSSIBILITY OF EXISTENCE OF AN IMAGE OF A «POSITIVELY BEAUTIFUL MAN» IN MODERN RUSSIAN LITERATURE

E. V. Safronova

Literary magazine of the Moscow Union of Writers «Ring A», an online journal. Editor of rubric «Prose, criticism, journalism», member of the Russian PEN Center (Moscow), novelist, literary critic and publicist, tel. 8-910-618-47-78, e-mail: saphelen@mail.ru

Summary. *The article is devoted to the search for a positive hero of modern and current Russian literature. The most part of critics and writers finds a consensus that this hero was not produced by modern Russian literature. The author of the article declares, nevertheless, that one «positively beautiful man» (in Dostoevsky's words) acts in the modern Russian literature. This is Erast Fandorin, the hero of the cycle of historical detective stories by B. Akunin. Although the image is «ideal», the character has human features due to which his image is psychologically convincing. Fandorin ideally continues the trend of heroes of the world adventure classics, and occasional failures in the detective work prevent Fandorin from sugary and stilted image: a never unbeaten hero is far from credibility. A high idea of good / evil opposition is distinctly emphasized in all «Fandorin's» novels.*

Keywords: *B. Akunin, Erast Fandorin, modern literature, detective story, literature cycle, literature image, ideal hero, idea.*

УДК 821.161.1

АКУНИН–ЧХАРТИШВИЛИ–БРУСНИКИН–БОРИСОВА: ЧЕТЫРЕ АВТОРА ИЛИ СМЕРТЬ АВТОРА?

А. Н. Ярко

Филиал Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Россия, 299001, Республика Крым, г. Севастополь, ул. Героев Севастополя, 7. Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы, тел. +7(8692)48-79-07, e-mail: mysunok@gmail.com

Аннотация. Одним именем биографического автора Григория Чхартишвили объединены четыре автора: Борис Акунин, Григорий Чхартишвили, Анатолий Брусникин и Анна Борисова, "которые создают беспрецедентную систему, объединённую тем, что перо одного автора может создать четыре разных художественных мира. В результате большое количество точек зрения образуют одновременно и полифонию как возможность взглянуть на мир любым предложенным способом и выразить этот взгляд в соответствующих словах, но вместе с тем и допускают отсутствие какого бы то ни было в принципе однозначного взгляда. Создав себе такое количество масок, автор умер, в данном случае – как автор-творец, создающий какой-то художественный мир, но родился как автор, способный создать любую художественную систему.

Ключевые слова: Акунин, Чхартишвили, Борисова, Брусникин, автор, биографический автор, автор-творец, смерть автора.

Одна из наиболее сложных и наиболее интересных литературоведческих проблем – проблема авторства, соотношения автора биографического, автора-творца и автора в тексте, имплицитного автора [8; 14, с. 11"14; 16, с. 44"45]. Если с этой точки зрения взглянуть на проблему литературной мистификации, то окажется, что разница между автором, пишущим под псевдонимом, и автором, пишущим под своим именем, только в несовпадении этих имён, тогда как соотношение «биографический автор» – «автор-творец» будет равно соотношению «биографический автор» – «литературная маска»: в обоих случаях они одинаково не тождественны. Предполагается, что в случае мистификации разница между эмпирическим и создаваемым авторами больше, но практически доказать, что,

например, реальный А. К. Толстой ближе к писателю А. К. Толстому, чем к Козьме Пруткову, возможным не представляется. Литературовед имеет дело только с авторами-творцами, и в этом случае автор, пишущий под своим именем, и литературная маска оказываются равны как носители той или иной концепции.

В 1998 году появился писатель Б. Акунин, со временем превратившийся в Бориса Акунина (Слово «акунин» в переводе с японского означает «злодей», о чём позже писатель скажет в романе «Алмазная колесница»). Писатель создавал детективы. Вместе с тем его романы в этом жанре, ныне принадлежащем массовой литературе, характеризовались не только занимательностью, мгновенно сделавшей его детективы самыми читаемыми и продаваемыми, но и уровнем языка, не соответствующим массовой литературе. Удовольствие от чтения книг Акунина получает и массовый читатель, и читатель элитарный (одна из особенностей литературы постмодернизма). Последнему достаются ещё и аллюзии не просто к классической литературе, а к произведениям не самым популярным (например, аллюзии к «Бесам» Достоевского и «Соборьянам» Лескова в романе «Пелагия и белый бульдог» [6]).

Для иллюстрации принципов построения произведений Бориса Акунина приведём в пример сборник рассказов «Нефритовые чётки» [4]. Перед рассказами приведён список авторов «благодарен автор». Внимательный читатель сообразит, что каждый из этих авторов соответствует рассказу, представляющему собой стилизацию под автора классического детектива. Например, пятый рассказ «Скарпея Баксаковых» представляет собой вариацию на тему рассказа «Собака Баскервилей» пятого из списка авторов Артура Конан Дойля. Для читателя же, не разгадавшего эти загадки Акунина, «Нефритовые чётки» окажутся просто сборником интересных детективных рассказов, героем которых является Эраст Фандорин.

