

**Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет
імені Олеся Гончара**

В.А. Гусев, Н.М. Валужева, Г.С. Ключко

Ретродетектив як жанр мідл-літератури

Монографія

**Київ
2015**

УДК82.091

ББК 83.3(0) Світова література. Історія і критика

Г96

Рекомендовано до друку Вченою радою Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара 08.10.2015 (протокол № 3).

Науковий редактор - доктор філологічних наук, професор **В.А. Гусев**.

Рецензенти:

О.А. Андрущенко, доктор філологічних наук, професор (Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди)

О.Л. Калашникова, доктор філологічних наук, професор (Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара)

Гусев В.А., Валусєва Н.М., Ключіко Г.С.

Г96 Ретродетектив як жанр мідл-літератури: Монографія / За редакцією Віктора Гусєва. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 160 с.

ISBN 978-617-7349-10-4

Монографія характеризує ретродетектив з погляду його включеності в мідл-літературу. Книга являє собою детальний аналіз сучасних ретродетективів, їх тематики, проблематики, поетики. Особлива увага приділяється постмодерністській природі цього жанрового різновиду. Аналіз особливостей розвитку і функціонування ретродетективу, що здійснює продуктивний діалог між масовою й високою літературою, може стати кроком до створення більш повного і комплексного уявлення про детективний метажанр, а також дати поштовх до подальшого дослідження мідл-літератури.

Основною метою монографії є розвиток у читачів сприйнятливості до сучасної культури взагалі і сучасної літератури зокрема, а також формування навичок мислення в рамках «мультикультуралізму».

Гусев В.А., Валусєва Н.М., Ключіко Г.С.

Г96 Ретродетектив как жанр миддл-литературы: Монография / Под редакцией Виктора Гусева. – Киев: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – 160 с.

ISBN 978-966-489-337-1

Монография характеризует ретродетектив с точки зрения его включенности в миддл-литературу. Книга представляет собой подробный анализ современных ретро детективов, их тематики, проблематики, поэтики. Особое внимание уделяется постмодернистской природе этой жанровой разновидности. Анализ особенностей развития и функционирования ретродетектива, осуществляющего продуктивный диалог между массовой и высокой литературой, может стать шагом к созданию более полного и комплексного представления о детективном метажанре, а также дать толчок к дальнейшему исследованию миддл-литературы.

Основной целью монографии является развитие у читателей восприимчивости к современной культуре вообще и современной литературы в частности, а также формирование навыков мышления в рамках «мультикультурализма».

УДК 82.091

ББК 83.3(0) Світова література. Історія і критика

ISBN 978-966-489-337-1

© Гусев В.А., Валусєва Н.М., Ключіко Г.С., 2015

Зміст

ВСТУП	4
РОЗДІЛ І. ФЕНОМЕН «СЕРЕДИННОЇ» ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ. 4	
1.1. Особливості співвідношення белетристики з експериментальною та масовою літературою	Ошибка! Закладка не определена.
1.2. Ретродетектив як постмодерністський тип літературного твору.....	17
Література до І розділу.....	24
РОЗДІЛ ІІ. ЖАНРОВО–СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РЕТРОДЕТЕКТИВУ.....	29
2.1. Просторово-часовий континуум	30
2.2. Система персонажів.....	39
2.3. Особливості організації сюжету й стилю	49
РОЗДІЛ ІІІ. АНГЛІЙСЬКА КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА ХІХ СТОЛІТТЯ Й РЕТРОДЕТЕКТИВ Б. АКУНІНА	72
3.1. Романтична традиція в детективах Б. Акуніна	72
3.2. «Діккенсівський код» романів Б. Акуніна	85
3.3. Типологічні зближення й генетичні зв'язки творів Б. Акуніна з детективами А. К. Дойля, У. Коллінза, А. Крісті	107
Література до ІІ розділу.....	148
ВИСНОВКИ	155

ВСТУП

В останні роки стає все більш очевидним, що література в сучасній культурі займає місце скромне. Її соціальний статус різко знизився, вона втратила паліативну релігійність і перетворилася на своєрідний товар. Письменство починає сприйматися не як сакральне дійство, а як ремесло, яке, втім, передбачає творче рішення художнього завдання. Сучасна література багаторівнева, і на кожному з цих рівнів встановлюється свій тип ставлення письменник – читач, затверджуються різні естетичні пріоритети.

