

САНКТ–ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Папуткова Елизавета Александровна

ИНТЕРТЕКСТЫ ЦИКЛА «НЕФРИТОВЫЕ ЧЕТКИ» БОРИСА
АКУНИНА

Выпускная квалификационная работа
магистра филологии

Научный руководитель: д.ф.н., проф. Степанов Андрей Дмитриевич

Рецензент: д.ф.н, ст.науч.сотр. Денисенко Сергей Викторович

Санкт–Петербург

2017

Содержание

| | |
|--|-----------|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Интертекстуальность как элемент поэтики Акунина | 7 |
| 1.1. Интертекстуальность как литературное явление | – |
| 1.2. Интертекстуальность в эстетике постмодернизма | 17 |
| 1.3. Мир интертекста в детективе Акунина | 24 |
| Глава 2. Сборник «Нефритовые четки» как результат взаимодействия интертекстов | 30 |
| 2.1. «Сигумо» | – |
| 2.2. «Одна десятая процента» | 41 |
| 2.3. «Table–talk 1882 года» | 49 |
| 2.4. «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых» | 57 |
| Заключение | 69 |
| Список литературы | 73 |

Человечество живет в эпоху, когда все уже сказано и написано, но ему по-прежнему удается создавать что-то новое, отличное от предыдущего. Взаимодействие традиций настоящего и прошлого, различного рода интерпретации тем и идей - все это позволяет под новым углом взглянуть на исследуемый объект и предложить иной подход к его рассмотрению. Современный мир постоянно находится в режиме диалогического взаимодействия смыслов, представленных теми или иными художественными формами.

Именно понятие диалога, пересечения различных смысловых плоскостей лежит в основе термина «интертекстуальность». Этот термин появился относительно недавно и получил особо широкое распространение в контексте постмодернистской эпохи в литературе. Во многом это связано с тем, что благодаря свойству интертекстуальности текст организуется как некоторое игровое пространство, своего рода литературный квест – тот самый механизм, который идеально соответствует философии вышеупомянутого литературного течения. Поэтому для того, чтобы более качественно изучить феномен интертекстуальности, мы ознакомились не только с исследованиями, посвященными изучению непосредственно данного термина (Ю.Кристева, Н.А.Кузьмина, И.П.Смирнов, Н.А.Фатеева, Н.Пьеге–Гро), но и работами, посвященными постмодернизму (И.П.Ильин, М.Н.Липовецкий, М.Н.Эпштейн и др.).

Но не стоит воспринимать игровое начало текста исключительно в развлекательном ключе понимания. Благодаря такого рода взаимодействию с другими текстами произведение становится более многомерным с точки зрения его смысловой насыщенности, представляет большой интерес для литературно искушенного читателя. Текст приходится собирать пазл за пазлом, как уже подчеркивалось различными исследователями, литература все больше становится не литературой о жизни, а литературой о литературе.

Последняя фраза является ключом к поэтике изучаемого нами автора – Бориса Акунина¹. В своих произведениях он задействует сюжеты, мотивы, героев, которые представлены классическим наследием XIX и XX веков. Это не просто попытка усложнить текст, сделать его более глубоким с точки зрения содержательной стороны, это часть философии автора, о чем мы упомянем более подробно в ходе основной части нашего исследования.

К творчеству Акунина в своих работах обращались А.М.Ранчин, Д.В. Шаманский, Л.А.Данилкин, Г.М.Циплаков, М.С.Трофименков. Они рассматривают Акунина как успешного автора, которому удается в своих произведениях сохранять связь с большой литературой. При этом его творчество не рассматривается с позиций элитарного сегмента литературы, потому что его тексты при всей насыщенности отсылками к другим текстам остаются в контексте массовой литературы, детектива о приключениях, чтение которого направлено в первую очередь на развлечение.

Интертекстуальность хотя и является важным свойством поэтики акунинского текста, но все-таки остается в рамках особого подхода к пониманию произведения. Для многих читателей эта сторона акунинского текста и вовсе остается зашифрованной – в силу читательской просвещенности или ее отсутствия.

Однако периодически Акунин дает своему читателю подсказку, где искать ключ к разгадке его произведений: например, сборник «Нефритовые четки» (2006) он предваряет посвящением, в которое входят имена десяти зарубежных писателей: Саньютэй Энтё, Эдгар Аллан По, Жорж Сименон, Роберт Ван Гулик, Артур Конан Дойль, Патриция Хайсмит, Агата Кристи,

¹Борис Акунин – литературный псевдоним Г.Ш. Чхартишвили, но, поскольку сам Григорий Шалвович, говоря о своей литературной деятельности, проводит строгую границу между тем, что написано Акуниным и тем, что написано собственно Чхартишвили, мы будем придерживаться того же принципа и в дальнейшем будем оперировать именем Бориса Акунина.

Вашингтон Ирвинг, Умберто Эко и Морис Леблан. Таким образом, автор акцентирует внимание читателя на преемственной природе произведений этого цикла. Изучению интертекстуальных взаимосвязей данного сборника и будет посвящено наше дальнейшее исследование.

Актуальность нашего исследования заключается в том, что в настоящее время – нестабильное и переменчивое – мир находится в непрекращающемся процессе осмысления опыта прошлого. Этот процесс проявляет себя различными путями, в том числе и посредством творческого взаимодействия с литературой прошедших столетий. В результате такого погружения в иную культурную эпоху и последующего возвращения в мир современности человек встает на путь духовного обогащения. Более того, он приучает себя к тщательному анализу тех или иных фактов действительности, поскольку литература, которая основывается на фундаменте интертекстуальности, постепенно развивает в нем привычку не к поверхностному, но к более глубокому осмыслению предоставляемой информации.

Мы говорим о **новизне нашего исследования** с учетом того, что к настоящему времени был проанализирован только один из текстов сборника «Нефритовые четки», а именно повесть «Скарпея Баскаковых»², но еще не было предпринято попытки изучения сборника с точки зрения своеобразия представленных в нем интертекстуальных связей.

Таким образом, **целью нашего исследования** является изучение закономерностей функционирования интертекстуального в сборнике «Нефритовые четки» Б.Акунина.

Для этого предполагается **решение следующих задач**:

- 1) изучить феномен интертекстуальности в рамках существующего понятийного аппарата;
- 2) выявить специфику интертекстуальности в эстетике постмодернизма;

² Данной повести посвящена статья А.Г.Головачевой «"Скарпея Баскаковых": Конан Дойл в содружестве с Чеховым».

3) проанализировать поэтику Акунина и применить полученные знания в ходе определения стратегий взаимодействия текстов сборника со своими текстами–донорами.

В ходе исследования предполагается использовать описательный, сравнительно-сопоставительный и культурно-исторический методы. Структура работы будет представлять собой введение, две главы и заключение.

Глава 1. Интертекстуальность как элемент поэтики Акунина

1.1. Интертекстуальность как литературное явление

В настоящее время в сфере филологической науки существует большое количество исследований, направленных на изучение интертекстуальной природы того или иного произведения. Термин «интертекстуальность» прочно закреплен в современном научном сознании, он широко используется отечественными и зарубежными исследователями. Однако на самом деле данный термин появился относительно недавно. Это отнюдь не означает, что до его появления в науке отсутствовало какое-либо понимание данной литературной категории, но именно в XX веке филологическому сообществу потребовалась соответствующая терминология. Рассмотрим данный вопрос подробнее.

Как уже упоминалось в работах многочисленных исследователей вопроса об интертекстуальности (Н.А.Кузьмина, И.П.Смирнов, Н.А.Фатеева), впервые данный термин был введен в 1967 году теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой в статье «Бахтин, слово, диалог и роман». Н.А. Кузьмина отмечает, что «прототекст, ставший объектом филологической рефлексии, – статья М. Бахтина "Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве" – написана в 1924 г»³. Таким образом, Кузьмина подчеркивает, что первопроходцем в данной области филологического знания можно считать именно отечественного ученого. Обращают на себя особое внимание следующие идеи Бахтина:

³ Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург, 1999. С.8.

1) «...форма индивидуальности отнюдь не может быть приписана <...> произведению как организованному материалу...»⁴;

2) «...только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход. Нужно перестать быть только самим собою, чтобы войти в историю»⁵;

3) «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни...»⁶;

4) «То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимоопределения»⁷;

5) «...познанное не узнано и не вспомнано в новом свете, а впервые определено; и поступок жив только тем, чего еще нет: здесь все изначально ново, и потому здесь нет новизны, здесь все — *exorigine*, и потому здесь нет оригинальности»⁸.

Мы должны отметить, что методы работы с текстом, который использует Бахтин, представляют собой основу для будущей теории Кристевой. Бахтин акцентирует внимание читателя на идее повторяемости и вторичности литературного материала. Но данный постулат, однако, не содержит в себе отрицательного посыла, а рассматривается в качестве объективных свойств любого изучаемого текста. Ключевой для нашего исследования будет идея о том, что текст никогда не может находиться в

⁴ *Бахтин М.М.* Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. М., 1986. С 19.

⁵ Там же. С. 23.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Там же. С. 26.

⁸ Там же. С. 31.

изоляции, он всегда будет в состоянии взаимодействия с другими источниками.

Кристева в своей работе формулирует данное положение следующим образом: в первую очередь она говорит о том, что текст появляется в районе пересечения нескольких плоскостей в форме диалога между автором, читателем и предшествующим или нынешним культурным контекстом. Нам кажется существенным чуть более подробно остановиться на процессе создания текста, который, как упоминает Кристева, включает в себе следующие этапы:

1) предварительный: автор погружается в систему уже существующих текстов и расставляет для себя определенные ориентиры в данной системе;

2) основной: автор создает свой текст в вышеупомянутой системе «навигации» (Кристева здесь употребляет глагол «переписывать»);

3) заключительный: автор, закончив работу над текстом, таким образом включает его в область настоящего культурного контекста.

Кристева говорит о том, что «всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст) <...> любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст — это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению».⁹ Здесь мы впервые встречаем интересующий нас термин. Упоминаемая Кристевой «интерсубъективность» есть не что иное, как методологический термин Бахтина: «В своих исследованиях Бахтин решительно отказывается от познания мира и человека через самого себя, предлагая взамен теорию и механизм познания через Других. Другие, в его понимании, не просто делят тот же самый мир, в

⁹Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. С.429.

котором находится Я, они завершают систему, придают ей целостность, благодаря чему мир становится лишь как окружение Другого, изреченный и высказанный»¹⁰.

Такая замена терминов акцентирует наше внимание на том, в чем заключается наиболее существенное различие между теорией Бахтина и теорией Кристевой. Для Бахтина отправным пунктом является фигура автора, он ни в коем случае не исключает ее из рассматриваемой литературной системы отношений. «Важнейшая категория эстетики М. Бахтина – Автор»¹¹. Более подробно ученый разовьет эту тему в своем дальнейшем исследовании романов Достоевского и теории полифонии, для него существенна мысль о множестве голосов в тексте произведения и их последующем диалоге, но диалог как речевой акт есть зависимая от автора высказывания переменная, поэтому автор никогда не может быть исключен из этой системы. Философия постмодернистской теории «смерти автора» не может быть рассмотрена в контексте его теории.

В работе же Кристевой обращаем внимание на следующую позицию: «Однако, сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), по отношению к которому писатель пишет свой собственный текст <...> всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»¹². Для Кристевой центральной является именно категория текста,

¹⁰Колодина И. А. Интерсубъективная контекстуальность научности гуманитарных наук // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 1. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=5494> (дата обращения 25.02.2017)

¹¹Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург, 1999. С.12.

¹²Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. С.429/

субъект получателя–отправителя оказывается внутри текстовой системы, он становится вторичным. Важен не субъект, но процесс, порождаемый субъектом.

Текст является результатом комбинаторной работы, в результате которой происходит постоянный взаимообмен между обширным множеством фрагментов. Новый текст художественного произведения рождается из предшествующих текстов, которые проходят ту или иную степень трансформации (будь то разрушение, отрицание или возрождение). Для Кристевой интертекстуальность не есть устройство, с помощью которого любой новый текст воспроизводит предшествующий текст. Это бесконечный процесс, следовательно, текстовая динамика.

Наставник Кристевой, французский философ и теоретик постструктурализма Ролан Барт, придерживается аналогичной позиции касательно продуктивного характера интертекстуальности, он даже вводит соответствующее понятие – «продуктивность». Он не рассматривает текст как продукт какой–либо системы, Барт делает акцент на понимании текста как элемента, находящегося в условиях постоянного развития, трансформации и переосмысления. Барт отмечает, что любой текст по сути своей является интертекстом, поскольку на разных уровнях, в более или менее опознаваемой форме в нем присутствуют тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей. Он называет текст тканью, которая соткана из множества цитат¹³.

Здесь нам стоит обратить внимание, что используется термин «интертекст», а не «интертекстуальность». В научном мире до сих пор возникают определенные сложности в связи с разграничением этих терминов. В своей работе «Теоретические и методологические проблемы описания интертекста» Н.А. Кузьмина отмечает, что определения

¹³ *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц., сост., общ.ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.,1989. С. 135.

«интертекстуальности» различными исследователями роднит идея диалога между текстами, их перекличка. Однако в вопросе определения «интертекста» возникают определенные сложности. Она отмечает следующие варианты определения данного термина. Итак, существуют варианты, что интертекст – это:

- 1) любой текст, содержащий в себе следы ранее созданных текстов;
- 2) объединение нескольких текстов с точки зрения общности их элементов;
- 3) текст, созданный на базе цитирования;
- 4) текст–источник, «старший» в эволюционном плане по отношению к «младшему» тексту;
- 5) подтекст как компонент семантической структуры текста.¹⁴

Таким образом можно заметить, что определение термина «интертекст» все еще вызывает определенные сложности.

Мы будем придерживаться следующей точки зрения касательно разграничения этих понятий: «интертекстуальность»– это свойство того или иного множества текстов, которые находятся в непрерывном взаимодействии друг с другом, это, если можно применить здесь данную терминологию, понятие родовое. Понятие же «интертекста» необходимо нам в рамках описания той или иной системы взаимосвязей между конкретными произведениями. Если мы будем говорить об интертексте в том значении, которое ему приписывает Барт и некоторые другие исследователи – то есть как фундаментальная характеристика любого текста, – мы рискуем запутаться в терминологии в ходе нашего дальнейшего исследования.

В рамках нашего исследования мы будем оперировать термином «интертекст», который предлагает к рассмотрению Н.А.Кузьмина: «Интертекст – это объективно существующая информационная реальность,

¹⁴Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург, 1999. С.20.

являющаяся продуктом творческой деятельности Человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени»¹⁵.

Кузьмина отмечает, что «Человек» в этом определении – это не только автор текста, но и его читатель. Этот момент представляется особенно существенным, поскольку интертекстуальность текста – категория в высшей степени зависящая от действия интерпретационных механизмов, которые, очевидно, находятся в области контроля получателя. Н.А. Фатеева в своей работе «Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности» говорит о том, что разумно различать две ее разновидности – читательскую (исследовательскую) и авторскую. Она отмечает, что текст находится в полной власти читателя, который оказывается по тем или иным причинам готов или нет увидеть те или иные взаимосвязи с другими текстами¹⁶. Натали Пьеге–Гро в «Введении в теорию интертекстуальности» говорит о том, что в случае, когда читатель действительно настроен на распознавание интертекстуального характера текста, то «на помощь приходит память — подлинный механизм идентификации интертекста. Именно благодаря ей читатель с беспокойством замечает наличие некоего чужеродного фрагмента, интерполированного в читаемый им текст»¹⁷. Читатель был и остается соучастником процесса изучения текста.

И.Р. Гальперин в своей работе, посвященной исследованию текста, говорит о том, что существуют три вида информации:

- 1) содержательно–фактуальная;
- 2) содержательно–концептуальная;

¹⁵Там же. С.20.

¹⁶Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд. 3–е, стереотип. М., 2007. С.16.