Что касается последнего, то приведём цитату, позиционирующую этого героя как рассчитанного на массового читателя. В романе «Ф. М.» издатель Стелловский учит Ф. М. Достоевского, как написать успешный детектив: «Да, и ещё озаботьтесь, чтобы в центре повествования оказался не преступник, а расследователь, поборник закона, этакий красивый, романтический брюнет с голубыми глазами, каких читательницы любят» [7, с. 45]. Этот портрет у читателя Акунина не только вызывает ассоциацию с внешностью Фандорина, но и снимает возможность серьёзного прочтения этого

персонажа, позиционирует весь фандоринский цикл как рассчитанный на массового читателя или даже читательницу.

Итак, Борис Акунин – писатель, пишущий детективы, рассчитанные на массового читателя, не скрывающий этого, однако пишущий детективы «немассовые» ни по их количеству (по сравнению с лидерами детективных продаж), ни по качеству. При всей предсказуемости итога (неотъемлемая черта детектива – преступление должно быть раскрыто [16, с. 55–56]), позиционированной и в тексте, и в метатексте произведения, при всей ориентированности на массового читателя, шаблонности и каноничности, романы Акунина включают в себя определённую долю непредсказуемости, прежде всего – построенной на игре с читателем.

В 2004 году в книге «Кладбищенские истории» [8] Григорий Чхартишвили и Борис Акунин объединяются и разъединяются. Книга «Кладбищенские истории» – явление беспрецедентное. Написанная одним биографическим автором Григорием Чхартишвили, она написана двумя авторами-творцами: Григорием Чхартишвили, позиционированным как серьёзный эссеист, японовед и тафобил, и беллетристом, «массовиком-затейником» Борисом Акуниным. Так родился Григорий Чхартишвили. Да, ещё в 1997 году под этим именем уже вышла книга «Писатель и самоубийство» [17], однако книга эта не относится к художественной литературе. Эссе стоит на границе между художественной и нехудожественной литературой, на этой же границе оказывается и автор Григорий Чхартишвили.

Пограничность эта обусловлена, с одной стороны, героем, созданным в эссеистической части «Кладбищенских историй»: серьёзным учёным, бродящим по кладбищам и раскрывающим свою душу читателю, а с другой – биографическим автором Григорием Чхартишвили, способным написать и серьёзную научную работу, и глубокое, но лёгкое эссе, и беллетристический рассказ.

В 2007 году появились ещё две литературные маски: Анатолий Брусникин и Анна Борисова. К этому времени уже был сформирован биографический миф Григория Чхартишвили, который вёл один из популярнейших блогов, жил активной политической жизнью. На сегодняшний день можно сказать, что мы имеем дело с писателем Григорием Чхартишвили, использующим четыре литературные маски: Григория Чхартишвили, Бориса Акунина, Анатолия Брусникина и Анны Борисовой. Однако в связи с тем, что «Писатель и самоубийство» и эссеистическая часть «Кладбищенских историй» не могут быть отнесены в строгом смысле к художественной лите-

ратуре, вряд ли здесь продуктивным окажется разделение автор-творца и автора, воплощённого в тексте, – общее имя позволяет рассматривать книги Чхартишвили и метатекст (блог, интервью и т. д.) как единую художественную систему, не забывая, однако, что автор-творец не равен биографическому автору.

В блоге Чхартишвили создание проекта «Анатолий Брусникин» объясняется двумя целями. Первая – взглянуть на мир глазами славянофила: «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 всё чужое и трясется от ксенофобии. А мой Брусникин не такой. Он уважает чужое, но любит и ценит своё. В общем, это такой патриотизм, с которым у меня противоречий нет». Вторая и главная цель создания Брусникина – проверить, какими способами можно «раскрутить» никому не известного писателя.

Роман «Девятный Спас» [13] представляет собой рассказ оключениях трёх друзей, по-своему воплощающих трёх богатырей, в период правления Софьи и Петра. Роман полифоничен: повествование ведётся с точки зрения разных героев. Действие происходит в сложный и важный, с точки зрения автора-славянофила, период: начало правления Петра Первого, направившего Россию по западному пути. В творчестве Бориса Акунина часто встречаются размышления о судьбе и пути России. Как правило, акунинская полифония воплощается в споре двух умных людей, каждый из которых грамотно и доказательно излагает свою позицию, «каждому дано право голоса» и дело читателя – чью позицию выбрать (например, спор Пожарского и Фандорина в «Статском советнике»). Использован этот приём и в романе «Девятный Спас»: Дмитрий и Алёшка спорят о том, положительны ли перемены, привнесённые Петром; Илья и Фрол – о том, должно ли предать Родину, если ты уверен, что так для неё будет лучше, или надо верить в Божий промысел и своим братьям не изменять. Однако в романе «Девятный Спас» – в единственном, из рассматриваемых нами, – авторская позиция эксплицирована в философском отступлении, где автор осуждает петровские реформы не столько за непатриотизм, сколько за необдуманность.