У роботах, присвячених літературі ХХІ століття, як правило, відзначають складність і суперечливість сучасного літературного процесу, властиву йому жанрову строкатість, різноспрямованість тенденцій, розмитість естетичних кордонів. У цьому неоднорідному літературному просторі, тим не менш, чітко виділяються висока, елітарна і масова, розважальна література. Між ними виявляється белетристика, або мідл-література. Вона займає проміжне положення між масовою літературою, з її естетикою тривіального, і високою, елітарної, з її естетичної установкою на експеримент, пошуком нової художньої мови.

Висока, експериментальна література завжди привертала пильну увагу дослідників; в останні десятиліття чимало написано і про літературу масову, але, як і раніш, десь осторонь залишається мідл-література (белетристика). А між тим серединний простір між двома полюсами сучасної літератури заповнений безліччю художніх текстів, що користуються популярністю як у невибагливого, так і у кваліфікованого читача.

Незважаючи на більш ніж двадцятирічну історію активного осмислення функціонування масової та мідл-літератури, специфіки домінуючих у ній жанрів, до яких, безумовно, відноситься детектив, їх загальна теорія досі перебуває на стадії становлення. Значна частина формульних жанрів майже не вивчена, і, тим більше, деякі внутріжанровий різновиди ще не ставали предметом ґрунтового дослідження. До них відноситься і ретродетектив, порівняно новий внутрішньожанровий різновид одного з найпопулярніших формульних жанрів. Він звернений до історії, яка на рубежі століть потрапила до кола явищ, підданих перегляду й переосмисленню. Зокрема, постмодернізм критично ставиться до «старих» культурних цінностей, іронічно інтерпретує історію, вона стає об'єктом художньої гри, в результаті якої зникає не тільки установка на об'єктивність, а й віра в її можливість, оскільки досліднику доступні не факти, а лише їх інтерпретація. Все це знайшло відображення в ретродетективі, жанрова природа якого прояснена все ще недостатньо. Існує потреба як в описі різних формальних особливостей цього внутрішньожанрового різновиду, так і в осмисленні специфіки його соціокультурного функціонування. Подальше вивчення нових різновидів оповідних жанрів, що розробляються в сучасній літературі, вкрай необхідне, як і дослідження проблем співвідношення масової, класичної та експериментальної літератури, особливостей виникнення нових і трансформації вже існуючих жанрів і внутрішньожанрових різновидів. Вирішенню цього

завдання і присвячена наша монографія, в якій ретродетектив розглядається в проблемно-тематичному, структурно-типологічному та функціональному аспектах. У своїй сукупності три її розділи дають, нехай і невичерпну і небезперечну, відповідь на питання, які соціокультурні чинники впливають на розвиток ретродетектива і визначають його найважливіші жанрово-стильові особливості.

РОЗДІЛ І. ФЕНОМЕН «СЕРЕДИННОЇ» ЛІТЕРАТУРИ СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

1.1. Співвідношення белетристики, класики, високої експериментальної та масової літератури

Літературний процес так чи інакше завжди був складним, багатошаровим, багаторівневим, але його рух визначалося декількома стійкими координатами. У всякому разі, література, починаючи з Нового часу, розвивалася між двома полюсами – високою, елітарною літературою та низовою, демократичною, адресованою широкому колу читачів. І для сучасної культурної ситуації характерно те, що література чітко поділяється на елітарну, експериментальну та масову, міметичну, формульну. Наприкінці минулого століття Дж. Фаулз зазначав, що виникли два типи художників: «...те, хто жде, чтобы публика пришла к ним из чувства долга по отношению к их “чистому” и “искреннему” искусству; другой – это художник, эксплуатирующий желание публики, чтобы за ней ухаживали, забавляли её и развлекали. В такой ситуации нет ничего нового. Но эти два лагеря никогда ещё не были так чётко разграничены и столь антагонистичны» [Фаулз 2008: 296]. Здавалося б, це протилежні, полярні соціокультурні явища, недотичні художні світи... Але це зовсім не так: і елітарна, і масова літератури взаємодіють, збагачують одна одну концептуально, образно, стилістично. Орієнтовані на різні групи читачів, вони, однак, функціонують в єдиному «тілі» культури, а між ними, як матеріалізація їх взаємодії в конкретних художніх текстах, існує «серединна», міدل-література – белетристика. Ми спробуємо вточнити змістовну сутність цих дефініцій, висвітлити деякі сторони проблеми, і насамперед питання про співвідношення «серединної» літератури з високою, експериментальною та низовою, масовою.