¹⁷ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ.ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2008. С. 135.

3) содержательно–подтекстовая¹⁸.

Нас должен заинтересовать последний, о котором Гальперин говорит, что в его основе «лежит способность человека к параллельному восприятию действительности сразу в нескольких плоскостях, <...> к восприятию двух разных, но связанных между собой сообщений одновременно»¹⁹. В данном отрывке речь идет о подтексте как лингвистической категории текста, однако, как нам представляется, будет справедливо так говорить и о механизме, который реализуется в следствие использования приема интертекстуальности. Однако здесь мы уточним, что Гальперин подразделяет содержательно–подтекстовую информацию на ассоциативную и ситуативную. Нас будет интересовать именно последний тип, поскольку восприятие такой информации реализуется в сознании реципиента в связи с фактами или событиями, описанными ранее в других источниках. Важно так же то, что Гальпериным подчеркивается мысль о том, что подтекст существует в тексте вовсе не для правильного его понимания, но в качестве дополнительного фактора, возникающего в результате более глубокой работы читателя с предлагаемым текстом²⁰. В ходе работы с подтекстом читатель не просто получает готовую информацию, он прежде обрабатывает ее, перемещаясь от одного уровня текста к другому. То есть он фактически действует аналогично тому, как действовал бы в процессе работы с текстом, в основе которого лежит прием интертекстуальности.

Как мы уже сказали, существует еще и ассоциативный тип содержательно–подтекстовой информации, суть которого состоит в том, что читатель воспринимает текст через призму накопленных знаний и

¹⁸Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5–е, стереотип. М., 2007. С. 27.

¹⁹ Там же. С. 40.

²⁰ Там же. С. 46.

опыта, оказывают влияние и какие-либо специфические особенности его и поэтому восприятие текста принимает в высшей степени индивидуальный характер. Аналогичная ситуация наблюдается и в процессе работы с интертекстуальным началом какого-либо произведения, поэтому стоит учитывать элемент субъективности при анализе интертекста, поскольку связь между теми или иными текстами может быть очевидной для одного реципиента и совершенно не являться таковой для другого.

Вероятно, такой непростой характер природы интертекстуальности связан с процессами ее функционирования внутри текста. Фатеева в своей классификации говорит о том, что использование приема интертекстуальности способствует:

1) введению произведения в более широкий культурно-литературный контекст и выстраиванию «вертикали» произведения, благодаря чему оно приобретает неоднородность смысла;

2) дальнейшему текстопорождению за счет развития литературных связей;

3) утверждению творческого «Я» автора в ходе метаязыковой рефлексии²¹.

Л.Н. Лунькова выделяет семантическую, текстообразующую и стилистическую функции интертекстуальности²². Другие исследователи при рассмотрении феномена интертекстуальности сближают ее функции с функциями языка: по этому пути идет Н.С. Олизько, включая в список интертекстуальных функций такие как коммуникативную,

²¹Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия Российской Академии наук. Т. 56. № 5. М., 1997. С. 20.

²²Лунькова Л. Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод. Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М.: РУДН, 2011. С. 17.

познавательную, регулятивную и др.²³. Этот подход интересен для нас и в ходе практической части нашего исследования мы будем периодически акцентировать внимание на функциональном своеобразии выбранных текстов.

Действительно, интертекстуальность как свойство того или иного произведения выступает в роли определенного посредника, метафорического языка, понимание механизмов которого не всегда может быть доступно каждому в силу того, что реципиент должен быть ознакомлен с законами, функционирующими в интертекстуальном мире. Интертекстуальность есть сложный комплекс идей в еще более сложном пространстве современной литературной ситуации, это явление, сформированное в рамках концепции постмодернизма, который представляет собой одно из наиболее влиятельных литературных течений в настоящее время. В своем исследовании Фатеева задается вопросом о том, насколько постмодернистской является интертекстуальность. Исследовательница отмечает, что в постмодернистскую эпоху текст так или иначе появляется исключительно из фрагментов предыдущих текстов. Фатеева – в отличие от Пфистера, с чьим высказыванием об интертекстуальности она полемизирует – предполагает, что не вполне верно говорить о приеме интертекстуальности как факультативном явлении, она превратилась в принципиальную особенность постмодернистской поэтики²⁴. Что же представляет собой литературное направление постмодернизма и почему именно прием интертекстуальности оказался одним из наиболее значимых для него? Рассмотрим этот вопрос в следующем параграфе.

²³Олизько Н. С. Интертекстуальный анализ художественного произведения: учебное пособие. Челябинск, 2008. С. 50.

²⁴Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд. 3–е, стереотип. М., 2007. С. 31.

1.2. Интертекстуальность в эстетике постмодернизма

Когда мы рассматриваем текст через призму его интертекстуального начала, то помещаем его в многомерное игровое пространство, где он пересекается с другими текстами, претерпевает различные изменения. В ходе этого процесса читатель получает возможность новых путей понимания текста. Процесс этот может продолжаться сколь угодно долго, ограничительную функцию здесь выполняет только работа нашего сознания, которое либо успешно атрибутирует те или иные установки, заложенные в тексте, либо нет. Но это ограничение касается только читательского восприятия, ограниченного определенными факторами (уровень образованности, культурный контекст, настроенность на работу с текстом и пр.), сам же текст будет преобразовываться бесконечно. Что означает здесь эта временная категория? Мы подразумеваем здесь идею о том, что не только сам исходный текст взаимодействует с другими, но и другие тексты используют его потенциал. Он выступает не только как смысловой реципиент, но и как донор, что гарантирует его дальнейшее размещение в новых интерпретационных пространствах, новый статус и оценку.

Надо отметить тот факт, что когда мы говорим об игровом характере восприятия текста, мы ни в коем случае не умаляем серьезности подхода к нему. Игра здесь выступает в значении сложной многоуровневой структуры, которая включает в себя комплекс определенных правил и комплекса стратегий, соблюдение которых является обязательным для достижения необходимого результата. Это определение акцентирует внимание на интеллектуальном характере процесса и, можно сказать, нивелирует обыкновенно присущий игре момент получения удовольствия. Установка параллелей и соответствий между текстами, новые пути его понимания и другие сопутствующие

чтению моменты – все это рассматривается нами не как развлекательный процесс, но как сложная система работы с текстом, ориентированная на более внимательную ориентацию в его пространстве.

Именно так мы представляем себе игровой характер постмодернистского направления в современной литературе, для которого интертекстуальность является одним из наиболее продуктивных приемов.

Как мы уже говорили, определение интертекстуальности появилось в работе представительницы постструктурализма Юлии Кристевой. Упоминание о постструктурализме в данном случае существенно для нас, поскольку он послужил философской основой для постмодернизма. И.П. Ильин говорит о том, что постмодернизм, появившись в 1970-х, в качестве теоретической основы выбрал для себя концепцию постструктурализма. Такое название - как несложно догадаться - постструктурализм получил из-за того, что пришел на смену структурализму. Теоретики данного направления негативно относятся ко всякого рода «позитивным знаниям, к любым попыткам рационального обоснования феноменов действительности, и в первую очередь культуры»²⁵. Те или иные универсальные теории, которые претендуют на обоснование явлений действительности, структурализм воспринимает как проявление догматизма. Так же отрицательно относятся представители постструктурализма и к идеям прогресса в области научного знания и проблемам социально-исторического развития.

Роберт Янг, на чью книгу «Развязывая текст: постструктуралистский читатель» ссылается Ильин, отмечает, что постструктурализм предполагает перенос акцента со смысла на игровое действие, или с обозначаемого на означающее. Янг отмечает, что

²⁵Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С.14

постструктурализм нацелен на критику понятий структуры, знака и суверенности целой личности²⁶.

Важным для нас является и упоминание о том, что постструктурализм выходит за рамки восприятия чтения как пассивного процесса. Теперь чтение рассматривается как акт творческой деятельности. Эта идея впоследствии окажется одной из ключевых для эстетики постмодернизма, поскольку воспринимающий текст не находится более в отношениях иерархии с автором. Хотя читатель и действует в рамках правил, предложенных текстом, стратегию отныне он выбирает сам, выбор восприятия находится в его власти, автор больше не может повлиять на него. Если при этом вспомнить отрицание постструктуралистами каких бы то ни было догматических установок, то можно с легкостью проследить ту траекторию мысли, которая в итоге привела к знаменитому положению о «смерти автора», предложенному Роланом Бартом в одноименном эссе 1967 года.

Если следовать концепции постструктурализма, не только автор умирает, то же самое происходит и с субъектом вообще. Дело в том, что теория постструктуралистского направления (которую в дальнейшем разделит и постмодернизм) рассматривает человека исключительно в его фрагментированном состоянии, доказывая неспособность существования его сознания как целостного явления. Чтобы понять природу этого взгляда на сущность человека, необходимо вспомнить ранее упоминаемый нами тезис Кристевой о тексте как о мозаике цитаций, то есть о явлении, созданном из множества фрагментов. Французский теоретик литературы, создатель концепции деконструкции, Жак Деррида говорил о том, что все есть текст. Объединяя эти два высказывания, мы получаем единую концепцию понимания фрагментарности любого явления, а не только человеческого сознания.

Стоит отметить, что человек в концепции постмодернизма претерпевает значительные изменения с точки зрения своего местоположения

²⁶ Там же. С.49.

в системе. Постмодернизм как философское течение возникает в рамках кризисного положения существующей системе, в 20-м веке, когда мир подвергается глобальным и тяжелым испытаниям²⁷. Кризис идей гуманизма приводит к тому, что взгляд на человека претерпевает изменения, он смещается на периферию, не являясь больше ключевой фигурой: «Если в эпоху Возрождения <...> возникли условия для появления концепции антропоцентрического универсума, то в 19-м и 20-м столетиях <...> стало все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса»²⁸.

В области литературы основой для постмодернизма стало противостояние элитарному искусству модернизма и примитивному характеру массовой литературы.²⁹ М.Н. Липовецкий говорит о том, что модернистское произведение выстраивается в форме разворачивания мифа, постмодернистский же текст идет по пути демифологизации³⁰. То есть, на стыке двух миров (как в метафорическом определении интертекста) рождается мир-перевертыш (подобно бахтинскому миру карнавала), который

²⁷Существует в научном сообществе мнение о том, что постмодернизм есть явление вовсе не исторического характера и не обладает привязкой ко времени, а соотносится исключительно с самим фактом кризиса развития, который обладает свойством повторяемости. То есть постмодернизм трансисторичен, он представляет собой закономерность, к которой в определенный момент приходит любая культура. Если это действительно так, то период постмодернизма в культурном плане можно считать периодом ожидания.

²⁸*Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С.159.

²⁹*Голованова И. С.* История мировой литературы. Постмодернизм [Электронный ресурс] ruslit.biz URL:<http://ruslit.biz/golovanova-i-s-istoriya-mirovoj-literatury-postmodernizm/> (дата обращения 15.03.2017)

³⁰*Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) : Монография. Екатеринбург, 1997. С. 20.

в ходе препарирования уже существующих явлений предлагает иную систему взглядов на привычный ход вещей³¹.

Таким образом мы можем сказать, что сама концепция постмодернизма по своей сути интертекстуальна, поскольку диалогична и требует достаточно трудоемкой интеллектуальной работы. Но если мы примем во внимание предыдущую нашу мысль об интеллектуально затратном процессе восприятия постмодернистских текстов, мы можем уследить противоречие в рассмотрении постмодернизма как направления, контрастного модернизму - ведь постмодернизм тоже порождает свою элиту, а должен против этого бороться. Чтобы прояснить данный вопрос, снова обратимся к И.П. Ильину. Он говорит о том, что нигилизм по отношению к предшествующей традиции модернизма распространяется в области стереотипов, всего того, что порождает стандартную реакцию. Главным врагом постмодернистской эстетики является примитивизм, одномерная картина действительности, которая не расширяет кругозор читателя, а только закрепляет в его сознании

³¹ Считаю необходимым уточнить идею сравнения с концепцией М.М. Бахтина, приведя цитату из упоминаемой выше книги Н.М. Липовецкого: «Специфика постмодернизма в сравнении с полифонизмом, который был описан Бахтиным и который присущ в большей мере интеллектуальной модернистской прозе XX века (от Пруста и Томаса Манна до Фолкнера и Камю), скорее видится в том, что амбивалентная постмодернистская мозаика складывается в свою очередь из миров уже «второго порядка», представляющих собой художественное обобщение целых культурных систем, органических культурных языков - так сказать, образующих образную культурологическую формулу. Так что, если позволить себе продолжить бахтинское рассуждение, то в данном случае мы имеем дело с полифонией третьего порядка и сугубо культурологическими версиями разномирности. Причем своеобразие этих культурологических формул состоит в том, что они лишены устойчивой ценностной акцентировки - однозначно нигилистической или позитивно-идеальной, как в различных типах модернизма. Будучи амбивалентными, они, эти формулы, допускают противоречивые «прочтения» и «перепрочтения», нередко манифестируемые в сюжетной динамике постмодернистского текста».

общепринятые взгляды, практически возводя их в ранг предрассудков. Именно против такого рода произведений направлены пародии постмодернизма, соответственно, и ее читатель также становится предметом насмешек³².

Мы выяснили, что интертекстуальность является существенной особенностью литературной концепции постмодернизма. Имеет смысл перечислить другие знаковые признаки этого течения, чтобы составить полную картину. Итак, постмодернизм³³:

- 1) осмысливает мир как текст в постоянном процессе перекодировки, игры знаков, за пределами которого означаемые субстанции не могут быть явлены сами по себе;
- 2) отдает предпочтение понятиям инаковости и различия вместо привычной категории единства;
- 3) отказывается от системы иерархии ценностей в пользу сосуществующих систем, самодостаточных и не зависящих друг от друга
- 4) акцентирует внимание на различных маргинальных категориях;

³²Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С.157.

³³Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 5.

5) нивелирует понятия авторства, личности и оригинальности³⁴.

Итак, мы охарактеризовали природу того культурного пространства, в рамках которого функционирует интертекстуальность. Мы выяснили, что интертекстуальность действительно является одним из главных его свойств. Текст становится проводником в мир других текстов, литература замыкается сама на себе, поскольку внимание теперь ее направлено не на окружающий, но внутренний мир бесконечного числа существующих текстов, число которых постоянно растет, соответственно, растет число отсылок одного текста к другому, это уже мир борхесовского «сада расходящихся тропок».

Система перестает быть замкнутой, она находится в постоянном движении, снимаются запреты, литературный мир выходит за свои рамки. Здесь мы снова приходим к понятию границы, о которой Ю.М. Лотман говорил следующее: «это механизм перевода текстов чужой семиотики на язык «нашей», место трансформации «внешнего» во «внутреннее», это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались в внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными»³⁵. Это, можно сказать, один из постулатов постмодернизма, соответственно, распространяется на все его категории, в том числе на категорию интертекстуальности. Поэтому в нашем дальнейшем

³⁴В последнем свойстве мы прочитываем бартовский тезис о «смерти автора», который позволяет читателю изучать текст вне каких-либо определенных рамок, которые могут быть навязаны автором. Лишить текст ограничений – значит, если выражаться метафорически, подарить читателю свободу восприятия. При этом Липовецкий в своей работе «Русский постмодернизм» говорит о том, что в постмодернизме индивидуальность либо заменяется маской, либо рассеивается в наборе культурологических ассоциаций. В этом ученый видит несомненную слабость постмодернистской поэтики, которая является запрограммированной и поэтому не может быть устранена. Действительно ли в этом таится потенциальная проблема постмодернистской эстетики и может ли она в дальнейшем повлиять на развитие данного литературного направления? Этот вопрос пока остается открытым.

³⁵Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С.55.

исследовании мы должны будем осознавать пограничный характер изучаемого материала, что позволит нам более качественным образом его охарактеризовать.