Приём остранения позволяет читателю посмотреть на привычные вещи как на те, что ранее не были присущи России, а были принесены с Запада в Петровскую эпоху: от аплодисментов и ми-

нутной стрелки до нового летоисчисления и Преображенского Приказа как начала массового шпионажа. Если у Акунина (например, в «Долине мечты») остранение вызывает комический эффект, то здесь оно выполняет всё ту же основную задачу произведения – показать, что Россия отличается от Запада, не должна была идти по Петровскому пути. Размышления о судьбе России в «Девятном Спасе» проще, чем в фандоринском цикле, что соотносится и с более простым построением романа: меньшим количеством аллюзий, менее замысловатым сюжетом и т. д. Всё это вместе делает романы Брусникина более простыми, рассчитанными на более поверхностного читателя. С романами Акунина их объединяет сочетание приключенческого сюжета с философскими размышлениями. Такое сочетание принято вычленять в романах Достоевского. При этом если в романах Достоевского детективная составляющая традиционно считается второстепенной, то у Акунина и Брусникина главной оказывается именно она. Однако не стоит забывать, что художественный текст является неделимой системой, поэтому такое условное разделение повредит восприятию. Все слои текста служат выполнению его художественной задачи.

«Герои русского фольклора в схватке с Петровской эпохой» так позиционирует Чхартишвили в своём блоге роман «Девятный Спас». Роман «Герой иного времени» [12] позиционирован так: «Роман, написанный для самого себя. За это и люблю». И так, к двум приведённым до этого игровым целям (славянофильский взгляд и издательский эксперимент) добавляется третья: доставить себе, писателю Григорию Чхартишвили, удовольствие. И это актуализирует «литературную» составляющую романа: пожалуй, ни в одном из романов рассматриваемой нами четвёрки нет такого количество литературных аллюзий, что, впрочем, понятно уже из названия романа.

Аллюзии «Героя иного времени» отличаются от аллюзий в большинстве романов Акунина. То, что одного из героев «Пелагии и белого бульдога» зовут Пётр Трофимович, а усадьба называется «Скворечники», позиционирует этот роман как рассчитанный на читателя, который не только читал «Бесы» Достоевского, но и хорошо его помнит. Роман «Ф. М.» полностью может быть понят читателем, знающим «Преступление и наказание», а также подробности биографии Достоевского не только из школьной программы. Подобного рода аллюзии устанавливают связь между элитарным

читателем и автором: пусть массовый читатель увидит здесь только детектив, мы-то с тобой иного поля ягоды, мы-то видим глубже.

Иного рода аллюзия встречается, например, в «Алтын-Толобасе». Николас думает о том, что, хоть и ему не нравятся новые русские, но слышать нелестные отзывы о них иностранца неприятно. Не успевает читатель порадоваться, что узнал отсылку к высказыванию А. С. Пушкина: «Я, конечно, презираю Отечество моё с головы до ног» но мне досадно, если иностранец разделяет со мной это чувство» [15, с. 219], – как автор пишет: «Кажется, и Пушкин писал что-то в этом роде?» По такому же принципу построены аллюзии в «Герое иного времени». Не успевает читатель узнать в героине Татьяну, как её собеседница говорит: «Вы написали ему признание?! Как Татьяна Онегину?» [12, с. 2]. Не успевает читатель порадоваться, что видит, как якобы Печорин цитирует «настоящего» Грушницкого, как тот говорит: «И пусть я говорю как Грушницкий» [12, с. 48].

Впрочем, полудоговорённые, зашифрованные отсылки, рассчитанные на элитарного читателя, в романе тоже есть. Так, один из героев, говоря по-французски, вставляет нарочито русские слова в свою речь. Рассказчик говорит, что, вероятно, его знал Толстой и воплотил в одном из своих героев, хотя Шиншин из «Войны и мира» – далеко не самый известный персонаж, аллюзия окажется понятна немногим.

При всей повышенной и подчёркнутой литературности романа «Герой иного времени» главной, разумеется, остаётся отсылка к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». При этом если для автора и читателя этот герой (без лермонтовской иронии) – Олег Львович Никитин, то для рассказчика – Александр Фаддеевич Фигнер.

Повествование первой части романа ведётся от лица героя, позиционирующего себя как Печорин, но вследствие явной подражательности выглядящего как Грушницкий. В обществе он получает кличку «Печорин», которой очень гордится, однако случайно однажды слышит: «А что ж это наш Грушницкий не идёт?» Повествование во многом повторяет повествование в печоринском дневнике: доверительное общение с читателем, лёгкая самоирония, нахождение вместе с читателем в точке происхождения событий, восприятие их вместе с ним как происходящих здесь и сейчас, подробности кавказского быта; философские обобщения («на свете есть люди, один вид которых пробуждает в окружающих безотчетную

почтительность»), кокетливое якобы самоосуждение («мне хотелось блеснуть своими познаниями в географии»), разговорные слова той эпохи (добудился, назавтра, наособицу). Остальные литературные и исторические аллюзии перечислять нет смысла, круг их очень широк, однако прежде всего это – М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой. Столь же разнообразны и виды аллюзий, от имён и игры слов до композиции романа и его сюжета. Анализ интертекста романа – дело большой отдельной работы.