Виділення цих трьох основних складових літературного процесу вже стало загальним місцем, яке повторюється у вузівських підручниках: «К концу XIX века в литературном процессе складывается триада: авангардная литература – сориентированная на “классическую” литературу – беллетристика, массовая литература. Эта “разметка” поля литературы продолжает существовать по сей день» [Массовая литература 2010: 13]. Сучасна література немов би розділена на ніші, зайняті трьома її різними типами. Але що характеризує ці соціокультурні феномени? Останнім часом чимало зроблено для прояснення уявлення про масову літературу, але яке смислове наповнення терміна «белетристика»? Белетристикою дослідники часто називають літературні тексти, адресовані широкому читачеві. Приміром, словник Брокгауза й Ефрона дає наступне (дуже лаконічне) визначення: «Беллетристика (от фр. belles-lettres – изящная словесность), худож. литература; в узком смысле – худож. проза, в отличие от поэзии и драматургии; произведения для легкого чтения, в противоположность высокого искусства» [Иллюстрированный энциклопедический словарь 2008: 95].

«Літературна енциклопедія термінів і понять» тлумачить поняття «белетристика» дещо ширше: «Беллетристика <...> – термин, иногда употребляемый для характеристики прозаических произведений невысокого художественного уровня. В.Г. Белинский понимал под Б. “легкое чтение”,

протиставляючи її серйозній літературі. В то ж час російські письменники, зокрема Ф.М. Достоєвський, відзначали необхідність для народу “приємного і захоплюючого читання”. <...> Як “середня” сфера літературного творчості Б. зіткнулася і з “верхом”, і з “низом” масової літератури. Це стосується жанрів авантюрного роману, детективу, наукової фантастики» [Літературна енциклопедія 2001: 79], тобто белетристика – це легке, цікаве читання.

С. Чупринін вважає, що цей термін застарів і страждає оціночно-смаковою невизначеністю. Він наводить визначення белетристики, близьке до того, що дається в «Літературній енциклопедії термінів і понять», але по-своєму доповнює його, відзначаючи, що в більш вузькому сенсі белетристикою називають «літературу захоплюючу, відрізняючись динамічним сюжетом – в протиставленні літературі “високобачній” і/або нудній (так Вальтер Скотт і Олександр Дюма-отець протиставляють в читальському свідомості Лоренсу Стерну і Томасу Манну). І нарешті, белетристика сприймається або як синонім доступної літератури, або як означення тієї групи художніх явищ, яка займає ієрархічно проміжне положення між високою, якісною і низькопробною, масовою літературою» [Чупринін 2007: 69–70]. С. Чупринін вважає, що, виходячи з такого роду розпливчастих визначень, до белетристики можна віднести і Шекспіра, і Льва Толстого, і В. Мейнстера, і Л. Ульїчку. Тому професійні літератори або не використовують цей термін, «або користуються ним безвідповідально, виходячи з власного читальського досвіду і особистих смакових уподобань» [Чупринін 2007: 70]. Можливо, таке судження щодо долі терміну занадто різке, проте сенсу воно не позбавлене. Термін «белетристика» дійсно відрізняється розмитістю, нечіткістю. Скажемо, І. Гурвич зауважує, що під белетристикою слід розуміти «не тільки книги для “легкого читання”, для розваги, а весь книжковий масив, що лежить за межею високого мистецтва, – все, що створюється двоетапними авторами і до чого при всіх тому застосовні критерії якості (“нижче” цього – літературний ширпотреб)» [Гурвич 1990: 122]. Це визначення белетристики страждає якоюсь розмитістю. Щоб визначити книжковий масив, який лежить за межею високого мистецтва, необхідно визначити, яке мистецтво ми називатимемо високим. Треба уточнити, за яким принципом діляться автори на розряди. Чи був другорозрядним письменником Дікенс? Чи відноситься до цього розряду Б. Акунін? Які «критерії якості» ми докладемо до літератури? Що властиво «літературному ширпотребу»? Дати скільки-небудь задовільне визначення белетристики неможливо, не співвідносячи її з іншими явищами літературного процесу.