1.3. Мир интертекста в детективе Акунина

Хотя произведения Бориса Акунина рассчитаны на массового читателя, сам автор говорит, что даже в условиях работы с массовой литературой он не может и не должен следить за реакцией читателя³⁶. Если писатель будет ориентироваться на желания своей аудитории, он в итоге превратит свой текст в определенный набор универсальных повествовательных схем, направленных на получение ряда стандартных реакций реципиента. Такая модель, как мы выяснили, противоречит основным стратегиям, реализуемым в системе постмодернизма, в рамках которого традиционно рассматривается творчество Акунина. Хотя писатель создает текст для массового потребителя, его романы – это не просто развлекательная литература: в процессе чтения читателю дается возможность разгадать не только загадку совершенного преступления, но и тайны, которые скрыты в тексте, созданном в результате пересечения других литературных миров.

Современная литература, рассматриваемая в контексте постмодернистской эстетики, – это мозаика, составленная из множества

³⁶ <Без подписи> Большая сборка статей и интервью [Электронный ресурс] <http://bodhy-75.ru> URL: <http://bodhy-75.narod.ru/index/0-41> (дата обращения 11.04.2017)

текстов других авторов. Неудивительно, что в качестве основного материала используется именно классика, поскольку она максимально пригодна к преобразованию, не деформирована и – что очень существенно – в большинстве случаев узнаваема. Не будет никакого смысла в игре с читателем, если он не поймет, что с ним играют, поэтому классический текст в данном случае значительно упрощает задачу как автора, так и читателя.

Человечество живет в эпоху переосмысления. Сложность и нестабильность настоящего заставляют обращаться к опыту прошлого. В статье, посвященной творчеству Акунина, литературовед Д.В. Шаманский говорит о том, что «энциклопедическая проблема "отцов и детей" вновь и вновь повторяется с удивительной неизменностью, генетические связи тянутся через "поколение" - в конфликте с непосредственно предшествующим литературным этапом и в обращении к литературе *desgrand-peres*»³⁷. Он говорит о том, что русское культурное сознание воспринимает новый век как время перемен в отечественной литературе, а для того, чтобы быть к ним готовым, необходимо некоторое подведение итогов, обобщение опыта. Именно такой шаг, по мнению Шаманского, и предпринимает в своем творчестве Борис Акунин, в результате чего появляется цикл произведений о приключениях Эраста Фандорина. Романы, созданные в период новейшей истории, возвращают читателя к прошедшей эпохе, соединяя в себе черты далеких друг от друга времен: «Из литературы XIX века в него вошли стилистика, география, байронический характер героя и общий исторический антураж эпохи. <...> XX век привнес прежде всего ритм, детективный динамизм в развитии коллизий, <...> характер героя в соответствии с духом времени пополнился чертами идеального положительного персонажа-супермена. <...> В качестве дополнительных интригующих нюансов в сближении двух веков выступают элементы

³⁷Шаманский Д. В. Plusquamperfect (о творчестве Б. Акунина) // Мир русского слова. 2002. №1. С. 74.

восточной философии (самурайский кодекс чести) и плотный клубок взаимных исторических, литературных реминисценций и аллюзий»³⁸.

Идея осовремененного сыщика встречается и в работах других авторов, которые обращаются к творчеству Акунина. Так А.М. Ранчин говорит о том, что Фандорин вовсе и не классический сыщик, а герой, скорее, приключенческого романа, в своей неуязвимости готовый посоперничать с самим Джеймсом Бондом. Ранчин замечает: «Оружие сыщика – это его ум, а не быстрые ноги, тренированное тело или острый глаз»³⁹. Но, как известно читателю, в случае опасности Фандорин использует весь предложенный арсенал. Говоря о природе акунинского персонажа, некоторые исследователи рассматривают его как персонажа комикса: здесь и борьба против мирового зла, и трагичность судьбы, и «сверхъестественные» способности⁴⁰ (Эраст Петрович действительно неубиваем). Стоит отметить, что главный герой Акунина представляет собой личность, возвращенную автором на стыке трех культур: русской, английской и японской – интеллигент, джентльмен и самурай⁴¹. Интересна и точка зрения Г.М. Циплакова, который в контексте восточной природы Фандорина упоминает, помимо Японии, и культуру Китая, говоря о том, что герой, подобно познавшему хаос мирской суеты китайскому философу, не пытается изменить мир, а сохраняет свой

³⁸ Там же. С. 75.

³⁹ Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом // НЛЮ. 2004. № 67. С. 243.

⁴⁰ Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000–х гг. Дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2015. С. 57.

⁴¹ Сорокин С. П. Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиций в контексте «фандоринского цикла» Б. Акунина // Ярославский педагогический вестник. 2011. Т. 1 № 1. С. 264.

собственный, он активен в своей пассивности⁴². Характеристика героя как объединяющего начала культурем разных стран, их диалог – вот что важно для акунинской поэтики, ключевым элементом которой является понятие взаимодействия, вовлеченности и совмещения различных идейных пространств, в результате чего рождаются новые смыслы.

Разумеется, Фандорин – это, выражаясь метафорически, действительно герой нашего времени, и в тех событиях, которые описываются в романах, при внимательном прочтении можно увидеть аллюзии на современность: кроме уже упоминаемого нами Ранчина об этом в своей статье «Дело Акунина» говорит и М.С. Трофименков, акцентируя внимание на том, что незря акунинский герой помещен именно в эпоху конца XIX– начала XX веков– переломный период в ходе русской истории, граница между старым и новым временем⁴³. Аналогичную мысль высказывает и Л.А. Данилкин в своей статье «Убит по собственному желанию»: XIX век для критика знаменуется становлением либерализма, разгулом преступности и окончательным выбором прозападного пути, то есть это такой временной отрезок, который легко сопоставляется с современной действительностью⁴⁴. Эта идея пограничности очень важна в ходе изучения творчества Акунина, потому что именно это отражает основную философию его текстов – философию взаимодействия. Произведения Акунина – это постоянный диалог различных культур, эпох, философских течений и, конечно же, текстов.

⁴²Циплаков Г. М. Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста Фандорина // Новый мир. 2001. № 11. С. 171.

⁴³Трофименков М. С. Дело Акунина // Новая русская книга. 2000. № 3(4). [Электронный ресурс] guelman.ru URL: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html> (дата обращения 17.04.2017)

⁴⁴Данилкин Л. А. Убит по собственному желанию [Электронный ресурс] guelman.ru URL: <http://www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin.html> (дата обращения 05.11.2016)

Использование материала русской классической литературы – это не просто способ усложнить текст, это важный элемент философии автора: «Вклад России в мировую культуру - это, прежде всего, великая литература XIX века. Это то, что нас сформировало. Естественно, как пишущий человек, я всецело нахожусь под ее воздействием и хочу, чтобы другие тоже это чувствовали»⁴⁵. Здесь стоит отметить, что несмотря на преобладание отсылок к текстам русских классиков, Акунин не обходит своим вниманием и зарубежных авторов, в одном из интервью говоря о том, что в качестве своих предшественников особо выделяет Конан–Дойла и Стивенсона.

Необходимо осознавать, что акунинский текст – это порождение постмодернистского мира, который диктует автору свои правила. М.Н. Эпштейн говорит, что «Постмодернизм — культура легких и быстрых касаний, в отличие от модернизма, где действовала фигура бурения, проникания внутрь, взрывания поверхности. Постмодерновая культура довольствуется миром симулякров, следов, означающих и принимает их такими, каковы они есть, не пытаясь добраться до означаемых»⁴⁶. Следы, отсылки к классическим произведениям в текстах Акунина ценны сами по себе, в его задачу не входит стать новым Достоевским или Чеховым, его задача – в поддержании интереса к их произведениям. В текстах Акунина реализуется, так сказать, охранительная функция по отношению к наследию классической литературы.

В.В. Огрызко в своей статье упоминает замечание Игоря Смирнова о том, что роман «Пелагия и белый бульдог» напоминает ему «смесь из "Соборян" Лескова, новелл Честертона о патере Брауне и "Братьев Карамазовых", низведённых до утверждения справедливости человеческого суда, отчего Достоевского, прочитай он этот роман, хватила бы

⁴⁵<Без подписи> Большая сборка статей и интервью [Электронный ресурс] <http://bodhy-75.ru> URL: <http://bodhy-75.narod.ru/index/0-41> (дата обращения 11.04.2017)

⁴⁶Эпштейн М. Н. Информационный взрыв и травма постмодерна [Электронный ресурс] fanread.ru. URL: <http://fanread.ru/book/8122700/> (дата обращения 03.12.2016)

кондрашка»⁴⁷. Такого рода замечание могло быть воспринято как справедливое, если бы Акунин позиционировал себя как автора, претендующего на статус классика, однако такого мы не наблюдаем. Автор волен распоряжаться литературным материалом так, как того требует концепция его творчества, тем более когда он находится в рамках постмодернистского течения в литературе. Постмодернизм призывает автора к постоянной переработке материала. Текст подвижен, он способен к развитию, задача автора – показать это. Он волен преобразовывать текст совершенно различными путями, цель оправдывает средства. Акунин никогда и не скрывал, что для него работа с текстами–донорами прежде всего является игрой, серьезность которой никто не отменял, ведь не каждому читателю под силу пройти лабиринт аллюзий, цитат и мотивов акунинского текста от начала и до конца. Исследователи творчества Акунина говорят, что его романы могут быть прочитаны как последовательно, так и параллельно, как по горизонтали, так и по вертикали. Они предполагают образование некоего историко-культурного контекста вокруг себя, появление ореола мифологем, образов и символов⁴⁸.

Игра в литературные аллюзии - это отдельный пласт произведения, как говорит Ранчин, отдельный сосуд, содержимое которое не растворяется в авантюрном пространстве детектива. Ранчин обращает наше внимание на то, что «в соотношении с классическими текстами акунинские сочинения выглядят как бы дайджестом, экстрактом — наподобие томиков русской классики в кратком изложении, столь милых сердцу нерадивых

⁴⁷ *Огрызко В. В.* И снова Акунин // Литературная Россия. 2005. № 2-3. С. 6.

⁴⁸ *Е.А. Трускова.* *Трускова Е. А.* Гипертекст в эстетике современной русской литературы (на примере произведений Б. Акунина) // Вестник Челяб. гос.пед. ун–та. 2010. № 5. С. 314.

школяров»⁴⁹. Тексты в кратком содержании – это, конечно, знания чрезвычайно поверхностные, однако в наш компьютеризованный век современного читателя, особенно юного, приходится учить читать заново. Процесс это сложный и трудоемкий, но ведь с чего-то надо начинать.

Интертекст – это фундамент, на котором зиждется текст Акунина. Он возвращает читателя к миру предыдущей эпохи. Создавая свои тексты в ходе литературной игры, автор, однако, серьезен по отношению к существующему литературному опыту. Каким образом это реализуется в сборнике «Нефритовые четки», мы рассмотрим в следующей главе.

Глава 2. Сборник «Нефритовые четки» как результат взаимодействия интертекстов

Для анализа мы выбрали несколько текстов из сборника для дальнейшего исследования. Одним из критериев отбора был сравнительно легкий процесс нахождения текстов–первоисточников, однако он не является основным. Для нас существенно то, что модели, по которым тексты взаимодействуют друг с другом, не являются идентичными, у каждого текста из сборника «Нефритовые четки» устанавливаются индивидуальные отношения со своим текстом–донором.

В ходе дальнейшего анализа мы постараемся продемонстрировать своеобразие взаимосвязей между акунинскими текстами и их предшественниками.

⁴⁹*Ранчин А.* Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом // НЛЮ. 2004. № 67. С. 261.

2.1. «Сигумо»

С рассказа «Сигумо» начинается цикл «Нефритовые четки», он посвящен японскому автору Санъютэю Энтё. В качестве текста–донора мы будем рассматривать повесть «Пионовый фонарь». Примечательно для нас здесь то, что в России с творчеством этого японского автора знакомо весьма ограниченное количество людей и Акунин, используя текст Энтё в качестве первоисточника, поощряет дальнейшее ознакомление своего читателя с японским писателем. То есть в данном случае наряду с теми функциями, которые в своем исследовании перечисляет Фатеева, реализуется также и регулятивная функция интертекста – в стремлении автора побудить читателя к более углубленной работе с текстами.

Повесть «Пионовый фонарь» была издана в середине 1980–х годов, основой для нее послужила фантастическая новелла китайского писателя Цуй Ю «Записки о пионовом фонаре»⁵⁰. Сюжет о призраке девушки с пионовым фонарем в руке активно используется в японской литературе и драматургии, но новаторство Энтё заключается в том, что он параллельно фантастическому плану повествования вводит план повествования о реальных событиях.

Действие повести начинается в 1773 году, когда самурай Иидзима Хэйтаро вступает в конфликт с пьяным прохожим и в результате убивает его, защищая свою честь. Его оправдывают, через несколько лет он принимает на себя обязанности главы клана Хэйдзаэмон. У него растет дочь О–Цую, но когда ей исполняется 15 лет, жена Иидзимы умирает. Он приближает к себе служанку жены, О–Куни, которая постоянно ссорится с его дочерью. В итоге

⁵⁰Энтё С. Пионовый фонарь: японская фантастическая проза / пер. с яп., сост. и предисл. Г. Дуткиной. М., 1991. С.10. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

Иидзима покупает небольшое поместье рядом с домом и отправляет туда дочь вместе с кормилицей. Там О–Цую и встречает ронина Хагивару Синдзабуро. Молодые люди влюбляются друг в друга, но им не суждено быть вместе: через несколько месяцев после их встречи девушка умирает. Но юноша узнает об этом не сразу, потому что призрак О–Цую приходит к нему на протяжении нескольких дней. Влюбленный Синдзабуро ничего не замечает, но находящийся у него в услужении Томодзо однажды из любопытства подсматривает за ними и обнаруживает вовсе не прекрасную девушку, а жуткого оборотня. Знакомый гадалщик советует Синдзабуро обклеить дом ярлыками от призраков и дает ему очень сильный талисман «кайоннёррай». Узнав правду о своей возлюбленной, Синдзабуро целыми днями прячется дома. О–Цую, не имея возможности обойти защиту. Тогда ее служанка (которая тоже умерла, ухаживая за хозяйкой) подговаривает Томодзо снять ярлыки. Тот, посоветовавшись с женой, соглашается, но при одном условии: призрак должен раздобыть ему сотню золотых. Когда деньги получены, муж с женой проворачивают свое неблагородное дело, вдобавок похищая талисман в надежде его продать. Синдзабуро погибает, а Томодзо с женой, желая избежать слухов и подозрений, уезжают из этих мест.

Тем временем на службу к Иидземе заступает юный Коскэ. Он рассказывает хозяину истории своей семьи, рассказывает о том, что хочет отомстить за смерть отца. Иидзима понимает, что отец Коскэ – тот самый пьяница, зарубленный им несколько лет назад. Коскэ проявляет себя как преданный слуга, он глубоко уважает своего господина, Иидзима проникается к юноше поистине отеческой любовью и решает помочь Коскэ. Дело в том, что О–Куни– новая жена Иидзимы– оказывается женщиной неверной. Она вступает в связь с Гэндзиро, племянником Иидзимы, и хочет убить своего мужа, чтобы сделать своего любовника хозяином дома. Коскэ узнает об этом и всячески пытается предупредить хозяина о грозящемся покушении. Но Иидзима сам догадывается о готовящемся предательстве. В ночь покушения он решает выдать себя за Гэндзиро и позволяет Коскэ,

который ничего не подозревает о плане хозяина, смертельно ранить себя. Так он восстанавливает справедливость за совершенное им убийство отца Коскэ. Но убивает Иидзиму все-таки не Коскэ, а Гэндзиро. Иидзима подстраивает все таким образом, чтобы Коскэ получил шанс отомстить за смерть своего хозяина и вернуть долг своему отцу. О-Куни с Гэндзиро бегут со двора, а Коскэ отправляется на их поиски.