При всей своей литературности роман, вышедший из-под пера «славянофила», не может не затрагивать тему России, в данном случае – её соседских взаимоотношений. В отличие от «Девятого Спаса», в романе нет философских отступлений, роман полифоничен, разные герои воплощают различные точки зрения. Однако сам «Герой иного времени», Олег Никитин, не гордится тем, что он русский, как не может гордиться тем, что он, например, мужчина. «Одна нация не может быть лучше или хуже другой. В чём-то одном может, а вкуче – никогда. <...> Так давайте ж крепко держаться за то, в чем мы лучше, догоняя другие народы в тех качествах, которых нам недостает. Вот вам вся формула патриотизма» [12, с. 24]. Что же касается кавказского вопроса, сложного в русской истории, породившего кавказский текст русской литературы, продолжаемый, в частности, рассматриваемым романом, то в «Герое иного времени» представлены два противоположных взгляда на проблему. Александр Фаддеевич Фигнер утверждает, что Россия вынуждена завоёвывать Кавказ, потому что ей нужен надёжный сосед. Россия никогда не завоёвывала чужие земли из желания покорить весь мир, а только по необходимости ” стремления обрести соседство с цивилизованными странами. (В этом же ключе автор «Девятого Спаса» обвиняет Петра в том, что он из алчных побуждений развязал войну со Швецией, тогда как Россия всегда воевала только по необходимости.) Если кавказцев оставить в покое, они сами будут воевать с Россией. Никитенко же считает, что русских с ружьями на Кавказ никто не звал. Что же до завоеваний, то надо быть сильной, благоустроенной державой, тогда соседи сами «будут проситься под нашу руку».

Итак, если развлекательный, обладающий занимательным сюжетом роман «Девятый Спас» говорил о вреде петровских реформ, то по-прежнему развлекательный, но, прежде всего, для начитанного читателя, роман «Герой иного времени» говорит о кавказском вопросе сквозь призму русской литературы. Одна из особенностей

кавказского текста русской литературы – его полифоничность, взгляд на проблему и с точки зрения кавказцев в том числе. Возможно, впервые эти различные точки зрения воплощены в рамках одного романа. Однако центром романа остаётся литературная игра.

Роман «Беллона» [11] посвящён событиям обороны Севастополя. Первая часть представляет собой приключенческий роман. Мальчик Герасим случайно попадает на корабль под названием «Беллона» и становится юнгой. Его глазами мы видим Синопское сражение и оборону Севастополя, а также командование и любовь капитана Иноземцова, уже знакомого нам по роману «Герой иного времени».

Главный герой второй части «Беллоны» – даже не западник, а откровенный русофоб, чья русофобия идёт не от принадлежности к другой национальности, а от холодного анализа недостатков Российской Империи. Ненависть к государству и жалость к стране. Жалость – именно это воспеваемое героинями фольклорных песен чувство тем острее в бароне Бланке, чем чётче осознание недостатков, губящих его родную страну, первый из которых ” государственное устройство: чиновники, жандармы, бездарные полководцы и т. д. Уже завершив шпионскую операцию, из-за которой будет взят Севастополь, Бланк с ужасом наблюдает за тем, как генералы один за другим неоправданно отправляют солдат на смерть, и в этот момент начинает жалеть о содеянном. В падении Севастополя виноват не он, а военные, ослеплённые карьеризмом и позволившие Бланку его операцию осуществить; генералы, творящие бессмысленные гекатомбы, и солдаты, столь же бездумно их приказы выполняющие. «Большая скотобойня ” вся ваша Россия, ” мысленно ответил веселому капитану Бланк. ” По-скотски живете, по-скотски подыхаете. И по-скотски равнодушны к этому» [11, с. 66].

Вместе с тем взгляд Бланка не столь однозначен. Вот, например, что он говорит об Иноземцовой: «В этой госпоже Иноземцовой отчетливо проступают все лучшие черты русской природы: самоотверженность, терпеливость, сострадательность, кротость. И самое привлекательное ” обыденный героизм, не помышляющий назвать себя этим высоким словом. Красота, не стремящаяся слепить и дразнить взор, это, пожалуй, тоже русское. А взять тип русского мужчины? Грубый и жестокий солдафон со шпичругеном в руке, в до блеска надраенных сапожищах, но с бурчанием в брюхе от скудной пищи. Именно такую представляется Россия европейцам, а вовсе не милой дамой вроде госпожи Иноземцовой» [11, с. 58].