С. Чупринін пропонує виділяти якісну (актуальну), масову та мідл-літературу, що розташовується між «високою», елітарною та масовою, розважальною літературами; народжена їх динамічною взаємодією, вона, по суті, знімає давню опозицію між ними. «К мідл-класу з рівними основами можна віднести як “облегченні” варіанти високої літератури (“серйозність light”, – по остроумному спостереженню Михайла Ратгауза), засвоєння яких не вимагає від читачів особливих духовних і інтелектуальних зусиль, так і те форми масової літератури, які відрізняються високим виконавчим якістю і націлені отримувати не тільки на те, щоб потішити публіку. Сам цей

термин, в смысловой ауре которого сошлись и отсылки к пресловутой золотой середине, и сегодняшние апелляции к еще более пресловутому среднему классу, вводится впервые» [Чупринин 2004: 152]. Такий погляд на літературу, який запропонував С. Чупринін, був підтриманий рядом критиків. Зокрема, Г. Циплаков так характеризує мідл-літературу: «она находится посередине разных духовных сфер – высокой и коммерческой, фольклорной и профессиональной, для элиты и для небогатых <...>, “middle” означает скорее “центральная”, “находящаяся посередине”, чем “средняя”» [Циплаков 2006: 221–222], тобто відбувається певна «усередненість» літератури, орієнтованої на досить широке коло освічених читачів.

Представники цього напрямку не прагнуть висловити художні пошуки, звернені до вічності, і вирішують насамперед актуальні комунікативні завдання, прагнучи, як правило, не до надання текстам філософської глибини та художньої експериментальності, а до власне повідомлення. Найважливішими стає сюжетна та композиційна винахідливість, проявлена автором під час передачі цього повідомлення. Тексти такого роду повинні легко сприйматися, тому творці мідл-літератури відмовляються від «так называемого языка художественной литературы (с его установкой на стилистическую изощренность и опознаваемую авторскую идентичность)...» [Циплаков 2006: 155]. Завдання, звичайно, не з простих – знайти золоту середину й поєднувати якусь змістовну глибину з ясною, чіткою, простою формою, яка не передбачає інтерпретаційних хитрувань. За традицією цю літературу можна називати белетристикою. Враховуючи її «серединне» положення, її неможливо охарактеризувати, не зіставляючи з крайніми явищами літературного розвитку – високою й масовою літературою. До того ж, розглядаючи функціонування «серединної» літератури, необхідно ввести ще одну часто вживану дефініцію, яку також важко визначити – «класика», яка зовсім не так добре прояснена, як може здатися. Ознаки класичної літератури описані погано і мають нечіткі межі. Класична література, як правило, зіставляється й протиставляється сучасній. Але де ж проходить межа між ними? «За пределами ста лет – абсолютные ценности классики, в пределах ста лет – спорные ценности современности» [Гаспаров 2003: 13–14], – помітив М. Гаспаров. Виходить, що класикою є те, що буде читатися, а скоріше шануватися, пройшовши столітній «фільтр» часу, тобто те, що вкоренилося в культурі.

Історично склалося так, що впродовж багатьох десятиліть класична література уявлялася як безумовна цінність хоча б вже тому, що сприяла консолідації суспільства, з її допомогою здійснювався зв'язок між поколіннями – найважливіша функція будь-якої культури. Відповідно, ставлення до письменника-класика було і залишається до цього часу чимось більш значущим, ніж просто визнанням художніх досягнень відомого й успішного автора. Визначення класичної літератури в літературознавчих словниках зустрічається нечасто. Немає його, скажімо, і в «Літературознавчому словнику-довіднику», друге видання якого вийшло в 2006 р. Але є в ньому невелика стаття «класик»: «Класик (лат. Classicus – зразковий) – автор визначних, всесвітньо визнаних творів, чия творчість стала надбанням не лише національної, а й світової літератури...» [Літературознавчий словник-довідник 2006: 344]. У зв'язку з цим

визначенням виникає питання: так що ж, скажімо, Віктор Пелєвін, Юрій Андрухович, Мішель Уельбек, Дж. Барнс – класики? Адже майже всі їх твори перекладені на основні європейські мови, але чи стали вони надбанням світової культури? Чи увійдуть їхні тексти в ряд класичних? І коли це можна буде стверджувати? Ймовірно, тоді, коли вони пройдуть найскладнішу та найоб'єктивнішу перевірку часом і залишаться актуальними.