В ходе своего путешествия он встречается свою родную мать, с которой по воле судьбы был разлучен еще в детстве. Оказывается, что О-Куни и Гэндзиро скрываются именно в ее доме, поскольку мать Коскэ является мачехой О-Куни. Сердце матери уступает зову родной крови, она обманывает Коскэ, позволяя О-Куни бежать. Ошеломленный поступком матери, Коскэ взывает к ее материнским чувствам. Женщина понимает, какую допустила ошибку, рассказывает сыну, где найти предателей, а сама закалывает себя кинжалом, чтобы смыть позор содеянного. Коскэ удается догнать и убить бежавших О-Куни и Гэндзиро – так он восстанавливает честь дома Иидзимы.

Реальность и вымысел тесно переплетаются в этой повести, порой граница между ними очень расплывчата, едва различима. Например, все-таки остается загадкой история гибели Синдзабуро, потому что в ходе повествования читатель узнает о признании Томодзо, что это якобы он забил Синдзабуро ударами под ребра. Однако стоит вспомнить эпизод, когда Синдзабуро снится свидание со своей возлюбленной. О-Цую дарит ему красивую шкатулку. Когда юноша пробуждается ото сна, то обнаруживает у себя крышку от этой шкатулки. Читателю дается возможность трактовать текст как с точки зрения реального, так и фантастического мировосприятия.

У Энтё реальность подвижна и подвержена изменениям. Более того, способность увидеть потустороннее существо помогает охарактеризовать персонажа. Если Синдзабуро, будучи героем положительным, не может разглядеть в О-Цую призрака и видит ее все такой же прекрасной девушкой, то Томодзо не составляет труда увидеть злые силы, потому что он сам есть воплощение зла.

В тексте Акунина все иначе: мифический персонаж не выходит за пределы мифа. Текст не приемлет какого-либо фантастического начала, все будет подвержено рациональному осмыслению.

Итак, события, описанные в рассказе «Сигумо», относятся к 1881 году, когда Фандорин работает в российском консульстве на территории Японии. Он расследует таинственную гибель своего бывшего сослуживца, взявшего себе новое имя Мэйтан. Его жена, японка Сатоко, утверждает, что в смерти мужа виноват паук-оборотень Сигумо. Но Фандорин путем дедуктивных изысканий приходит к выводу, что именно Сатоко и есть убийца своего мужа. Между ними происходит доверительный разговор и женщина признается, что убила мужа из-за дочери Акико. Ребенок родился калекой и отец хотел сдать девочку в приют. Сатоко не могла позволить мужу разлучить ее и ребенка, поэтому единственным решением для нее было избавиться от Мэйтана.

Казалось бы, эти два текста совершенно различны, но есть определенные параметры, по которым мы можем объединить их между собой.

Во-первых, как герой Энтё – Томодзо, так и героиня Акунина – Сатоко пытаются сокрыть совершение ими преступления, указывая на иррациональный характер последнего. Даже если касательно текста Энтё придерживаться той позиции, что в гибели Синдзабуро действительно виноваты потусторонние силы, то все равно без помощи Томодзо у призрака не получилось бы добраться до юноши. Однако если считать виновницей смерти Синдзабуро все-таки призрак О-Цую, то и здесь мы сможем найти сходство в мотивировке персонажей: и О-Цую, и Сатоко руководствуются любовью – к юноше и к ребенку соответственно.

Тема отношений матери и ребенка затрагивается и в произведении Энтё, однако здесь эта тема развивается гораздо более сложным образом, нежели в «Сигумо». Мать Коскэ находится на распутье, когда ей необходимо выбрать между тем, кому помочь: Коскэ или О-Куни. С одной стороны, она находится под влиянием родственных чувств к сыну, с другой стороны

пытается защитить О–Куни как дочь своего второго мужа. Это есть проявление конфликта между долгом и чувством, пожалуй, единственное во всей повести. Героиня Энтё в итоге склоняется на сторону сына, выбирая таким образом чувство. Здесь важно понимать, что в традиционной для японцев философии синтоизма нет четкого разделения на добро и зло, человек должен своим собственным умом постигнуть эти категории и научиться их различать. Для матери Коскэ выбор, который мотивируется чувством, является единственно правильным, поскольку позволяет Коскэ покарать злодеев. Если героиня и находится сначала под влиянием слепого повиновения долгу, то потом Коскэ удается открыть матери глаза на совершаемый ею поступок.

Каким образом затрагивается тема противостояния чувства и долга в рассказе Акунина? В ходе своей ночной операции безоружный Фандорин оказывается в полной власти Сатоко, но женщина не решается на новое преступление. Женщина говорит о собственной душевной слабости. Оказавшаяся под влиянием чувства, Сатоко оказывается неспособной выполнить долг материнства и защитить своего ребенка.

Однако это не единственный персонаж в рассказе, кто находится в условиях такого непростого выбора. Сатоко говорит Фандорину о том, что он всего лишь выполнял долг по отношению к бывшему другу. Эраст Петрович высоко ценит понятие чести, однако в данной ситуации он осознает тот факт, что если он последует зову долга, он разрушит судьбу и матери, и ребенка. Поэтому в конфликте между долгом и чувством снова побеждает чувство.

Герои «Пионового фонаря» тоже являются вершителями чужих судеб. Рок настигает каждого, кто встал на сторону зла. В произведении Энтё есть четкое разделение на положительных и отрицательных героев, преступления совершаются героями исключительно из корыстных целей, под влиянием самых пагубных черт характера – жадности, тщеславия, жажды власти. При этом ни один из героев не пытается раскаяться в совершенном злодеянии.

В тексте Акунина преступление совершается против зла, героиня руководствуется иными целями, нежели герои Энтё. Когда Фандорин спрашивает женщину, почему она не убила его, Сатоко отвечает, что он не сделал ей зла. Единственным негативным персонажем в данном тексте является именно Мэйтан, муж Сатоко, который несет кару за потенциальный отказ от ребенка–калеки.

В «Пионовом фонаре» женская энергия является разрушительной. Женщина несет в себе погибель для окружающих ее мужчин. Единственным исключением оказывается мать Коскэ, которая руководствуется именно чувствами по отношению к родному ребенку.

Интересно отметить, что дочь Сатоко - это не единственный инвалид в рассказе Акунина. При храме, в котором служил Мэйтан, живет Эми Тэрада – женщина с головой взрослого человека и телом ребенка. Именно от нее читатель узнает историю о коварном оборотне Сигумо. Госпожа Тэрада рассказывает, что Сигумо напал на нее, когда ей только сравнялось четыре года. С тех пор ее тело перестало расти, а отец в скором времени отправил ребенка на проживание при монастыре, где происходит действие рассказа. Можно сказать, что в то лето ребенок лишился своего отца, когда тот отказался от нее. Она говорит: «Ведь батюшка платит за меня монастырю немалые деньги! Лишь бы я не мозолила ему глаза своим уродством!»⁵¹ Судьба Эми Тэрады– это возможное будущее Акико, если бы ее мама не предотвратила его.

В «Пионовом фонаре» мы также можем проследить линию такого двойничества. Это Коскэ и Томодзо, оба слуги своих господ. Томодзо выбирает путь эгоистический, он заботится только о своем благоденствии, покупая его тяжкими преступлениями, и в итоге заканчивает свою жизнь на плахе. Рут Бенедикт в книге «Хризантема и меч», которая посвящена исследованию японской культуры, говорит о том, что согласно

⁵¹Акунин Б. Нефритовые четки. М., 2007. С. 20. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

мировоззрению японца, человек не должен руководствоваться понятием собственного блага, эгоистические побуждения души неизменно приводят человека к неутешительному финалу⁵², что и доказывает история Томодзо. Коскэ же всегда мотивирует свои действия с точки зрения блага других людей, блага их памяти и чести, он абсолютно альтруистичен в своих намерениях.

Однако сильный духом Коскэ – это скорее исключение из правил, большинство мужских персонажей в данной истории слабы духом, они не проходят испытание чувством. Так, Синдзабуро губит на самом деле не призрак, но внутренняя нерешительность, страх принять на себя ответственность перед своей возлюбленной. После их первой встречи он все ждет случая, чтобы снова прийти к ней в чьей–либо компании, но случай все никак не предоставляется, а на решительные действия Синдзабуро оказывается не способен. В итоге героиня умирает от тоски по юноше. Инициатива же в руках О–Цую оказывается губительной для него самого.

То же самое происходит и в рассказе «Сигумо». Мужчина здесь тоже оказывается несомненно слабее женщины, этот принцип затрагивает даже «неприкосновенного» Фандорина в эпизоде, когда он, оглушенный ударом по голове, оказывается в полном распоряжении Сатоко. Фандорин сохраняет стойкость и силу духа в своем намерении защитить женщину от наказания, но это один из немногих случаев, когда акунинский герой оказывается в положении уязвимости.

Мы уже говорили о совмещении двух миров – реального и вымышленного – в произведении Энтё. Но в тексте Акунина есть только один повествовательный план, возможность ирреальной трактовки событий совершенно отсутствует. Однако мы все–таки можем отметить в «Сигумо» пересечение двух миров – западного и восточного, важного элемента акунинской поэтики, как нами уже отмечалось ранее. Во–первых, мы наблюдаем это в ситуации межрасового брака между Сатоко и Мэйтаном.

⁵²Бенедикт Р. Хризантема и меч / пер. с англ. М. Н. Корнилова. М., 2004. С. 105.

Во-вторых, двоятся в данном случае образ самого Фандорина. С одной стороны, он приходит на церемонию похорон в черном сюртуке, в то время как для японцев цвет траура белый, уже этим выделяясь среди остальных персонажей. Так же несколько раз высказывания Фандорина заставляют преподобного попенять на невоспитанность «гайдзина»⁵³. С другой стороны, знания Эраста Петровича относительно японской культуры являются куда более обширными, нежели знания большинства иностранцев. Образ Фандорина пограничен, герой объединяет в себе два чуждых друг другу мира. Это роднит его с дочерью Сатоко, которая тоже является порождением России и Японии. Если Акико искалечена физически, то Фандорин страдает от травм душевных, которые были и будут связаны как с миром России (невеста Лизанька из «Азазеля»), так и с миром Японии (японка О-Юми из «Алмазной колесницы»). Любопытно также отметить, что в японском фольклоре существует сказка под названием «Акико», которая рассказывает историю старика, всю жизнь хранившего верность своей возлюбленной Акико, ушедшей в мир иной в возрасте 18-ти лет. Он жил рядом с кладбищем, где была похоронена девушка, и каждый день навещал могилу. Когда пришел его черед, Акико пришла за ним в образе белой бабочки, чтобы наконец соединиться с возлюбленным⁵⁴. Историю Акико и ее возлюбленного можно рассматривать как более гуманный вариант истории девушки с пионовым фонарем, поскольку дух умершей не тревожит своего возлюбленного, но смиренно ждет и не пытается прервать ход его жизни. С «Сигумо» же ее роднит совпадение имен героинь, потусторонняя сущность в виде насекомого – контраст черного паука и белой бабочки как добра и зла – и история любви самого Фандорина. В данном случае мы рассматриваем категорию любви не в качестве отдельной женщины, а как обобщенный образ несчастливой фандоринской личной жизни.

⁵³ Иностранец (яп.)

⁵⁴<Без подписи> Акико [Электронный ресурс] mirckazok.ru URL: http://mirckazok.ru/view_post.php?id=83 (дата обращения 17.04.2017)

Для Энтё – как и для любого другого японского автора – важна эстетика прекрасного. Особо проявляется это в описании именно мужских персонажей: о Коскэ он говорит как о «красивом белолицем парне» (132), Синдзабуро – «мужественный и изящный, лицом подобный цветку, с бровями, как месяц, красавец мужчина, от которого глаз не оторвать»(129), Иидзима описан следующим образом: «с лица он был белый, брови красивые»(120).

Персонажи «Сигумо» в свою очередь некрасивы: лицо маленькой Акико «собрало в себе непривлекательные физиогномические особенности обеих рас» (15), Эми Тэрада постоянно твердит о своем уродстве, а Фандорин старается на нее лишней раз не смотреть. Однако Акунин придерживается принципа «красота в глазах смотрящего». Классическое понятие красоты переосмысливается, подвергается сомнению. Так, преподобный рассуждает об уродстве как о неустойчивой категории: «безобразнейший из смертных бывает прекрасен в глазах Будды, а наипервейшая красавица может казаться ему мерзким гноилищем»(с20); слуга же Эми Терады и вовсе называет ее красивой, сравнивая ее с миниатюрной куколкой. Здесь мы можем вспомнить акунинскую повесть «Декоратор», где маньяк также воспринимает красоту отлично от принятых традиций и в буквальном смысле находит в женщине красоту ее внутреннего мира, игнорируя непривлекательность внешних данных своих «избранниц».

Так же нужно отметить, что судьбы отцов схожи в обоих произведениях. И отец Коскэ, и Мэйтан, отец Акико оба провоцируют своих убийц: первый – своим хамством, грубостью, второй – своим эгоизмом и равнодушием. Однако смерть в тексте Энтё– вещь обыденная, она не рассматривается как трагичное событие, здесь нет места долгой скорби, смысл заключается в реакции на событие, в желании отомстить и восстановить честь погибшего.

Философия рассказа «Сигумо» предполагает аналогичный взгляд: не зря одним из места действия выбрано именно кладбище, где человеческая

смерть воспринимается как рутина. Обнаруживаем в тексте следующую фразу: «Настоятель <...> показывал, что смерть – событие отрадное и в некотором смысле даже праздничное» (11). Кладбище в этом рассказе вообще не воспринимается в привычном смысле, оно десакрализируется.

Итак, мир акунинского текста не признает иррационального начала, но ему не чуждо понятие о двоимирии. Героев разных эпох роднит схожесть судеб, для них существенен конфликт между долгом и чувством. И в том, и другом тексте главный мотив для персонажа – это борьба со злом, восстановление справедливости, однако текст Энтё не приемлет лжи, все тайное обязательно станет явным, ни один, даже самый крошечный проступок не утаится от зоркого авторского глаза. Акунин же прощает своему герою обман, хотя это не рядовой случай, это ложь во спасение. Автор позволяет Фандорину скрыть преступницу, скрыть факт знания. За преступлением не следует наказания, потому что автор указывает на спасительную тропинку мира духов и обратной – мир, в который сам автор не верит, но в который разрешает поиграть своему читателю.

2.2. «Одна десятая процента»

Следующий рассказ цикла «Нефритовые четки» посвящен американской писательнице Патриции Хайсмит. В данном случае определить текст, на который ориентируется Акунин, оказывается предельно просто – это роман 1950 года «Незнакомцы в поезде». Патриция Хайсмит известна как создатель психологического романа. Ее интересуют отклонения человеческой психики, персонажи, которые находятся на границе между адекватным и патологическим восприятием действительности.

В своем романе «Незнакомцы в поезде» она рассказывает историю двух молодых людей – Гая Хейнза и Чарльза Бруно, которые волею случая оказались в одно купе поезда. Оба героя находятся в ситуации болезненной зависимости от другого человека. Гай разводится со своей женой Мириам, которая в течение их недолгой супружеской жизни постоянно ему изменяла. Несмотря на то, что сейчас Гай состоит в отношениях с другой женщиной, он все еще не оправился от разрыва с бывшей женой: он страдает от уязвленного самолюбия, жалости к себе и ненависти к Мириам. Герой постоянно возвращается в прошлое, вспоминая начало их отношений. Бракоразводный

процесс затягивается, Гая тяготит ощущение того, что Мириам даже после их разрыва продолжает использовать его. Образ Мириам постоянно преследует его.