Вместе с тем заканчивается роман эпизодом с Герасимом, мальчиком из первой части романа, воспитанным генералом Иноземцовым, который едет из Симферополя в Севастополь, несмотря на известия о скорой гибели города. Герасим едет в Севастополь просто потому, что иначе он не может, как не мог и павший на Малаховом Кургане Иноземцов, как не могла его вдова. В сильном месте романа, в его конце – «обыденный героизм», лучшее в художественном мире Брусникина качество русского человека, по-разному воплощённое в трёх его романах. «Ах, Беллона, Беллона! <...> Как же притягивает она мужчин...» [11, с. 59] сокрушается Иноземцова. Беллона – богиня войны, заставляющая мужчин жертвовать жизнями. Ради любви отказывается от своей Великой Цели Бланк. Ни Иноземцов, ни его воспитанник Герасья так поступить не смогли. И не потому, что не любили, а потому, что долг русского мужчины – быть на войне, где по-разному оказываются герои романов. В этом их «обыденный героизм».

Итак, три романа посвящены трём различным периодам в истории России. Все три романа обладают занимательным сюжетом, во всех трёх в разной степени содержатся размышления о России. Авторские размышления встречаются в «Девятном Спасе», главная мысль которого – пагубность для России Петровских реформ. «Герой иного 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 неё (так как стыдиться тоже нечего), и как альтернативе – принятии достоинств своей нации и исправлении её недостатков. Роман «Беллона» разводит понятия «государство» и «нация», отмечая недостатки первого и восхищаясь достоинствами второго. Пожалуй, это главное, что объединяет все три романа: положительные герои не отождествляют себя с государством. Отрицательные, как правило, состоят на госслужбе и пытаются сделать там карьеру. Такой взгляд вполне закономерен для «тихого музейного работника», хорошо знающего русскую историю и русскую литературу, в которой, по словам А. И. Солженицына, со времён Лермонтова не было службы хуже и гаже жандармской.

Вместе с тем историческая проза говорит не только о прошлом, но и о настоящем как через контраст прошлого и настоящего, так и через те моменты, которые не изменились, а значит, являются вечной проблемой или вечной гордостью России. В «Девятном Спа-

се» это огульное преклонение перед Западом, в «Герое иного времени» – кавказский вопрос, в «Беллоне» – проблемы государственного устройства. В целом же в творчестве Анатолия Брусникина воплощён взгляд человека, искренне любящего Россию, но при этом видящего её недостатки как в прошлом, так и в настоящем.

В заключение скажем, что наивысший героизм проявляют героини романов: Василиса Милославская из «Девятного Спаса», отправившаяся в ссылку за любимым; Алина из «Героя иного времени», всю жизнь ожидавшая освобождения возлюбленного, писавшая ему письма и поехавшая за ним на Кавказ; и, наконец, Иноземцова, воплощающая в себе, по мнению Бланка, лучшие черты русского человека.

Прозаические произведения, написанные женщинами, принято называть «женской прозой». Термин носит если не пренебрежительный, то снисходительный характер. Под женской прозой понимаются беллетристические произведения, представляющие незамысловатые истории из жизни, которые будут близки и понятны каждой женщине. В центре этого художественного мира стоят семейные ценности и любовь. Женское имя автора, как правило, автоматически относит произведение к женской прозе. Так, например, часто женской прозой называют произведения Л. Е. Улицкой, хотя вряд ли предполагаемым параметрам соответствуют романы «Казус Кукоцкого» или «Даниэль Штайн, переводчик». Кстати, именно имя Улицкой фигурирует в посте, в котором Григорий Чхартишвили объясняет появление Анны Борисовой: «Считайте, что я позавидовал Людмиле Улицкой. (Кстати говоря, мне было приятно, когда она, не зная, кто такая Анна Борисова, написала лестный отзыв про роман “Креативщик”».) Выше читаем: «Мне хотелось попробовать силы в беллетристике, которая очень близко подходит к рубежу, за которым уже начинается серьезная литература». Итак, пытаясь от беллетристики перейти к «серьёзной» литературе, Чхартишвили примеряет маску женщины. И, несмотря на слова «Это продукт морфинга, средняя точка между моим лицом и лицом моей жены Эрики», подобное позиционирование вновь возвращает нас к Улицкой: писательнице, которая в большинстве своих произведений рассматривает вопросы, далеко выходящие за рамки «семьи и любви». Кстати, и по манере письма, и по композиционному устройству, и по поднимаемым темам творчество Борисовой оказывается близко творчеству Улицкой.

«Там...» [10] имеет жанровый подзаголовок – «роман в трёх актах», объединяющий эпос и драму. Одиннадцать человек разных возрастов, родов деятельности, национальностей, полов и т. д. и собака оказываются в аэропорту. Часть «Действующие лица и исполнители» (слово «исполнители» здесь толкуется двояко) рассказывает о том, как и почему они здесь, как жили до этого, какие они. После этого в аэропорту происходит взрыв (первый акт), герои умирают. Два других акта рассказывают об их загробной жизни, у каждого своей. Создавая героя, писатель, как правило, создаёт собственно его: внешность, привычки, образ жизни, картину мира. В рассматриваемом романе к этому прибавляется жизнь загробная, у каждого своя. Метафора «у каждого свой мир» получает реализацию: если у каждого свой мир, то у каждого и свой загробный мир.

