

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 «Черный 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 «Черный 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 талантливым 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 накажет” – 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 восприимчивости 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. Неть 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 дезабилье, 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 дилогии. 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 дилогии: Элиза использует в жизни для выражения траура первое 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 Треплевым 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:

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

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

(Кажется, никто из заворуженных 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, лялдушка.

– Покойный генерал-майор Клавдий Александрович Комаровский-Эшаппар де Бюнкур, 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-Бионкуре 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 шутливым 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 переодеваться 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 дилогии. 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 большому 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 стилевой 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 Идзуми 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,
Приникнул 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 дилогии 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 вещем 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» шутливо 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 именуется «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 «вздохнул поглубже и повел речь не мальчика, но мужа (вернее, всего лишь кандидата в мужья, 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 Klarой. Если он и готов применить к себе слово «муж», то лишь в отвлеченном смысле, как предписывает философская мудрость: «Благородный муж не выедаёт 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.

– Извольте 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 шутивостью, 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. I, 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. I, 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 волоса, снявший очки, одетый по модному, но с грустным и унылым видом, ходил по залам» (т. II, ч. I, 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 подчеркнуто 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 водевильная 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 Ростовской 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 «зовущая 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 несчастьях, 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 испелить 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 амплуа «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 дилогии Акунина свободно сочетаются с реминисценциями из зарубежной литературы. Остановимся в этой главе 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 героини пьесы – «принцесса Грёза, принц Жоффруа» [1, с. 92]. Образы другой пьесы Ростана, героической комедии «Сирано де Бержерак», связывают оба романа дилогии. 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 позапрошлогодней “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 амплуа – Труффальдино, Лепорелло, Скапен, Сюзанна в «Женитьбе Фигаро» [1, с. 62], роль Гавроша из амплуа 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-

ратурных 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 «галиматьи» 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 разверзнись 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 трупой «Ковчеха», входят практически все перечисленные Фаустом подробности: и остановленное мгновенье, 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:

*Мефистофель
Часы стоят!*

*Хор
Стоят! Остановились!
Упала стрелка их. Как мрак ночной,
Они молчат.*

*Мефистофель
Все кончено. Свершилось!*

Хор

Прошло!

*Мефистофель
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 переменяла 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 слюнявый 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 засевавшую 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 добродетельного в действиях государства не бывает. Чудище сие “обло, озорно, огромно, стозевно и лайй”. 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 дилогии 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 дилогии 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 трупшу 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. Кронеберга, 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, превосходящей 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, перемеживая 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 – твоё имя! И башмаков ещё 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. Маршака:

*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 задумается: «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 *Тригоринным*, – 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, «расскажите», 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, тешащегося 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 послана постель на ночь, Дорн напевает: «Месяц плывет по ночным небесам...» – первые строчки популярной серенады К. С. Шиловского звучат как колыбельная и аккомпанируют действию 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 «казнобушке»:

*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 незащищенность 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 поддастся на ее обещания «сладкой», обеспеченной жизни, и ближе к финалу ей придется отпустить его, как отпускают на волю птичку дети в стихотворении Полицкого.

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. Гуриянда [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» проявится 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 диалогии «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 спастись. 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 «Этюде 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 смтение 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. Эюд 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://coolib.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. б-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.*