Таким чином, класичними є художні твори, які пройшли випробування часом і ввійшли, як прийнято говорити, в скарбницю світової літератури. Але що ще їх характеризує? Ю. Бореv дає класиці наступне визначення: «...от лат. *classicus* – образцовый; *scriptor classicus* – пишущий для высших классов, в отличие от *scriptor proletarius* – пишущий для низших. Позже термин стал характеризовать произведения, достойные сохранения и изучения и обладающие высокими художественными достоинствами: гармонией, целостностью, единством, мерой, внутренней сдержанностью...» [Борев 2003: 184]. Дослідник відзначає високі художні достоїнства, що притаманні класиці, які роблять необхідним її збереження і вивчення. Але як переконатися, що цим високим вимогам відповідає той чи інший твір сучасного мистецтва? Чи завжди внутрішня стриманість і гармонійність притаманні творам високого, експериментального мистецтва? У цьому зв'язку У. Еко стверджує: «...несмотря на оригинальные решения и временные нарушения правил предугадывания, “классическое” искусство, по существу, стремится утвердить принятые структуры обыденного восприятия, противостоя установленным законам избыточности только для того, чтобы вновь утвердить их, пусть даже каким-то оригинальным образом. Современное же искусство, напротив, стремится к нарушению «законов вероятности, управляющих обыденной речью, и для этого оно ввергает в кризис традиционные предпосылки в тот самый момент, когда пользуется ими, чтобы исказить» [Эко 2004: 182]. Автори високої, експериментальної літератури, запозичуючи традиційні форми, «підривають» їх зсередини. Вони не залишаються в рамках загальноприйнятого й загальновизнаного. Стало бути, класику, яку відрізняє єдність, міра, внутрішня стриманість, і високе, експериментальне мистецтво, яке гармонійною класикою ще не стало, треба розрізняти. Можливо, сучасне експериментальне мистецтво вийде до нової гармонії, знайде оригінальні рішення, що забезпечують художню виразність і цілісність, але свого роду класикою можуть стати і твори, які сучасники відносили до низового, розважального мистецтва (скажімо, детективи Конан Дойла і Г. Честертона). Самі уявлення про гармонійні співвідношення частин і цілого, високого і низького як критерії художності з часом змінюються. Якщо звернутися до історії літератури, то можна помітити, що цілий ряд творів, які сьогодні визнані літературним каноном, свого часу адресувалися найширшій аудиторії й були нею прийняті (наприклад, «Декамерон» Боккаччо, «Дон Кіхот» Сервантеса, «Пригоди Тома Джонса, найди» Філдінга, ранні твори Чехова). Досі вони залишаються привабливими для різного типу читачів.

Як відомо, художньому тексту первісно притаманна діалогічність. При всій його складній багатозначності, в ньому завжди є об'єктивне смислове ядро, що задане автором і розраховане на певний тип читацького сприйняття. Але ця

діалогічність може мати різні форми й передбачає різні типи письма та відповідно читацького сприйняття. Так, скажімо, О. Мандельштам думав, що прозаїк і поет по-різному вибудовують свої відносини з читачем: «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. <...>. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником <...>. Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление такого антагонизма между поэтом и конкретным слушателем...» [Мандельштам 1987: 52]. Значно пізніше, відповідаючи на запитання про ставлення поета до конкретного слухача, І. Бродський сказав: «Прозаик задумывается о подобных вещах, поэт никогда... Разница между людьми, занимающимися изящной словесностью, и теми, кто занимается прозой, чрезвычайно велика... Поэтому поэт чрезвычайно редко задумывается – кто же на самом деле составляет его аудиторию» [Бродский 1980: 31]. Ймовірно, дійсно рідко, хоча б вже тому, що поезія, «красне письменство», як визначив її Бродський, завжди була адресована здебільшого елітарному читачеві, з яким поет говорив як з рівним. На відміну від високої словесності, белетристика звернена до найширшого кола читачів, куди входять як елітарні, так і менш вимогливі та кваліфіковані читачі. Письменник, навіть якщо він абсолютно щиро говорить про те, що під час роботи над своїм твором він про читача не замислюється, не може не враховувати різні форми сприйняття тексту, різні типи читання, які, у кінцевому рахунку, будуть в різній мірі визначати особливості його письма. У вмінні вийти на «горизонт очікування читача» – запорука успіху й письменника, і видавця. У цьому зв'язку Р. Уебстер, автор книги «Як написати бестселер», дає пораду починаючому автору: «От вашего выбора воображаемого читателя будет зависеть весь процесс написания книги. Будете ли вы писать в разговорной манере? Или выберете более авторитетный стиль? Ваша точка зрения, подбор вами слов и даже длина отдельных предложений, абзацев и глав будет зависеть от уровня образования вашего воображаемого читателя» [Уэбстер 2005: 24]. Дійсно, письменник так чи інакше повинен орієнтуватися на певний тип читацької рецепції, про що говорилося не раз. Зокрема, в кінці 60-х рр. Р. Барт у статті «Задоволення від тексту» виділяв два типи читання. Перший веде читача «через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка» [Барт 1989: 469–470]. Саме так сприймаються тексти більшістю читачів. Жанрові моделі масової літератури припускають, що сюжет веде до передбачуваного щасливого фіналу, і читач спрямовується до нього через «кульмінаційні моменти інтриги».