Чарльз Бруно в свою очередь люто ненавидит своего отца Сэмюэла. Во-первых, его отец чрезвычайно алчен, деньги – его главная забота. Во-вторых, Бруно гложет обида за мать, которая постоянно терпела измены мужа. В его голове складывается образ, что все женщины – кроме его матери – одинаковы: «И всего один тип женщин! – продолжал Бруно. – Изменщицы. В лучшем случае она гулящая жена, в худшем – потаскуха! <...> А мать моя – женщина уникальная! Я таких больше не встречал. Ей столько пришлось вынести. Красавица, у нее много друзей среди мужчин, но она себе ничего такого не позволяет»⁵⁵. Бруно, спровоцировав Гая на откровенный разговор, предлагает ему совершить двойное убийство: он убьет Мириам, а Гай – Сэмюэла. Гай игнорирует предложение Бруно, но молодой человек настроен решительно. Через несколько дней он убивает женщину, задушив ее в парке, где она проводит время со своими друзьями.

Гай обескуражен смертью Мириам: «В сердце впервые возникла жалость по отношению к Мириам. Теперь она представлялась ему несчастной и совершенно невинной жертвой» (127). Он попадает под подозрение как человек, которому выгодна смерть женщины, но не может быть обвинен в ее убийстве из-за отсутствия неопровержимых улик.

Через некоторое время после убийства Бруно напоминает о себе. Он начинает преследовать и шантажировать Гая, вынуждая того пойти на убийство Сэмюэла Бруно. После совершенных преступлений герои продолжают свое общение, не скрывая того факта, что знакомы друг с другом, что в итоге позволяет полиции доказать их виновность. Однако отбывать наказание будет только Гай – Бруно трагически погибает, утонув в озере.

⁵⁵*Хайсмит П.* Незнакомцы в поезде / пер. с англ. Е. Алексеевой. СПб., 2016. С. 33. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

Обратимся теперь к рассказу Акунина. Невнимательный читатель, не заметив посвящения в начале книги, обвинит автора в плагиате – о подобных случаях говорит и сам писатель в одном из своих интервью: «... я помню, как в начале моей беллетристической карьеры то и дело возникал какой-нибудь отчасти начитанный критик и кричал: "Смотрите, "Пелагия и белый бульдог" - это "Соборяне" Лескова. Караул, грабят!" Или "Коронация" - это "Остаток дня" Кадзуо Исигуро. Акунин думает, что никто не читал, а мы читали!" Так ты приглядиись, там посвящение стоит: "К. И." А в "Белом бульдоге" - "Н. С.", то есть "Николай Семенович", в смысле, Лесков»⁵⁶.

Как невнимательный читатель выскажет мысль о плагиате, так и внимательный обратит внимание на фразу одного из героев о том, что «Нечто подобное описано в одном американском романе» (225). Автор акцентирует внимание на заимствованном характере сюжета, что исключает вариант плагиата, поскольку этот прием не один из авторов не захочет подвергнуть атрибуции.

Действительно, в «Одной десятой процента» мы наблюдаем и аналогичную ситуацию встречи двух незнакомых людей в поезде, и аналогичное двойное убийство. Это юный Афанасий Кулебякин, который желает избавиться от своего дяди ради наследства, и доктор Буквин, страдающий от ненависти к князю Боровскому – он увел из семьи жену Буквина. Оба персонажа хотят избавиться от ненавистных им людей, это обоюдный договор, основанный на рациональном подходе. Совсем же иная ситуация наблюдается в тексте Хайсмит. В ходе всего повествования читатель следит за ростом авторитета Бруно в жизни Гая, распространением его влияния: «Он ведь не хотел, его заставили. Он действовал по воле Бруно. В мыслях он осыпал Бруно проклятиями; проклинал бы его вслух, если бы были силы. Самое любопытное, он совсем не чувствовал вины – возможно, именно потому, что исполнял чужую волю<...>Теперь же он чувствует лишь

⁵⁶Большая сборка статей и интервью [Электронный ресурс] <http://bodhy-75.ru> URL: <http://bodhy-75.narod.ru/index/0-41> (дата обращения 11.04.2017)

усталость и равнодушие» (210). Фактически, в романе Хайсмит убийца один, только исполнителей двое. Хайсмит постоянно акцентирует читательское внимание на зависимости Гая от Бруно, их отношения очень сложны и болезненны, Гай постоянно пытается исключить Бруно из своей жизни, ощущая на себе его негативное влияние, однако сделать это не получается даже после смерти Бруно, что приводит Гая к тому, что начинает вести себя подобно Бруно, когда в финале произведения приходит к Оуэну, с которым незадолго до своей смерти встречалась Мириам, и в ходе разговора у Гая появляется мысль о том, что он может заманить Оуэна в ту же самую ловушку, в какую Бруно заманил его, Оуэн в свою очередь продолжит цепочку действий и схема будет воспроизводиться до бесконечности. Бруно продолжает воздействовать на психику Гая.

В романе Хайсмит убийство – не средство достижения цели, но сама цель. Так описывается эмоциональное состояние Бруно, охваченного безумством перед совершением преступления: «Перед ним стояла цель, и это ощущение, такое незнакомое и сладкое, влекло его вперед, как бурный поток. Глядя в окно, Бруно начал всерьез осознавать свои намерения. Сегодня он совершит убийство, которое станет не только исполнением давней мечты, но и пойдет на пользу другу. Бруно очень любил радовать друзей»(89). Герой Хайсмит не относится к акту убийства как нормальный человек, для него это пусть ужасная, но часть обыденности: «"И вы готовы сделать это еще раз, мистер Бруно?" - "Вероятно" – предположи бы он уклончиво, как полярный исследователь в ответ на вопрос, готов ли он провести еще одну зиму во льдах» (141).

В совершенных убийствах в рассказе Акунина, как мы уже говорили, нет такой психологической глубины, преступник не обладает маниакальным мышлением, как в романе Хайсмит. Акунин ориентируется на более сложный текст, в котором герои находятся на грани между адекватным и искаженным восприятиями действительности: чтобы понять мотивацию их поступков, нужно особо внимательно изучить характер персонажа. Герои Акунина

другие. Их психологические портреты также интересны читателю и отнюдь не поверхностны, но у них нет второго дна, их не нужно пытаться расшифровать, поскольку они – в первую очередь как представители текста массовой литературы – должны быть понятны читателю. Если при прочтении текста Хайсмит читатель неоднократно задастся вопросом, почему все произошло именно так, он будет стараться разобраться в логике действий героев, то текст Акунина не потребует от читателя такой трудоемкой работы. Он просто переадресует читателя к тексту Хайсмит. Так при использовании интертекста реализуется авторское «Я» писателя: его текст удовлетворит как рядового читателя, так и читателя более искушенного, но при этом самостоятельного и настроенного на работу.

Однако вернемся к тексту. Фандорин все-таки пытается разгадать мотивы Кулебякина, застрелившего князя Боровского, с которым познакомился на охоте всего за несколько часов до совершения убийства. Сыщик пытается объяснить его действия с точки зрения именно тех мотивов, которые мы наблюдаем в действиях Бруно: «Среди людей иногда случаются выродки, получающие удовольствие от самого акта убийства, особенно если имеется шанс остаться безнаказанным»⁵⁷. В ходе своего расследования Фандорин за Кулебякиным никаких отклонений, которые могли бы повлиять на психику молодого человека, не обнаруживает. Однако узнав, что дядя Кулебякина скончался вовсе не от удара а был отправлен, Эраст Петрович продолжает поиски доказательств, что действия Кулебякина могли быть мотивированы психологическими отклонениями: «У человека, который удачно провернул ловко задуманное убийство, может возникнуть ощущение своего всемогущества, <...> он чувствует себя тайным повелителем мира, закулисным вершителем судеб, упивается своей воображаемой властью<...> Или, мефистофельски посмеиваясь, капают на рауте яду в один из стоящих

⁵⁷Акунин Б. Нефритовые четки. М., 2007. С. 216. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

бокалов» (219). Особое внимание следует обратить на сравнение с Мефистофелем, потому что оно созвучно мыслям Гая о Бруно: «Гай с отвращением посмотрел на Бруно. Его силуэт стал расплывчатым, словно Бруно начал таять. От него оставались только голос и дух, дух дьявола. Всё презренное было представлено в Бруно» (167). И действительно: незримый дух Бруно как будто продолжает присутствовать и в тексте Акунина.

Но ни Кулебякин, ни Буквин маньяками не являются, Эраст Петрович верно вспоминает слова своего учителя Грушина о том, что существуют четыре основных мотива совершения преступления: страсть, корысть, месть или опасность. Мотивы преступлений в «Одной десятой процента» строго укладываются в привычную для следовательской работы схему, в них нет оригинальности, «новизны», которую пытается найти Эраст Петрович.

Однако акунинскому следователю приходится куда сложнее, чем следователю Джерарду из «Незнакомцев в поезде», поскольку Гай и Бруно не скрывают факта знакомства друг с другом. Однако герой Хайсмит так же обладает внушительными познаниями в области психологии, потому что весьма точно определяет характер отношений между Гаем и Бруно: «А потом начались все допросы, и Джерард сделал из мухи слона.<...> - Это ведь не имеет никакого отношения к допросам после смерти вашего отца. - Конечно, нет. Но Джерард игнорирует логику. Ему б изобретателем быть!» (337).

Бруно говорит о логике как о понятии рационального подхода к делу, но в случае убийства Мириам и Сэмюэла она и не требовалась. Наоборот, следователю необходимо было понять более запутанный характер преступления. Когда он обозначил для себя основного подозреваемого в лице Гая, которому было выгодно убийство Мириам, его концепция не складывалась. Но обратив внимание на взаимоотношения Гая с Бруно, а потом получив информацию об убийстве отца последнего, он начал более пристально наблюдать за взаимоотношениями этих героев. Это помогло Джерарду предугадать дальнейшие действия Гая и поставить дом Оуэна на

прослушивание. Поэтому когда Гай пришел к Оуэну и рассказал всю правду про убийства, у следователя появились нерушимые доказательства виновности как Гая, так и покойного Бруно. Цепочка убийств, начатая Бруно, не продолжается, круг замыкается. Оуэн не становится следующим звеном, встреча с ним становится роковой для Гая.

В акунинском тексте мотив разоблачающей встречи также повторяется. Первая встреча происходит в купе поезда между Кулебякиным и Буквиным, вторая – между Фандориным и его случайным попутчиком в том же самом купе. Когда Буквин беседует с Кулебякиным, то замечает внушительных размеров бриллиант на его заколке. Это существенная в повествовании деталь, поскольку именно эту брошь через некоторое время находит в купе Фандорин, когда поднимает с пола упавшие четки. Приват-доцент говорит ему, что кондуктору отдавать ее нельзя, а лучше будет проверить записи о проезжающих первым классом. На этом рассказ заканчивается, но читатель может предположить, что когда Фандорин обнаружит в путевой книге имена Кулебякина и Буквина рядом, он непременно распутает это преступление и виновники будут наказаны.

Стоит отметить, что и в романе «Незнакомцы в поезде», и в рассказе «Одна десятая процента» катализатором действия является именно женщина. В романе Хайсмит цепочка событий, приведших к убийству, начинается с обиды Гая на Мириам, которой он делится с Бруно. В рассказе Акунина Буквин делится своей несчастной любовной историей с Кулебякиным, чем подталкивает его к идее двойного убийства. Однако в рассказе о женщине только упоминается, тогда как в романе Хайсмит женские образы занимают одну из существенных позиций в раскрытии характеров Гая и Бруно. Так, через отношение к Мириам читатель наблюдает эмоциональную ущемленность и растерянность Гая, его глубокую обиду, но вместе с тем милосердие и сострадание. Бруно же, наблюдая в детстве женщин, с которыми общался его отец, обобщает и

создает один закономерный образ, что порождает его женоненавистничество.

Обратим внимание на то, каким образом Акунин взаимодействует с текстом Хайсмит на уровне заглавия для своего произведения. В первую встречу Гая и Бруно последний говорит о своей любви к детективам, поскольку они показывают, что каждый человек способен на убийство. Действительно, каждый, словно бы вторит персонажу Хайсмит герой Акунина: «... в свою очередь усомнился он, окинув взгляд мирную внешность собеседника. – Вы способны на убийство? – У меня выбора нет» (225). Потом Бруно добавляет, что раскрывается лишь одна двенадцатая часть совершенных преступлений. Тему процентных соотношений в разговоре Кулебякиным дублирует Буквин, говоря о том, что вероятность провала их затеи всего одна десятая процента – при каком–нибудь особо неудачном стечении обстоятельств. Так и рождается название акунинского рассказа.

Если для преступников это неудача, то для Фандорина очередной выигрыш. Удача – традиционный мотив для произведений о не лишенном везучести сыщике. Если Эраст Петрович играет в азартные игры, то никогда не проигрывает. В этом рассказе ему тоже не суждено проиграть, потому что это снова игра, задуманная автором, спектакль для читателя.

Начинается повествование в рассказе с квартального совещания, которое Фандорину напоминает «скучный и торжественный балет» (207), в котором каждому выступающему отведена своя роль. Потом в целях следственного эксперимента Эраст Петрович принимает участие в инсценировке ужина, в ходе которого был отравлен дядя Кулебякина. Каждый из участвующих занимает соответствующие позиции, однако спектакль должного результата не дает. Фандорин именуется дело то задачей, то загадкой, потому что для него поиск преступника – это действительно интеллектуальная игра, чем для читателя акунинского текста является и поиск текста–донора.

2.3. «Table-talk 1882 года»

При анализе следующего рассказа мы обратимся к творчеству Эдгара Аллана По. Американский писатель считается основателем детектива, созданный им образ сыщика–любителя Огюста Дюпена открывает галерею персонажей данного жанра.

В «Table-talk 1882 года» Фандорин раскрывает тайну сестер–близнецов Полины и Анны Каракиных. Дочери Льва Каракина одиноки и живут в семейном поместье под строгим надзором отца. Девушки находятся в одинаковом положении и до тех пор, пока в поместье не приезжает французский архитектор Ренар, выписанный отцом для завершения работ, о соперничестве речи не идет. Обе девушки проявляют к французу интерес и он делает выбор в пользу более жизнерадостной Полины. Анна терзается от зависти и однажды, воспользовавшись случаем, сообщает отцу об отношениях Полины и Ренара. Отец в гневе выставляет француза из дома, дочь сажает под домашний арест. Нас следующий день после случившегося выясняется, что Полина исчезла. Девушку так и не находят, безутешный отец через полгода умирает от апоплексии, а Анна уезжает в Бразилию.

Фандорин отправляет депешу своему коллеге Веберу, который в тот момент находится в Бразилии. Полученный ответ подтверждает его страшную догадку: Полина убила свою сестру Анну, а после смерти отца сбежала в Рио-де-Жанейро, где вышла замуж за своего любовника Ренара.

В ходе поиска текста-первоисточника мы в первую очередь обратимся к так называемому дюпеновскому циклу По, в который входят следующие рассказы: «Убийство на улице Морг» (1841) «Тайна Марии Роже» (1842) и «Похищенное письмо» (1844). В этих рассказах есть три ключевых мотива, которые использованы в акунинском тексте: изощренное по своей жестокости преступление, загадочное исчезновение и подмена. Основное внимание в ходе исследования будет направлено именно на «Тайну Марии Роже», материал же «Убийства на улице Морг» будет использован в качестве вспомогательного⁵⁸.

«Тайна Марии Роже»– это история раскрытия убийства юной француженки. Для рассказа существенной является идея того, что убита на самом деле не Мария, а другая девушка. Возможно, Мария сама инсценирует собственную смерть. Этот сюжетный ход зеркально используется в тексте Акунина: если в рассказе По подозрение о подмене существовало, но подтверждения не получило, то в акунинском рассказе именно этим приемом преступники и воспользовались.

В обоих рассказах основа для преступления – конфликт на почве любви. Здесь мы также усматриваем элемент зеркального сопоставления двух текстов. Если в рассказе По существует определенный круг мужчин, которые борются за внимание Марии, то в произведении Акунина основные действия в любовной сфере предпринимаются именно женщинами, мужчина же здесь выступает в роли «трофея».

⁵⁸ Хотя в «Похищенном письме» также наблюдается мотив подмены, но иных пересечений не наблюдается, поэтому данный рассказ в ходе дальнейшего исследования использоваться не будет.