Несмотря на женское авторство, книга не может быть отнесена к женской прозе. Прекрасный язык, серьёзность рассматриваемых вопросов, а также не женский взгляд на мир, а полифония не соответствуют параметрам женской прозы. Анна Борисова – писательница с неженским взглядом, если иметь в виду под женским взглядом то, что приписывают женской прозе. Однако начинается и заканчивается роман с «элегантной женщины 45 лет» Анны, доктора исторических наук, без пяти минут заведующей кафедрой, пережившей долгосрочный роман с женатым человеком, чуть было не покончившей из-за этого с собой. Последний из представленных загробных миров – именно её. Создатель Земли, в её «Там» оказывающийся не очень талантливым студентом, говорит ей о двух её неосуществлённых желаниях, на первый взгляд, взаимоисключающих: не жить и быть матерью. Однако Анне объясняют, что именно такой процесс и является основой жизни (вспомним о зерне, которое должно умереть, чтобы дать жизнь колосу). Анне суждено стать новой планетой, и в этот раз у её собеседника получится всё.

В последней картине звучит голос автора, Анны Борисовой, о чём свидетельствует женский род глаголов. Автор мечтает о том, что, будь она художницей, она нарисовала бы картину, в центре которой была бы беременная женщина, во чреве которой – тоже девочка. Она идёт по ночной пустыне, согреваемая и освещаемая внутренним светом. На картине есть фрагменты, говорящие о том, что в мире есть все «там», о которых было рассказано в романе, но в центре – Она и круговорот женского начала.

Таким образом, мир загробный столь же сложен и разнообразен, сколь и мир земной. В нём тоже есть место и христианскому или мусульманскому аду и раю, и различным фантастическим концепциям и т. д. Но в центре – женщина, отдающая свою жизнь ради того, чтобы жизнь продолжалась. Почему? Потому что пишет об этом женщина. И это – её мир, включающий в себя очень многое, но сохраняющий в центре её. «...Мужчины предпочитают стать звездами. Им нравится блистать и освещать. А хорошие планеты получают из женщин. Они альтруистичней и щедрее» [10, с. 226], – слова собеседника Анны. И в этом, а не в подробностях готовки и косметики или размышлениях на тему «все мужики – козлы», «женскость» прозы Анны Борисовой.

Роман «Креативщик» однозначной интерпретации не поддаётся, равно как и его главный герой. Один день его жизни составляет сюжет романа. С романом «Там...» его объединяет панорамность: попытка показать различных героев, различные мировоззрения. Креативщик начинает день глубоким старцем, заканчивает – маленьким мальчиком, на протяжении этого дня он встречается с различными людьми, по большей части – женщинами, каждому из них он представляется представителем той или иной профессии, связанной с творчеством: создателем реалити-шоу, драматургом, автором «Каравана историй» и т. д. Каждый из его собеседников слышит от него какую-то историю, объединяет которые только их не trivialность. Заканчивается же роман диалогом уже десятилетнего мальчика с филологом-православным неопитом, которому Креативщик весьма доказательно проповедует, что мир создан дьяволом, а Бог – это его падший ангел, вовсе противостоящий жизни; и совсем недавно поверивший в Бога филолог мгновенно верит мальчику, на что тот пожимает плечами: «Беда с вами, неофитами. То он уверовал, то он разверовал» [Борисова 2014: 388]. Роман «Креативщик» – тоже о полифонии, о многообразии мировоззрений, но одновременно и о том, что человек способен поверить практически во всё, что ему говорят. И верит во всё и всему: и реалити-шоу, и фильмам, и новым философским учениям, и недавно найденным стенограммам последнего допроса Гумилёва. Верит всему, а значит – ничему, ибо «Вера – это тебе не пальто. Надел, снял, на вешалку повесил» [10, с. 388]. Вместе с тем, повторимся, большая часть собеседников Креативщика – женщины, однако женское и здесь является частью общечеловеческого. Например, пьеса о Людмиле и трёх Борисах говорит о том, что, какого бы партнёра

жизни человек ни выбрал, счастье его будет зависеть не от этого, потому что «Счастье – это дар, он врожденный. Если ты им наделена, все равно будешь счастливой, даже если твой муж Синяя Борода. Но несчастное мироощущение – это тоже дар. Может быть, не менее ценный» [10, с. 297–298]. Итак, и в этом романе тоже женский взгляд оказывается не специфически женским, по крайней мере, не в общепринятом смысле. Оба романа объединяет умение увидеть разнообразие мировоззрений, точек зрения, но, если в романе «Там...» все они соприсутствуют в финальной картине мира, то в «Креативщике», скорее, отсутствуют как свойство человека бездумно верить тому, что ему говорят в этот момент.