Автори масової літератури прагнуть враховувати природну потребу читача в релаксації, ескапізмі, намагаються розважити читача й запропонувати йому варіант здійснення мрії про справедливість, можливості здійснення ідеалу... Як зауважив Б. Шкловський, «читатель покупает вместе с книгой какое-то мнимое благополучие» [Шкловский 1984: 205], він – як дитина, яка «держится за платье матери, а она утешает его, так держится за страницы книг и рукописи читатель» [Шкловский 1984: 205]. Тут йдеться про Діккенса, і в цьому зв'язку треба ще раз відзначити, що доля книги, яка потрапила до кола актуального читання, своєрідно

заломлюється в середовищі кожної категорії читаючої публіки. Так само як і Діккенс, сучасні письменники прагнуть втішити й підтримати читача, інша справа, що це вдається їм не завжди. На свій лад роблять це представники і масової літератури і белетристики, причому вони не тільки розважають і підбадьорюють, але й транслують базові культурні цінності, адаптуючи їх до сприйняття недосвідченого читача. Це цілком поважне завдання ставить перед собою й белетристика. Вирішує вона її дещо інакше, ніж масова література, але функції їх подібні.

Є, однак, і інша категорія читачів, якій віддавав перевагу Р. Барт. Їй притаманний інший спосіб читання, коли читач зацікавлений «уже не об'єктом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта, означения (signifiante)...» [Барт 1989: 470]. Тобто читач може знайти задоволення в самому акті висловлювання, більше того, «чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен – стать аристократическими читателями» [Барт 1989: 470]. Перспектива приваблива, проте соціологи цілком обґрунтовано вважають, що елітарні або, якщо скористатися визначенням Барта, аристократичні читачі становлять 3-5% читаючої публіки. Письменник, зрозуміло, шукає вихід до найширшого читача – широкого настільки, щоб він включав і ці кілька відсотків. На практиці ж перед тим, хто пише, виникає вибір: орієнтуватися на масового або елітарного читача.

Постмодерністи спробували знайти третій шлях: задовольнити потреби всякого читача, знявши протиріччя між високою й масовою літературою. Масова література розраховує на те, що читач охоче прийме розхожий сюжет в новій обробці. Але й в цьому випадку при розробці «вічних сюжетів», скажімо про Червону Шапочку або Попелюшку, можливий рух до якісної белетристики. У. Еко в «Нотатках на полях “Імені рози”» зазначає, що «ідеальний роман» повинен піднятися над сутичкою «чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной – с массовой <...> По моим понятиям, здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо» [Эко 1989: 462]. При такому віртуозному повторному втіленні формул масової літератури в «ідеальний роман» вони оживають, наповнюються новим змістом і можуть привернути увагу як масового, так і елітарного, досвідченого читача. На рубежі XX-XXI ст. були створені твори з подвійним кодуванням, що припускають можливість інтеграції різних типів читання. У них, як правило, поєднується цікавий, напружений сюжет, за розвитком якого й буде стежити недосвідчений читач, і відсилання до культурних традицій, ряд алюзій, які виявить читач кваліфікований. Можна назвати в цьому зв'язку романи Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера, в яких можна знайти відсилання до Діккенса, Льюїса, Толкієна. Два рівня кодування притаманні й романам Б. Акуніна, під час читання яких у кваліфікованого читача виникає довгий ряд алюзій, і якщо почати перераховувати їх джерела в алфавітному порядку, то треба буде назвати Гіляровського, Достоевського і закінчити Чеховим. Це мідл-література, певна середина між масовою, розважальною та