Стоит отметить, что сложность дела об убийстве Марии Роже Дюпен находил в его заурядности, говоря о том, что в ходе расследования полиция на многое не обратила внимания. Зеркальность текста Акунина проявляется и здесь: версии, которые предлагаются в ходе обсуждения истории, обычны, мотивировка действий привычна, никто – кроме Фандорина – не пытается взглянуть на дело сестер под иным углом, предположить более невероятное развитие событий.

Фигуры Дюпена и Фандорина в обоих рассказах овеяны ореолом легендарности благодаря своим дедуктивным способностям. О Дюпене рассказчик отзывается так: «Нетрудно догадаться, что роль моего друга в драме, разыгравшейся на улице Морг, не могла не произвести значительного впечатления на парижскую полицию. У ее агентов имя Дюпена превратилось в присловье»⁵⁹. О Фандорине же сообщается следующее: «Говорят, что вы – блестящий аналитический ум, что любые тайны вы расщелкиваете как грецкие орехи»⁶⁰. В рассказе Акунина этот мотив усиливается еще и тем, что обсуждение выше обозначенного дела проходит на приеме в салоне, хозяйка которого рассматривает Фандорина в роли «приманки» для остальных гостей, престижного гостя, на которого все обратят внимание.

И Дюпен, и Фандорин поражают своих собеседников своими предположениями, которые похожи на озарения, но на самом деле являются лишь следствием их внимательного анализа предоставленных сведений. Так, в рассказе «Убийство на улице Морг» Дюпен после продолжительного молчания словно бы продолжает мысль своего собеседника, говоря о театральном актере. Фандорин же задает вопрос о наличии водопровода в княжеском доме, чем несказанно удивляет присутствующих – ведь, несмотря

⁵⁹По Э.А. Полное собрание сочинений / пер. с англ. СПб., 2013. С. 783. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

⁶⁰Акунин Б. Нефритовые четки. М., 2007. С. 47. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

на то, что это достаточно далекая от цивилизации деревня, он действительно есть.

В ходе своего расследования Фандорин обращает пристальное внимание на эмоциональное состояние двух сестер, привлекает свои пространные знания в области женской психологии. Фандорин, не располагая возможностью осмотреть место преступления, сосредотачивает свое внимание на преступнице, на его психологическом состоянии, встает на его место. Рассуждая о том злодеянии, которая совершила Полина против родной сестры, Фандорин говорит: «Нет на свете зверя опаснее женщины, у которой отняли любовь!» (52). Совершенное преступление действительно настолько бесчеловечно и жестоко, что Фандорин не зря уподобляет девушку животному. О жестоком преступлении речь идет и в рассказе По «Убийство на улице Морг», но здесь его зверский характер и объясняется тем, что оно действительно было совершено животным.

Исследование психологии человека – это одна из центральных позиций в творчестве Эдгара По. Как утверждают исследователи, его повышенное внимание к психологии в значительной степени обусловлено стремлением выяснить природу сил, препятствующих нормальной и полноценной работе сознания. Для По разум – это единственное средство, которое может вывести человека из трагических противоречий бытия⁶¹. Соответственно, для писателя огромный интерес представляла интеллектуальная деятельность человека. Этот интерес и мотивирует писателя на создание произведений, в которых читатель наблюдает за подробным процессом интеллектуального анализа действительности.

Однако не только понятие разума привлекает По как автора. Искаженная психика и заболевания психологического толка – это одна из ключевых характеристик героев По. Писателю интересны пограничные состояния человека, когда его сознание воспринимает действительность,

⁶¹Ковалев Ю. В. Эдгар По // История всемирной литературы: в 8 т. / гл. ред. Г. П. Бердников. Т. 6. М., 1989. С. 573.

руководствуясь иными принципами, нежели это делает человек здоровый. Преобразования человеческой психики могут выступать и в роли защитного механизма, закрывающего сознание от гнетущей его действительности.

В рассказе Акунина также есть место психологическому. В «Table-talk 1882 года» внимание читателя акцентируется на том, что после страшной ночи Анна (а на самом деле убившая сестру Полина) несколько дней пробыла в забытии и очень сильно переменялась в характере. Возможно, что совершенное преступление было совершено в состоянии аффекта и осознавая весь ужас содеянного, девушка пережила сильнейшее психологическое потрясение, о чем и говорит Эраст Петрович: «Вполне вероятно, что затяжное беспамятство мнимой Анюты было не симуляцией, а естественной реакцией психики на страшное потрясение» (54). Героини, которые проводят свои дни в одиночестве, взаимодействуя практически только друг с другом, вполне вероятно могут быть подвержены помутнениям рассудка. Сильное же чувство, на фоне которого разыгрывается драма, могло послужить в роли катализатора проявленного безумия. Стоит еще отметить, что в посвященном творчеству По рассказе Акунин выбирает один из типичных для творчества американского писателя образов жертвы – молодую женщину. Данный мотив встречается в таких новеллах По как «Овальный портрет», «Лигейя», «Морэлла», среди поэтических его произведений можно вспомнить такие стихотворения как «Ворон», «Аннабель-Ли», «Ленор», «Спящая», «К одной из тех, которая в раю», «К Энни» и др.

Как мы успели заметить, текст Акунина чрезвычайно богат своими интертекстуальными связями, мы усматриваем большое количество «побочных» – в сравнении с основным текстом «Тайна Марии Роже» – текстов По, которые оказывают влияние на поэтику акунинского рассказа. Благодаря своему интертекстуальному началу текст встраивается в обширный культурный контекст, где разные поэтические системы взаимодействуют между собой.

Акунинский преступник выбирает весьма кровавый вид расправы над своей жертвой – расчленяет ее на куски и этот мотив рождает ассоциацию с одной из новелл По – «Человек, которого изрубили в куски». Для По важно натуралистическое изображение тех или иных манипуляций с телом – живым или мертвым, поскольку это один из наиболее внушительных по силе воздействия на психику приемов: здесь можно вспомнить такие его новеллы как «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», «Разговор с мумией», «Береника», «Черный кот» и др.

Однако атмосферы ужаса в рассказе Акунина не ощущается, обсуждение происходит в обстановке салона, гости воспринимают историю как пускай и своеобразное, но развлечение. Хозяйка салона и один из гостей затевают спор по поводу того, сумеет разгадать Фандорин загадку Каракиных или нет, результат его аналитических рассуждений становится лишь залогом того, что кто–то из спорящих окажется победителем. В ходе обсуждения прослеживается соревновательный аспект, автором снова активизируется игровой момент в тексте. Важно так же отметить, что раскрытие преступления не сопряжено с наказанием преступников, традиционный поиск истины для установления справедливости и победы добра над злом в данном случае не приводит к своему логическому завершению. Не зря и жертва преступления Анна Каракина описывается как вялая и меланхоличная, немного похожая на пушкинскую Татьяну, в то время как Полина активна и подвижна. Добро пассивно, в то время как зло деятельно, оно распространяется, для него нет границ и оно покушается на самые близкие узы родства.

Мастер эмоционального воздействия и создателя гнетущей атмосферы в своих произведениях, в детективных рассказах По больше заинтересован в описании мыслительного процесса сыщика, поэтому читатель, вслед за героем всецело поглощенный разгадыванием логических цепочек, не воспринимает детективные истории По в привычном ключе. Во многом на это влияет категория пространства и времени – обыкновенно ночное время

суток сменяется дневным, урбанистический пейзаж вместо традиционного готического замка. Мистический пласт повествования смещается и уступает место рационалистическому – не зря По называет свои детективные истории «рационациями».

Однако при всем вышесказанном нельзя не отметить, что мистические мотивы творчества По все-таки оказывают свое влияние на поэтику акунинского рассказа.

Во-первых, это ситуация таинственного исчезновения, которое поначалу кажется совершенно необъяснимым: не зря один из героев говорит Фандорину, что это «задача, не имеющая логического решения» (47). Мотив долгого беспомыслия одной из сестер и отсутствие каких-либо сведений касательно произошедшего той ночью – все это добавляет тексту ощущения непостижимой тайны.

Во-вторых, не случаен выбор главных героинь истории, которые являются близнецами. Здесь мы усматриваем традиционный для творчества По мотив двойничества. Мы обратимся к его новелле «Лигейя». Здесь одно тело занимают сразу души сразу двух женщин, которые борются за своего избранника. В итоге побеждает более сильный соперник, а именно Лигейя, которая была первой женой рассказчика. Так и в рассказе Акунина в борьбе за счастье одерживает именно Полина, которая первой завоевала внимание Ренара. Как Лигейя изживает Ровену, так и Полина избавляется от Анны, чтобы вновь воссоединиться со своим возлюбленным, даже несмотря на ужасное злодеяние, которое приходится ради этого совершить.

В поисках темы персонажей-двойников мы не можем не обратиться к новелле По «Вильям Вильсон». В этой новелле герой с искаженным восприятием действительности воспринимает себя не как одного человека, но как преследователя и его жертву, где жертва – он сам, а преследователь – аллегорически воплощенная совесть героя. В ходе повествования герой опускается все ниже и ниже в нравственном смысле. Не осознавая, что преследует его не кто иной, как он сам, то есть воплощение его лучших

нравственно–моральных качеств, он «убивает» того другого, чтобы освободиться от давления, но в итоге оказывается, что таким образом он уничтожает себя: «Ты победил, и я покоряюсь. Однако отныне ты тоже мертв – ты погиб для мира, для Небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня, – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты бесповоротно погубил самого себя!» (539). Искаженное сознание героя воспринимает свою совесть как нечто внешнее, нечто, что мешает ему жить, он не ассоциирует ее с собой. Важно отметить, что разделение происходит только когда Вильям прибывает в пансион, то есть сталкивается с большим миром, с социумом, который диктует свои правила и где нет единства между человеком и его духовностью.

Так и в рассказе Акунина сестринская любовь не выдерживает проверки, когда в привычный замкнутый мир каракинской усадьбы вторгается человек из «большого» мира. Проверку не проходит не только Полина, которая убивает сестру, но и Анна, которая мешает счастью своей сестры и позволяет отцу разлучить влюбленных. Зло, воплощенное в человеческой натуре, торжествует, в поисках лучшего для себя человек переступает через святое. Однако из текста становится ясно, что в итоге героиня добилась своего и вышла замуж за Ренара. Если в тексте По человеческая бездуховность ведет его к очевидной гибели, то у Акунина мы этого не наблюдаем. Одна сестра притворяется другой, подмена не раскрывается, потому что нет внимательного взгляда, мир поверхностен в своем наблюдении. В поиске литературных и смысловых глубин необходимо сделать несколько шагов назад, окунуться в мир другой эпохи, которая становится доступна благодаря пересечению с текстом американского писателя.

2.4. «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых»

Данная повесть является финальной частью цикла «Нефритовые четки» и эффектно завершает партию Акунина, которую он разыгрывает посредством взаимодействия своего текста с произведениями других авторов. Чем так интересен финал цикла – таков закономерный вопрос, на который мы постараемся ответить в ходе последующего рассуждения.

Как утверждается в авторском посвящении, «Узница башни» – прямая отсылка к творчеству французского писателя Мориса Леблана, который известен серией книг о благородном грабителе Арсене Люпене. Далее нам необходимо установить, какое именно произведение послужило для Акунина основой для повести. Поскольку в «Узнице башни» фигурирует небезызвестный в мире детектива персонаж Шерлок Холмс, то наше внимание должен привлечь рассказ Леблана «Херлок Шолмс опоздал». Очевидно, что прототипом для леблановского персонажа является английский сыщик. Путем несложного преобразования имени исходного персонажа Леблан присваивает героя и включает его в мир своих произведений.

Действие данного произведения происходит в замке Тибермесниль, хозяином которого является банкир Жорж Деванн. Замок согласно традиции наполнен различными предметами антиквариата, редчайшими произведениями искусства и книжными изданиями. На светском рауте, с описания которого и начинается рассказ, Жорж обращается к одному из гостей, Орасу Вельмону, и утверждает, что тот очень напоминает Арсена Люпена. Здесь нужно отметить, что Люпен по замыслу автора является гением перевоплощения и составить его подлинное портретное описание достаточно непросто. Тем не менее хозяин замка угадывает в Вельмоне черты Люпена и рассказывает ему о тайном тоннеле, которым снабжен замок. С его помощью можно пробраться в здание и получить доступ ко всем его богатствам. Чем мотивируется такой ход со стороны Деванна? Он объясняется тем, что на следующий день в резиденцию должен прибыть Шерлок Холмс, соответственно, до его приезда должно состояться преступление. Детали, касающиеся тайного хода, содержатся в двух книгах, одна из которых была украдена непосредственно из библиотеки Деванна, а другая – из Национальной библиотеки. Деванн уверен, что обе книги украдены одним человеком – господином Люпенем, который теперь на шаг ближе к разгадке тайны замка. Деванн предоставляет Люпену (который скрывается под именем Вельмона) последнюю часть паззла – две цитаты, оставленные в истории семьи его дальним предком: «И сверните, рукою качнув, а там опрокинутый Эрос творит к Богу путь <...> Тибермесниль: 1-2-12»⁶². Деванн ожидает от Люпена ответного хода в виде ограбления дворца и не ошибается в своих расчетах. Однако оставить награбленное себе Люпену не позволяет его прежняя любовь, мисс Нелли, с которой читатель знакомится в рассказе «Арест Арсена Люпена». Девушка настигает Люпена на месте преступления и он, желая сохранить ее уважение, на следующий день возвращает все обратно. «Джентльмен–грабитель» – такова дефиниция,

⁶²Леблан М. Арсен Люпен и другие: рассказы / пер. с франц. С. Хачатуровой. М., 1992. С. 167. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

придуманная Лебланом для своего персонажа. Образ, созданный автором, явно рассчитан на симпатию читателя.

Обратимся теперь к тексту Акунина. Место основного действия здесь похоже: это замок Во–Гарни, расположенный во французском портовом городке Сен–Мало, однако читатель начинает знакомство с персонажами повести с Шерлока Холмса, который призван на помощь хозяином замка, господином дез Эссаром. О топосе замка М.М.Бахтин говорит, что он насыщен историческим временем, отсылает читателя к прошлому⁶³. Замок фактически концентрирует в себе пространство, читатель рассматривает героев, находящихся в замкнутой системе, при помощи увеличительного стекла. Создается атмосфера театральности, иллюзии, игры – того самого параметра, который так существенен для творчества Акунина.

Итак, Холмс прибывает на пароходе в сопровождении своего неизменного спутника – доктора Уотсона. Так начинаются многие произведения Акунина, например «Турецкий гамбит», «Смерть Ахиллеса», «Статский советник», «Левиафан», поэтому здесь можно усмотреть первый этап присвоения Акуниным чужого персонажа (речь идет о Шерлоке Холмсе). Привычный мотив, с которого обычно начинается описание приключений «родного» Акунину Эраста Фандорина, активизируется в контексте новой системы заимствованных персонажей, что позволяет автору на имплицитном уровне начать ассимиляцию внешнего по отношению к тексту героя. Здесь важно понимать, что Шерлок Холмс, чье имя стало прецедентным, в текстах других авторов никогда не будет полностью соответствовать оригиналу Конан Дойла. Даже при условии, что Холмс в «Узнице башни» разделяет со своим предшественником все его привычки, будь то игра на скрипке или зависимость от морфия, он находится в рамках другой системы, это уже герой другого автора. Леблан акцентирует на этом внимание посредством трансформации имени, Акунин же разрабатывает

⁶³Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М/, 1975. С. 311.

образ нового Холмса на уровне повествования. В данном случае персонаж Конан Дойла является «приглашенным гостем», который функционирует в пределах «владений» Акунина, он вынужден подчиняться тем правилам, которые установлены другим автором. Новый автор заявляет свои права на персонажа, он более не руководствуется правилами прежней системы, из которой заимствовал героя. Интертекстуальное взаимодействие текстов диктует свои правила игры.