Повествование большей части романа «Vremena goda» [10] ведётся с точки зрения двух женщин, по-разному находящихся на грани жизни и смерти. Вера живёт с риском умереть в каждую секунду: в её голове может лопнуть аневризма. Александрина уже пятнадцать лет пребывает в состоянии комы, однако при котором работает её мозг. Таким образом, можно сказать, что в романе представлен женский взгляд с границы жизни и смерти, героини много размышляют об этом вопросе, в художественном мире Борисовой оказывающемся едва ли не основным. Героини – женщины неординарные, в том числе – и по неженскому складу характера. Окружающие неоднократно отмечают неженственность Веры; «...я – женщина с психоэмоциональным устройством мужчины», ” думает о себе Александрина. Пожалуй, то же можно сказать и про Анну Борисову. В её романах представлен взгляд женщины «с психоэмоциональным устройством мужчины», по крайней мере, женщины, не живущей, согласно стереотипам, кухней и стиркой или парикмахерской и романами, вследствие чего её интересы лежат в несколько иных сферах. В первую очередь – это размышления о жизни и смерти, устройстве мира и т. д.

Последний на сегодняшний день проект Акунина, «История российского государства», тоже состоит из двух частей: «научной», пытающейся ответить на три вопроса: «Как, когда и почему возникло первое русское государство? Какие события и факторы стали для него определяющими? Является ли нынешнее российское государство прямым потомком первого русского?» [2; 3] – и «беллетристической» [1], иллюстрирующей научную. Вопреки читательским ожиданиям, «научная» часть приписана не Чхартишвили, а Акунину. Почему так – поостережёмся судить, пока проект не завершён.

Итак, одним именем биографического автора Григория Чхартишвили объединены четыре автора: Борис Акунин, Григорий Чхартишвили, Анатолий Брусникин и Анна Борисова. Григорий Чхартишвили как автор «Писателя и самоубийства» и эссеистической части «Кладбищенских историй» наиболее близок к Чхартишвили биографическому, ведёт блог, в котором рассказывает о своих литературных масках. Анна Борисова позиционирована как серьёзный писатель, стоящий на грани между беллетристикой и «серьёзной» литературой. Анатолий Брусникин – умный славянофил, воплощающий свои взгляды в развлекательных приключенческих романах на историческом материале, что объединяет его с наиболее массовой из масок – Борисом Акуниным, создающим массовые детективы. Все же вместе четыре писателя образуют беспрецедентную систему, объединённую тем, что перо одного автора может создать четыре разных художественных системы, объединяет которые то, что писатель может сказать что угодно, примерить какую угодно маску, и литература, как впрочем, и вообще жизнь, – не больше, чем игра, в которой сосуществуют столь разные взгляды на мир. В результате четыре художественных 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.

Вместе с тем нельзя не отметить, что серьёзность таких книг, как «Писатель и самоубийство» и «почти серьёзность» романов Борисовой делают рассматриваемый нами художественный мир литературной игры миром, создать который может глубокий, серьёзный писатель, способный написать и лёгкий детективный рассказ, и литературоведческое исследование, и сложный роман. Литературная игра оказывается не забавой, а новым вариантом полифонического взгляда на мир.

Список использованных источников

- [1] Акунин Б. Бох и шельма. М.: АСТ, 2015. 302 с.
 [2] Акунин Б. История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия. Часть Европы. М.: АСТ, 2014. 396 с.

- [3] Акунин Б. История Российского государства. Ордынский период. Часть Азии. М.: АСТ, 2015. 396 с.
- [4] Акунин Б. Нефритовые четки. М.: Захаров, 2006. 706 с.
- [5] Акунин Б. Огненный перст. М.: АСТ, 2014. 382 с.
- [6] Акунин Б. Пелагия и белый бульдог. М.: АСТ, 2000. 208 с.
- [7] Акунин Б. Ф. М. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.co/bd/?b=1030> (дата обращения 23.11.15).
- [8] Акунин Б. / Чхартишвили Г. Кладбищенские истории. 1999"2004. М.: КоЛибри, 2004. 240 с.
- [9] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
- [10] Борисова А. Там. Креативщик. Vremena Goda. М.: Астрель, 2014. 832 с.
- [11] Брусникин А. Беллона [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.co/br/?b=54456> (дата обращения 23.11.15).
- [12] Брусникин А. Герой иного времени [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litmir.co/bd/?b=129383> (дата обращения 23.11.15).
- [13] Брусникин А. Девятый спас [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.co/br/?b=144633&p=1> (дата обращения 23.11.15).
- [14] Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. редактор Н. Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, Intrad, 2008. 358 с.
- [15] Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9. М.: Худож. лит., 1977. 462 с.
- [16] Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1. М.: Издат. центр «Академия», 2005. 512 с.
- [17] Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 576 с.

AKUNIN–CHKHARTISHVILI–BRUSNIKIN–BORISOVA:
FOUR AUTHORS OR THE DEATH OF AN AUTHOR?