експериментальною, елітарною літературою, що представляє собою цікаве читання. Її читач, не докладаючи особливих духовних та інтелектуальних зусиль, може отримати задоволення від сюжетної та композиційної винахідливості автора, знайти нову, цікаву для нього інформацію, точніше виявити нове в старому й звичному. У сфері дозвільної літератури виникають свого роду творитренди, наприклад, «Как я съел собаку» Є. Гришковця, «Dухless» С. Мінаєва, «Коханка» Я. Вишневського, «Трохи п'їтьми» Л. Дереша тощо.

І масова література, і белетристика функціонують на основі продовження фольклорної та літературної традиції. Белетристика (мідл-література) успадковує традиції класичної літератури, оскільки її автори використовують прийоми й засоби, що склалися в області класики, але для втілення вже не естетичних, а інших, найчастіше інформаційних і розважальних завдань. Белетристика актуальна, вона має стабільно високий попит, звернена не стільки до вічного, скільки до швидкоплинного, що і відображається на іманентних властивостях белетристичного тексту.

М. Черняк, відзначаючи інтертекстуальність як одну з головних якостей текстів літератури ХХ століття, зауважує, що в спрощеному вигляді вона може бути виявлена й в масовій літературі. «Маркеры интертекстуальности могут быть подготовлены автором массовой литературы в виде прямого указания на источник в сносках или словах кого-нибудь из персонажей или в эпиграфах, они в какой-то степени помогают “наивному” читателю атрибутировать текст» [Черняк 2005: 145]. Вона вказує на подібні маркери в детективних романах Д. Донцової «Инстинкт Бабы Яги» і «Три мешка хитростей». Схожі приклади можна знайти й в інших творах цього популярного автора, який не сподівається на достатню освіченість свого читача, тому в романах Д. Донцової, якщо і згадуються персонажі, скажімо, російської класики, то у виносці пояснюється, звідки вони взялися, наприклад: «Он вообще человек “исторический”, как Ноздрёв, все время попадает в истории» (сноска: «Ноздрёв – один из героев произведения Н.В. Гоголя “Мёртвые души”») [Донцова 2007: 233]. Детективи Д. Донцової виходять у серії «Іронічний детектив», проте не випадково об'єктом авторських жартів, нехай і часом перебільшено, стає знання (а швидше – незнання) класичної літератури, яка покоїться в бібліотечному пилу, являючи собою «архів культури». У мідл-літературі форми інтертекстуальності більш складні.

Приміром, твори Д. Донцової та Б. Акуніна розраховані на читачів з різним рівнем якщо не інтелекту, то вже, в усякому разі, ерудиції. Акунінський читач (на відміну від читача нехитрих детективів Д. Донцової) за звичаєм вловлює (або вгадує) ремінісценції, якими насичені романи Б. Акуніна, і йому не треба пояснювати, звідки запозичується той чи інший епізод або герой; у такому тексті явні маркери інтертекстуальності у вигляді прямих посилань, як правило, не виставляються, хоча можливі й вони. Читач певного рівня просто не помічає інтертекстуальних включень, захоплений детективною інтригою; читач же більш кваліфікований в прямих відсиланнях до першоджерела потреби не має: в цьому випадку спрацьовує принцип подвійної адресації, яка послідовно втілюється авторами белетристики. Приміром, в оповіданні «Нефритові чотки» опис вбивства нагадує відоме оповідання Е. По «Викрадений лист», а натяк на претекст

знаходимо в самому оповіданні: «Убийца явно не читал Эдгара Поэ», – відмічає Фандорін [Акунин 2007: 129]. Адже предмет, що розшукувався, був захований у кращій схованці – тій, що знаходиться завжди перед очима. Про цю психологічну вивертку у Е. По докладно розповідає Дюпен. Тут Б. Акунін вдало використовує прецедентний текст, обіграваючи його основний сюжетний мотив. Цим його проза відрізняється від детективу масової літератури, де зберігається схематичність основних сюжетних ходів, примітивно тиражуються розповідні прийоми тощо, хоча Б. Акунін і відсилає свого читача до одного з найвідоміших оповідань Едгара По. В ретродетективах Б. Акуніна враховується досвід класичної літератури. Взнати, яким чином автор змінив оригінал, читач може, якщо звернеться до претексту. Коли він прочитає детективні версії п'єс «Чайка» й «Гамлет», роман «Ф.М.», він може взятися й до прочитання класиків – Шекспіра, Достоевського, Чехова...