Более того, в случае же с «Узницей башни» качественные изменения претерпевает вовсе не только сыщик, но и преступник – Люпен. У читателя теперь нет возможности наблюдать за не лишенной благородства натурой этого персонажа, поскольку он здесь является явным антагонистом по отношению к детективным парам Холмса и Фандорина (в союзе с Уотсоном и Масой соответственно). Если Леблан мог себе позволить отсутствие традиционного конфликта между добром и злом, то в акунинской серии текст такого формата представляется невозможным. В повести Акунина Люпен – расчетливый и хитрый игрок, который прикидывается хозяином замка, господином дез Эссаром – пока настоящий находится в путешествии с семьей – и использует сыщиков в своих корыстных целях. В финале он и вовсе издевательским образом завершает свое общение с господами Фандориным и Холмсом, вызвав полицию (так детективы превращаются во взломщиков) переворачивая тем самым все с ног на голову.

Удивительно еще и то, что правило леблановского Люпена – соблюдение заповеди «Не убий» – также претерпевает трансформацию в акунинском произведении. Вот что Эраст Петрович говорит по этому поводу: «Меня с души воротит от этого мерзавца. Он кичится тем, что никогда не совершает убийств. А по-моему, лучше уж честный г-головорез, чем гнусный шантажист, наживающийся на чужой беде»⁶⁴. Солидарен с Фандориным и Холмс, что определенным образом компрометирует

⁶⁴Акунин Б. Нефритовые четки. М., 2007. С. 635. В дальнейшем ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы.

последнего. Фандорин всегда был известен читателю очень трепетным отношением к вопросам чести и достоинства, но Холмс своей расстановкой приоритетов здесь весьма удивляет. Это еще один поворот на пути присвоения чужого персонажа.

Как уже было сказано ранее, в рассказе Леблана любовная линия между персонажами Люпена и мисс Нелли является ключевым звеном в ходе принятия решения о возвращении украденного. Именно под влиянием уже недоступной, но все еще любимой женщины герой совершает данный поступок. Перед их окончательным расставанием Люпен вспоминает их встречи на палубе «Прованса» («Арест Арсена Люпена») и говорит о том, что сохранил оставленную девушкой розу и берег ее все это время. Мисс Нелли не отвечает ему, но после того, как она уходит, он снова обнаруживает оставленный цветок: «И вдруг вздрогнул: на ящике с бамбуком, на который недавно облокачивалась Нелли, лежала роза, белая роза. Он так и не осмелился ее попросить. И эта тоже, конечно, забыта? Забыта по рассеянности или оставлена нарочно? Он пылко прижал цветок к себе, посыпались лепестки. Тогда Арсен склонился и стал бережно, как драгоценные реликвии, подбирать их один за другим» (178). В контексте такой церемонии прощания актуализируется традиционный образ рыцаря и его прекрасной дамы, цветок розы здесь играет роль христианского символа и воплощает идею милосердия, сострадания и всепрощения.

Обратим теперь внимание на взаимоотношения героев с женским полом в повести Акунина. Единственная женщина в произведении – это якобы дочь дез Эссара мисс Эжени, а на самом деле сообщница Люпена, актриса по имени Сюзетт. Она очень правдоподобно играет несчастную больную с травмой позвоночника, каждый из мужчин проникается к ней глубокой приязнью и состраданием. Даже Шерлок Холмс, который изначально придерживался версии, что девушка является сообщницей Люпена, в итоге отказывается от этого умозаключения и просит у неепрощения за подозрения. Уотсон, от чьего лица ведется повествование,

прокомментировал это следующим образом: «Даже сухарь Холмс был потрясен»(683).

В повести Акунина женщина оказывается персонажем двуличным, девушке не составляет никакого труда манипулировать чувствами мужчин. Несмотря на то, что в рассказе Леблана мисс Нелли тоже оказывается на стороне преступника и покрывает его, не выдавая его присутствия в замке ночью, ею движет совершенно иной мотив – в отличие от акунинской героини. «Цветочный» мотив в «Узнице башни» также трансформируется: так называемая мисс Эжени несколько раз упоминает о цветах в горшке на окошке, беспокоясь из-за сильного ветра (как бы цветы не замерзли), а потом именно этот горшок кидает на голову Масы, стоящего под окнами в качестве сторожа попавшегося в силки сообщника Люпена. Образ преступницы в данном случае воспринимается более негативно, нежели образ преступника, поскольку ситуация, в которую находится псевдожертва, является главным камнем преткновения для решения задачи.

Данное сюжетное решение противопоставляет акунинский текст леблановскому, но при этом указывает философию аутентичного Шерлока Холмса, который относится к женскому полу с большой долей скепсиса. Надо отметить, что и Фандорину, достаточно популярному среди женщин, ни с одной из них не удастся поддержать долгосрочные отношения. Энергетика у Фандорина и Холмса разная, но оба персонажа в итоге остаются в одиночестве.

Однако это не единственное, что роднит двух сыщиков. Идею созвучности образов Фандорина и Холмса высказывает в своей статье «Эрасто–сан. К вопросу о возможности существования образа "положительно прекрасного человека" в современной российской литературе» Е.В.Сафронова, говоря о том, что закономерен был бы финал серии об Эрасте Фандорине, показанный в финале «Черного города», поскольку вместе с героем уходит и время таких детективов дон–кихотского

типа.⁶⁵ Она напоминает читателю о том, что и цикл о Шерлоке Холмсе заканчивается аналогичной мыслью о неприспособленности старого детектива к жизни в новом мире.

Но здесь стоит заметить, что фактически в противостоянии двух сыщиков выигрывает все же именно Холмс, поскольку ему первым удается разгадать тайну шифра и подменить драгоценности в сундуке сорочками Уотсона. Более того, если рассматривать образы Холмса и Фандорина как порождение двух миров – мира литературной классики и мира литературной игры в рамках постмодернистского направления, то закономерно будет предположить, что даже в рамках «родного» Фандорину текста он не выдерживает конкуренции с персонажем классической традиции. Преимущество акунинских героев перед героями Конан Дойла можно усмотреть только в эпизоде схватки между героями, когда обе стороны принимают друг друга за Люпена. В силовом столкновении героев, символизирующих два века, век ушедший несомненно проигрывает веку настоящему, поскольку не располагает всей той мощью, которая есть в распоряжении современности, однако же рациональный подход прошлого сохраняет свое преимущество.

Идея такой расстановки сил, когда Фандорин в той или иной системе координат оказывается слабее, чем герой классический, ситуацию с которым Акунин трансформирует в своих романах, наблюдается и ранее. В статье «Специфика функционирования интертекста в романе Б.Акунина "Азазель"» Т.В.Надозирная отмечает, что Акуниным здесь устанавливается связь с текстами Достоевского, а именно с «Преступлением и наказанием» и

⁶⁵Сафронова Е. В. «Эрасто–сан». К вопросу о возможности существования образа «положительно прекрасного человека» в современной российской литературе// Весь мир театр? Весь мир – литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: коллективная монография / сост.-ред. А. Г. Головачева. М., 2016. С. 118.

«Идиотом».⁶⁶ Она сравнивает Фандорина с Раскольниковым в ситуации, когда Фандорин считает, что убил Бежецкую. В отличие от героя Достоевского, Эраст Петрович достаточно быстро забывает о душевных муках по поводу якобы совершенного преступления и переключается на разгадывание тайны портфеля. Фандорин при всем своем рафинированном образе благородного героя XIX века, хранителя традиций уходящей эпохи, все-таки является порождением совершенно иной литературной системы, которая напрямую соотносится с современностью при всей своей мимикрии под прошедшие столетия. Как отмечает Ранчин, Эрасту Петровичу чуть ли не каждый день вынужден «сдавать экзамен на супермена или бойца элитных спецподразделений»⁶⁷. Здесь усматривается прямая связь с обозначенным выше упоминанием о том, что Фандорину удастся одолеть Холмса только в области, где необходимо применить силу. В области же своих профессиональных компетенций Фандорин уступает своему знаменитому предшественнику. Ранчин сравнивает Эраста Петровича с Джеймсом Бондом, говорит об его «неубиваемости», особенно если принять во внимание тот факт, насколько часто на героя совершались покушения. Создается контекст компьютерной игры, в которой у героя есть несколько жизней. Образ Фандорина тяготеет к современности, он контрастен по отношению к своему литературному предшественнику.

Однако в рамках обсуждения вопроса о бессмертности Фандорина будет справедливо отметить сопричастность к такого рода манипуляциям и самого Конан Дойла. Поклонники его творчества выступили против финала рассказа «Последнее дело Холмса», где автор убивает своего героя, и

⁶⁶Надозирная Т. В. Специфика функционирования интертекста в романе Б.Акунина «Азazelь» [Электронный ресурс] philology.univer.kharkov.ua. URL: <http://www-philology.univer.kharkov.ua/> (дата обращения 20.03.2017)

⁶⁷Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом // НЛЮ. 2004. № 67. С. 243.

писатель был вынужден воскресить Холмса и написал еще несколько произведений с его участием. Таким образом, произошло совмещение двух дискурсов – вымышленного и реального, литературная система книжной серии под влиянием внешнего по отношению к ней дискурса претерпела значительные изменения.

Так же важно сказать о том, что и «Узница башни» выходит за рамки обычного литературного повествования. Автор подключает внешние по отношению к тексту источники, создавая многоуровневость повествования. Обратим внимание, каким образом происходит повествование в «Узнице башни». Оно ведется от лица двух человек: Уотсона и Масы. Традиционно доктор Уотсон рассматривается как биограф Холмса и часто сопоставляется с самим Конан Дойлом (однако сам автор это отрицал, указывая в качестве прототипа другого человека), поэтому Акунин подчеркивает его профессиональную деятельность в области литературы высказыванием Фандорина: «...я искренне восхищаюсь вашим литературным талантом. В жизни не читал ничего увлекательнее ваших "Записок"» (635). Маса после этих слов проявляет особый интерес к доктору Уотсону, поскольку предполагает, что рассказ о приключениях его хозяина ничем не уступит аналогичным произведениям о Шерлоке Холмсе. Он просит Уотсона дать ему несколько уроков в области писательского мастерства, которые Маса отмечает в ходе повествования. Приведем некоторые из них:

«Но Уотсон–сенсей сказал, что отступления не должны быть пространными, иначе читатель заскучает» (631);

«...сенсей научил меня не писать все время: «сказал, сказал». Надо использовать синонимы...» (635);

«...иначе читатели узнают все раньше времени, а Утсон–сенсей говорит, что это противоречит законам *detectivestory*» (659).

Мы привели только некоторые из таких примечаний, благодаря которым автором создается еще один пласт восприятия текста – на уровне его создания. Автор, если выражаться метафорическим языком, «обнажает»

текст, делает его уязвимым, акцентирует внимание читателя на его искусственной природе. Мы уже не раз упоминали об игровой составляющей текстов Акунина, и данный рассказ является одной из наиболее наглядных иллюстраций этого феномена. Восприятие текста раскладывается на несколько составляющих, в тех главах произведения, в которых повествование ведется от лица Масы, читатель теперь обращает внимание не только на его сюжетную структуру, но и на способ организации текста, на уловки, к которым прибегает рассказчик, чтобы заинтересовать читателя или пробудить в нем ту или иную необходимую эмоцию. Теперь читатель заметит, как Маса вместо нейтрального «сказал» в ситуации, которая не требует особых ухищрений в плане описания, будет использовать иное, более эмоционально окрашенное слово. Такой прием работает и для создания комического эффекта, который свойственен большинству произведений Акунина.

Маса фактически используется Акуниным в качестве собственного двойника, и таким образом можно сказать, что в системе «автор–герой» наличествует иерархия отношений, аналогичная той, которая существует в паре «слуга–хозяин». Герой есть литературная единица, поэтому его автор – даже несмотря на то, что он является создателем персонажа – находится в его услужении. Автор никогда не может быть представлен как независимый субъект, он должен придерживаться определенных рамок, заданных тем литературным путем, который он для себя избрал. Это есть традиционность повествовательной манеры, общий набор тех стереотипов, который будет реализовываться вне зависимости от выбранного сюжета. Акунин выбирает в качестве «приглашенного гостя» Арсена Люпена – «джентльмена–грабителя», которым восхищается сам Херлок Шолмс (в произведении Леблана), но аналогичного не происходит в повести Акунина, от благородства натуры Люпена практически не остается ни следа. Герой Леблана превращается в отталкивающую личность, которая играет на лучших чувствах других людей ради получения наживы, поскольку роль

благородного рыцаря уже занята Фандориным, борьба двух благородных начал категорически не вписывается в типичную акунинскую схему противостояния добра со злом.

Аналогичная ситуация происходит и с персонажем Конан Дойла. Оба сыщика защищают закон, преследуют единую цель, но главенство должно принадлежать лишь одному из них, поскольку в детективных историях правило «две головы лучше» не работает⁶⁸. Таким образом, каждый из сыщиков вносит вклад в расследуемое дело, но достигнуть главной цели – поимки преступника – им все же не удастся, поскольку нарушается жанровый канон. И основное преимущество в расследовании, как уже было отмечено раньше, остается за одним сыщиком, а именно за Холмсом.

Стоит отметить, чем различны стратегии расследования Холмса и Фандорина. Холмс – индивидуалист, он зачастую не посвящает в свои планы Уотсона, используя его неведение в пользу дела. Эраст Петрович относится к своему помощнику совершенно иначе, он посвящает Маса во все тонкости дела, он готов прислушиваться к его советам.

Любопытен и следующий факт. За трансляцию происходящего с главными героями отвечают их помощники, которые находятся с ними в единой парадигме произведения, внутри его структуры, внешние связи с реальностью вне произведения здесь не затрагиваются. В ситуации же с Арсеном Люпеном Акунин снова выходит на другой, внетекстовый уровень, используя в качестве персонажа, описывающего приключения с Люпенем, настоящего создателя серии произведений о нем: «У Арсена Люпена тоже есть собственный писатель, мсье Леблан» (632). Примечательно, что упоминается в повести и сам текст Леблана «Херлок Шолмс опоздал» с комментарием Уотсона о том, что «в оправдание мистера Леблана можно сказать, что, в отличие от меня, он никогда не бывает прямым участником

⁶⁸Не зря для этого жанра традиционно противопоставление умный детектив – глупый полицейский, аналогичная модель реализуется и в дуэте детектива и его помощника. Для помощника используем другую дефиницию – уступающего в дедукции.

событий и вынужден принимать на веру рассказы своего хвастливого приятеля» (700).

Мир текста соприкасается с миром настоящим, это не просто диалог между текстами, это диалог между различными сферами жизни – вымышленной и реальной, где читатель может ощущать себя как внутри текста, так и за его пределами – в тех случаях, когда в процессе чтения произведения он сталкивается с «внешними раздражителями» в виде тех или иных упоминаний о реалиях его мира. Таким образом автор настраивает коммуникацию со своим читателем, чтобы тот не чувствовал себя чужим в мире нового для него текста. Здесь для него уже расставлены определенные ориентиры. Благодаря интертексту как акту коммуникации между различными текстами и мирами автор настраивает отношения со своим читателем.

В финале произведения Шерлок Холмс упоминает стихотворение «Готэмские умники», известное русскому читателю в классическом переводе С.Я.Маршака:

«Три мудреца в одном тазу
Пустились по морю в грозу.
Будь попрочнее старый таз,
Длиннее был бы мой рассказ»⁶⁹.

Под «умниками» Холмс подразумевает себя, Фандорина и Люпена, мотивируя это тем, что ни один из героев не получил того, чего хотел. Но Маса иронии не замечает и действительно воспринимает героев как мудрецов. Японское сознание строго иерархично, поэтому японец не может даже допустить мысли о том, что его господин может быть не прав. Не зря он говорит: «У моего господина что ни слово, то золото» (635). Маса воспринимает мир как эстетизированную категорию, находится в поиске красоты и мудрости даже там, где она не подразумевается. Он традиционно

⁶⁹Маршак С. Я. Собрание сочинений: в 8 т. / под ред. В. М. Жирмунского. Т. 2. М., 1968. С. 113.