A. N. Yarko

The branch of Moscow M.V. Lomonosov State University. Russia, 299001, Republic of Crimea, Sevastopol, Heroes of Sevastopol st., 7. Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Russian language and literature, tel. +7 (8692) 48-79-07, e-mail: mysunok@gmail.com

Summary. *The same name of biographic author, Grigory Chkhartishvili, joins four authors: Boris Akunin, Grigory Chkhartishvili, Anatoly Brusnikin, and Anna Borisova. They create an unexampled system unified by the fact that the pen of one author can create four different fictional worlds. As a result, many points of view form simultaneously polyphony as a possibility to glance at the world by any proposed method and to express this glance in the respective words but also assume the absence of any basically unambiguous viewpoint. The author died by creating such a number of masks, namely, he died as an author-creator of some fictional world and was born as an author capable of creating any system of art.*

Keywords: *Akunin, Chkhartishvili, Borisova, Brusnikin, author, biographic author, author-creator, death of author.*

ОБЪЯВЛЕНИЯ И ИНФОРМАЦИЯ

ХIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст»

Российская Федерация, Республика Крым, Симферополь,
2–4 октября 2015 г.

В рамках Дней науки КФУ-2015

Крымский центр гуманитарных исследований, кафедра русской и зарубежной литературы Таврической академии Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского 2–4 октября 2015 года проводят ХIII Международный Симпозиум «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст», в рамках которого пройдут:

*XXIV Крымские Международные Пушкинские научные чтения
«Пушкин и пути развития мировой литературы»*

*XXIV Крымские Международные Шмелевские научные чтения
«И. С. Шмелев и судьбы русской православной культуры»*

*XVI Крымские Международные Набоковские чтения
«В. В. Набоков
и проблемы трансатлантизма в мировой литературе»*

*XVI Крымские Международные Ахматовские научные чтения
«Творчество А. А. Ахматовой в современном мире»*

*XV Крымские Международные Бунинские научные чтения
«И. А. Бунин и литература русского зарубежья»*

*XV Крымские Международные Горьковские научные чтения
«Пути развития русской прозы конца XIX – начала XXI столетия»*

*XI Крымские Международные Чичибабинские научные чтения
«Поэзия как форма сознания»*

*XI Крымские Международные Толстовские научные чтения
«Лев Толстой: национальное, региональное, универсальное»*

*X Международные Крымские Гоголевские научные чтения
«Творчество Н. В. Гоголя и русско-украинский литературный
контекст»*

*IX Крымские Международные научные чтения И. Гаспринского
«Исмаил бей Гаспринский
и тюркско-европейский литературный и культурный диалог
XIX–XX веков»*

*IX Крымские Международные Михайловские научные чтения
«Проблемы литературной ономастики»*

*VI Крымские Международные Булгаковские научные чтения
«Михаил Булгаков и проблемы развития русской сатиры
в XX–XXI веках»*

*IV Крымские Международные Купринские научные чтения
«И. А. Куприн и проблемы неореализма»*

*V Крымские Международные научные чтения Арк. Аверченко
«Художественная картина мира писателя-сатирика»*

*IV Крымские Международные научные чтения Ф. М. Достоевского
«Слово Ф. М. Достоевского в современном полилоге культур:
национальное и вселенское»*

*III Крымские Международные научные чтения
по древнерусской литературе и истории
«...откуда Русская земля стала есть»*

*III Крымские Международные научные чтения по детской литературе
«Детская литература:
основные тенденции и современное прочтение»*

*II Крымские Международные научные чтения имени М. М. Бахтина
«Художественный текст и контекст: межкультурные аспекты»*

*II Крымские Международные научные чтения
«Крымский текст и крымский миф
в мировой литературе и культуре»*

Заезд участников Симпозиума – 1 октября (четверг), разъезд – 5 октября (понедельник).

Торжественное открытие Симпозиума состоится 2 октября 2015 года в 10.00 в Доме Науки КФУ им. В. И. Вернадского

Программа Симпозиума включает **Совместное Пленарное заседание (2 октября)**, заседания **Чтений (2, 3 и 4 октября)**, **экскурсионную и культурную программу.**

Подведение итогов Симпозиума состоится **4 октября** на **заключительном Совместном Пленарном заседании.**

Рабочие языки Чтений: русский, украинский, крымскотатарский, английский.

Статьи, написанные по темам выступлений и отвечающие требованиям ВАК РФ, *по решению Оргкомитета и редколлегий*, могут быть опубликованы в научном филологическом журнале «**Вопросы русской литературы**», «**Крымском Ахматовском научном сборнике**», в очередных выпусках «**Вестника крымских литературных чтений**», «**Крымского Набоковского научного сборника**», «**Крымского Чичибабинского научного сборника**». Статьи для журнала и научных сборников будут приниматься **во время работы Чтений** и в течение месяца после их окончания.

Если Вы хотите принять участие в Чтениях, просим Вас прислать **заявку (см. Приложение) до 10 сентября 2015 г.**, на основании которой Вы получите официальное приглашение. Также просим Вас до **10 сентября 2015 г.** прислать **краткие аннотации выступлений** (на русском языке, объем – до 1000 знаков; в противном случае Оргкомитет не будет рассматривать вопрос о включении Вашего доклада в программу Симпозиума).

Оргкомитет Симпозиума