воспринимает своего господина как единственный источник истины. Акунин же ироничен как по отношению к своему персонажу, так и по отношению к персонажам классической литературы. Взаимодействие эпохи, культуры, мировоззрения для него есть игра, в результате которой рождается текст.

Заключение

Итак, в ходе нашего исследования мы ознакомились с работами, посвященными теории интертекстуальности, а так же ознакомились с исследованиями, связанными с изучением постмодернистского течения в литературе. В процессе изучения работ, посвященных творчеству Акунина, мы обозначили для себя закономерности функционирования интертекстуального начала его текстов. Для нашего исследования оказалось существенным то, что в результате взаимодействия двух текстов – собственно акунинского и текста классического – рождается литературная игра, в рамках которой, однако, сохраняется иерархический подход по отношению к предшествующей традиции. Ситуация, которая тем или иным образом повторяет оригинальную историю, описанную в тексте–первоисточнике, воспринимается читателем иначе: изменяется масштаб проблемы, мотивы героев. С одной стороны, текст становится более поверхностным – если сравнивать его с текстом–предшественником. Но с другой стороны, глубина его проявляется именно в отсылках к другому тексту, за счет своего интертекстуального фундамента текст не только обогащается сам, он способствует дальнейшему развитию знаний читателя в области литературы

– при учете того, что это действительно ему интересно. В противном же случае интертекстуальное начало становится элементом факультативным, то есть не препятствует реализации текста с точки зрения его развлекательной функции, не работает исключительно на его усложнение. Это позволяет автору успешно удовлетворять интересы двух различных типов читателя – массового и элитарного.

В практической части нашего исследования мы проанализировали четыре текста сборника «Нефритовые четки» – «Сигумо», «Table-talk 1882 года», «Одна десятая процента» и «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых», сопоставляя их с текстами-предшественниками.

В ходе анализа первой пары произведений – «Сигумо» и «Пионового фонаря» Саньютэя Энтё – мы отмечаем единую базу конфликта, представленную в данных текстах. Также объединяет произведения японский культурный код. В тексте Энтё сосуществуют два мира – реальный и фантастический. Поэтика произведений Акунина, основывающихся на логических механизмах, не приемлет иррационального начала в тексте, однако автору все же удается добиться контекста двоемирия посредством совмещения мира двух культур: западной и восточной. Но текст Акунина в содержательном плане отличен от текста Энтё. Новый текст конструируется по совершенно иным сюжетным схемам, однако благодаря схожести основного конфликта произведений нам удастся проследить определенное сходство в системе героев этих текстов.

«Сигумо» можно обозначить как произведение, чей производный характер менее очевиден – по сравнению с тремя другими текстами сборника. В контексте преемственных отношений этот рассказ сборника «Нефритовые четки» более самостоятелен.

«Table-talk 1882 года» интересен тем, что сочетает в себе черты различных текстов Эдгара Аллана По. Причем если упоминаемые нами в качестве претекстов «Тайна Марии Роже» и «Убийство на улице Морг»

написаны в аналогичном жанре детективной истории, то «Лигейя» и «Вильям Вильсон» – это уже литература мистическая. Акунинский текст опять не приемлет иррационального, однако как детектив претерпевает определенные изменения: в «Table-talk 1882 года» мы не наблюдаем торжества справедливости: преступник не пойман. Потусторонний, враждебный человеку мир, описываемый в произведениях По, вторгается в текст Акунина именно таким образом.

«Одна десятая процента» – это посвящение роману Патриции Хайсмит «Незнакомцы в поезде». Сюжет текстов идентичен, однако различны мотивы персонажей. Это происходит из-за жанровой разницы двух произведений: традиционной детективной истории и психологического романа. В результате такой жанровой трансформации наиболее заметно снижение затрагиваемой проблематики.

Интересно так же, что даже в названии своего рассказа Акунин обыграл один из диалогов героев романа Хайсмит. Среди всех проанализированных текстов сборника эти наиболее близки с точки зрения плана содержания, то есть интертекстуальный характер произведения максимальным образом обнаруживается в данном случае и атрибуция текста-донора не вызывает никаких сложностей.

Последний текст – «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых», сопоставляемый с текстом Мориса Леблана «Херлок Шолмс опоздал», интересен для нас тем, что объективирует не только взаимосвязи внутри литературы, но еще и акцентирует наше внимание на тексте как продукте авторского сознания. Такой подход позволяет читателю выйти за пределы обычного одномерного восприятия произведения.

В акунинском тексте Фандорин – как родной автору сыщик – первичен, Люпен – как герой текста-донора – вторичен, а Шерлок Холмс и вообще возведен в третью степень как герой, пришедший в текст Акунина через призму взгляда Леблана – автора-посредника между Акуниным и Конан-Дойлом.

Этот текст Акунина в большей степени взаимосвязан с реальностью, чем иные рассмотренные нами тексты сборника, герои и их создатели находятся в единой плоскости повествования. Мир текста соприкасается с миром настоящим, это не просто диалог между текстами, это диалог между различными сферами жизни – вымышленной и реальной, где читатель может ощущать себя как внутри текста, так и за его пределами.

Итак, как мы можем отметить, механизмы интертекстуального взаимодействия, которые срабатывают в каждом из проанализированных текстов, различны и базируются на разных подходах к тексту–источнику. Но их объединяет игровое начало, о котором мы не раз упоминали, и в контексте которого реализуется творческий метод Акунина: он поучает своего читателя не напрямую, через свои тексты, а опосредованно, через чужие. При этом он читатель волен остаться на первом уровне восприятия текста как исключительно развлекательного сегмента литературы. Выбор стратегии остается за ним.

Список литературы

Источники

- 1) *Акунин Б.* Нефритовые четки. М.: Захаров, 2007. 704 с.
- 2) *Леблан М.* Арсен Люпен и другие: рассказы / пер. с франц. С. Хачатуровой. М.: Радуга, 1992. 384 с.
- 3) *Маршак С. Я.* Собрание сочинений: в 8 т. / под ред. В. М. Жирмунского, И. С. Маршака, С. В. Михалкова [и др.]. Т. 2. М.: Худож. лит., 1968. 599 с.
- 4) *По Э. А.* Полное собрание сочинений / пер. с англ. СПб.: Азбука, Азбука–Аттикус, 2013. 1376 с.
- 5) *Хайсмит П.* Незнакомцы в поезде / пер. с англ. Е. Алексеевой. СПб.: Азбука, Азбука–Аттикус, 2016. 384 с.
- 6) *Энтё С.* Пионовый фонарь: японская фантастическая проза / пер. с яп., сост. и предисл. Г. Дуткиной. М.: Худож. Лит., 1991. 399 с.

Научная и критическая литература

- 7) *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с франц., сост., общ.ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
- 8) *Басинский П. В.* Писатель нашего времени // Нева. 2002. № 2. С. 188-203.
- 9) *Бахтин М. М.* Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Сборник литературно-критических статей. М.: Худож. лит., 1986. С. 6–71.
- 10) *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
- 11) *Бенедикт Р.* Хризантема и меч / пер. с англ. М. Н. Корнилова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 256 с.
- 12) *Бобкова Н. Г.* Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ: Бурят.гос. ун-т, 2010. 25 с.
- 13) *Бобровская Г. В.* Фигуры интертекста в публицистике: газетный текст vs текст-источник, экспрессия vs стандарт // Известия ВГПУ. 2013. № 6. С. 66–69.
- 14) *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. №1. С. 244–258.
- 15) *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотип. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
- 16) *Высочина Ю. Л.* Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина) // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. 2016. № 2. С. 161 – 164.
- 17) *Головачева А. Г.* Диалогия Акунина «Весь мир театр» и «Черный Город» как полилог великой русской и мировой литературы // Весь мир театр? Весь мир — литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: коллективная монография / сост.-ред. А. Г. Головачева. М.: Буки-Веди. 2016. С. 70–110.

- 18) Головачева А. Г. «Скарпея Баскаковых»: Конан Дойл в содружестве с Чеховым // Весь мир театр? Весь мир – литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: коллективная монография / сост.-ред. А. Г. Головачева. М.: Буки-Веди. 2016. С. 62–69.
- 19) Дубин Б. В. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // НЛО. 2002. №57. С. 6-23.
- 20) Дубин С. Б. Детектив, который не боится быть чтивом // Новое лит.обозрение. 2000. № 41. С. 412-414.
- 21) Еременко Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. 2012. № 6. С. 130–140.
- 22) Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 250 с.
- 23) Казачкова А. В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000–х гг. Дис. ... канд. филол. наук. Саранск: Мордов. гос. ун-т, 2015. 203 с.
- 24) Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
- 25) Ковалев Ю. В. Эдгар По // История всемирной литературы: в 8 т. / гл. ред. Г. П. Бердников. Т. 6. М.: Наука, 1989. С. 571–577.
- 26) Колокольцева Т. Н. Новая эра интертекстуальности: глобализация интертекстуальных связей в интернет–эпоху // Известия ВГПУ. 2013. № 6. С. 61–65.
- 27) Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал.гос. пед. ун-та, 1999. 268 с.
- 28) Лиотар Ж. Ф. Что такое постмодерн // Иностранная литература. 1994. № 1. С 47–61.

- 29) *Липовецкий М. Н.* ПМС (Постмодернизм сегодня) // Знамя. 2002. № 5. С. 200–211.
- 30) *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. 317 с.
- 31) *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- 32) *Лунькова Л. Н.* Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод. Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М.: РУДН, 2011. 39 с.
- 33) *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
- 34) *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма. СПб: Алетейя, 2000. 347 с.
- 35) *Москвин В. П.* Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология // Известия ВГПУ. 2013. № 6. С. 54–60.
- 36) *Олизько Н. С.* Интертекстуальный анализ художественного произведения: учебное пособие. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2008. 147 с.
- 37) *Огрызко В. В.* И снова Акунин // Литературная Россия. 2005. № 2-3. С. 5-8.
- 38) *Потанина Н. Л.* Диккенсовский код «фандоринского проекта» // Вопросы литературы. 2004. №1. С. 50-54.
- 39) *Прохорова Т. Г.* Постмодернизм в русской прозе: учебное пособие. Казань: Изд-во Казан. Гос. Ун-та, 2005. 96 с.
- 40) *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
- 41) *Ранчин А.* Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом // НЛО. 2004. № 67. С. 235-266.

- 42) *Савельева В. В.* Союз нерушимый вербального и визуального в романе «Ф. М.» // *Весь мир театр? Весь мир – литература!* Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: коллективная монография / сост.-ред. А. Г. Головачева. М.: Буки-Веди. 2016. С. 51–61.
- 43) *Сафронова Е. В.* «Эрасто–сан». К вопросу о возможности существования образа «положительно прекрасного человека» в современной российской литературе // *Весь мир театр? Весь мир – литература!* Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: коллективная монография / сост.-ред. А. Г. Головачева. М.: Буки-Веди. 2016. С. 111–118.
- 44) *Смирнов И. П.* Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Изд. 2–е, испр. и доп. СПб.: Изд–во СПбГУ, 1995. 193 с.
- 45) *Сорокин С. П.* Бинарность Фандорина, или Пересечение восточной и западной традиций в контексте «фандоринского цикла» Б. Акунина // *Ярославский педагогический вестник*. 2011. Т. 1 № 1. С. 264–268. (Гуманитарные науки).
- 46) *Степанов. А. Д.* Акунин и Чехов: пазл «Две Чайки» // *Весь мир театр? Весь мир – литература!* Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: коллективная монография / сост.-ред. А. Г. Головачева. М.: Буки-Веди. 2016. С. 22–28.
- 47) *Супрун А. Е.* Текстовые реминисценции как языковое явление // *Вопросы языкознания*. 1995. № 6. С. 17–29.
- 48) *Тороп. П. Х.* Проблема интекста // *Учёные записки Тартуского государственного университета*. Тарту, 1981. Вып. 567 (Текст в тексте: Труды по знаковым системам. XIV). С. 33–45.
- 49) *Трускова Е. А.* Гипертекст в эстетике современной русской литературы (на примере произведений Б. Акунина) // *Вестник Челяб. гос.пед. ун–та*. 2010. № 5. С. 307–314.

- 50) *Трускова Е. А.* Романские циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск: Челяб. гос. пед. ун-т, 2012. 22 с.
- 51) *Туова Р. Х.* Жанровые стратегии детективного дискурса как маркеры прецедентности в романах Б. Акунина об Эрасте Фандорине // Вестник АГУ. 2016. № 2. С. 132–137.
- 52) *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотип. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
- 53) *Фатеева Н. А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия Российской Академии наук. Т. 56. № 5. М.: Наука, 1997. С. 12—21. (Серия литературы и языка).
- 54) *Фатеева Н. А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской Академии наук. Т. 57. № 5. М.: Наука, 1998. С. 25—38. (Серия литературы и языка).
- 55) *Хализев В. Е.* Теория литературы. Изд. 6-е, испр. М.: Академия, 2013. 432 с.
- 56) *Холодинская Т. О.* Ремейк как категория, характеризующая межтекстовые отношения // Грамота. 2016. № 6. С. 49–51.
- 57) *Худолей Н. В.* Механизмы актуализации интертекстуальных связей в художественном тексте // Грамота. 2015. № 11. С. 199–202.
- 58) *Циплаков Г. М.* Зло, возникающее в дороге, и дао Эраста Фандорина // Новый мир. 2001. № 11. С. 159-181.
- 59) *Черняк М. А.* Классика в кривом зеркале массовой литературы. К вопросу о тенденциях российской словесности XXI века // Studia Slavistica. 2009. № 6. С. 123–140.
- 60) *Шаманский Д. В.* Plusquamperfect (о творчестве Б. Акунина) // Мир русского слова. 2002. №1. С. 73–79.
- 61) *Эпштейн М. Н.* Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.

Интернет-источники

- 62) <Без подписи> Акико [Электронный ресурс] mirckazok.ru. URL: http://mirckazok.ru/view_post.php?id=83 (дата обращения 17.04.2017)
- 63) <Без подписи> Большая сборка статей и интервью [Электронный ресурс] <http://bodhy-75.ru>. URL: <http://bodhy-75.narod.ru/index/0-41> (дата обращения 11.04.2017)
- 64) Голованова И. С. История мировой литературы. Постмодернизм [Электронный ресурс] ruslit.biz. URL: <http://ruslit.biz/golovanova-i-s-istoriya-mirovoj-literatury-postmodernizm/> (дата обращения 15.03.2017)
- 65) Данилкин Л. А. Убит по собственному желанию [Электронный ресурс] guelman.ru. URL: <http://www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin.html> (дата обращения 05.11.2016)
- 66) Ковалева К. Л. Интертекстуальность как стилеобразующее средство в постмодернистском проекте «Б. Акунин» [Электронный ресурс] journals.hnpu.edu.ua. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/ojs/liter/article/view/109> (дата обращения 15.03.2017)
- 67) Колодина И. А. Интесубъективная контекстуальность научности гуманитарных наук // Современные проблемы науки и образования. 2012. № 1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=5494> (дата обращения 25.02.2017)
- 68) Надозирная Т. В. Специфика функционирования интертекста в романе Б.Акунина «Азazelь» [Электронный ресурс] philology.univer.kharkov.ua. URL: <http://www-philology.univer.kharkov.ua/> (дата обращения 20.03.2017)
- 69) Трофименков М. С. Дело Акунина // Новая русская книга. 2000. № 3(4). [Электронный ресурс] guelman.ru URL: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk4/37.html> (дата обращения 17.04.2017)

70) *Эшштейн М. Н.* Информационный взрыв и травма постмодерна
[Электронный ресурс] fanread.ru. URL: <http://fanread.ru/book/8122700/>
(дата обращения 03.12.2016)