Використання «архіву» класичної літератури дозволяє письменникам-белетристам занурити читача в потрібний контекст, збільшити обсяг інформації, що міститься в тексті, але все це можливо тільки в тому випадку, якщо інтертекстуальні включення можуть актуалізувати образи й уявлення, пов'язані з культурним досвідом читача. Запозичення зі знакових класичних творів сприймаються читачами як міжкультурний та міжчасовий «колективний код». З яким же саме з різновидів високої літератури, класичної або експериментальної, взаємодіє белетристика? Уникаючи конфлікту з читацькими стереотипами, белетрист буде продовжувати традиції високої класики, яка, за визначенням Ю. Борєва, відрізняється «единством, мерой, внутренней сдержанностью» [Борев 2003: 184]. Використання варіантів відомих фольклорних і літературних сюжетів викликає у читача відчуття комфорту впізнавання, вгадування, але тут необхідно точно вийти на рівень читацького очікування, знайти знайомі читачеві персонажні структури, використовувати звичні оповідні прийоми. Так, белетристика – «серединна» література, її автори зазвичай художніх відкриттів не здійснюють. Але, щоб пройти між двома «крайнощами», письменник необхідно мати талант і неабияку поетичну майстерність, і навряд чи варто зараховувати всякого белетриста за розрядом другорядних письменників. Як відомо, Чехов зараховував себе до «артілі вісімдесятників». «В те времена, когда жил Чехов, люди читали не только Чехова, но и Потапенко, Боборыкина, Баранцевича, Скитальца и многих других средних авторов, – писал И. Еренбург. – Конечно, лучшая часть читателей понимала, что нельзя сравнивать Потапенко с Чеховым или Скитальца с молодым Горьким; но в целом литература соответствовала запросам общества» [Эренбург 1957: 2]. Відповідати на запити суспільства – це те непросте завдання, яке успішно вирішує «серединна» література, а її створюють автори»-белетристи. Ці особливості белетристики яскраво проявилися в романах, що написані в жанрі ретродетективу, где перетинаються література та історія, масове та елітарне. В цьому можна переконатися на прикладі творчості Б. Акуніна та Л. Юзефовича.

Леонід Юзефович, створюючи ретродетективи, користується дещо іншими прийомами. Його художній світ принципово відмінний від акунінського, більше наближений до реальності. Потрібно підкреслити, що читачеві навряд чи буде

затишно в такому світі, одна з головних функцій масової літератури – ескапістська – у ньому не домінує. В романах Л. Юзефовича межа між «раціо» та тьмою занадто хистка, не випадково так багато місця в нього займає східна тематика. Можна сказати, що від книги до книги творчість письменника все менш скидається на класичний англійський детектив, і все більше – на якийсь східний його варіант, де слідчий, після того як розв’яже загадку, залишає читача віч-на-віч з Тайною. Втім вплив культури Сходу відчувається й у прозі Б. Акуніна.

Ще одним яскравим представником сучасної белетристики є В. Пелевин. В його романах переломлюються водночас кілька сюжетно-оповідних «формул», вони втрачають свою жорсткість, завдяки чому стають ближче до елітарної, ніж до масової літератури. В романах, «t», «Смотритель» та ін. В. Пелевин вдало синтезує прийоми масової та елітарної літератури. Спрямованість письменників на комерційний успіх змушує авторів намагатися завлекти читачів з різною кваліфікацією, з різними естетичними вподобаннями. Для цього текст, з одного боку, повинен читатися легко та бути захоплюючим, щоб завоювати популярність у «наївного» читача, а з іншого – містити й певні художні експерименти, гру з відомими літературними текстами, здатними привернути увагу досвідченого читача. Така література знаходиться на перетині масового й елітарного. Використання «подвійного кодування» призводить до того, що рецепція одного тексту в читачів різної компетенції створює прочитання, що значною мірою різняться між собою.

Так, «Таємниця» Ю. Андруховича може бути прочитана і як нон-фікшн автобіографія, і як художньо втілені роздуми про жертвну природу творчості й долі художника, показану крізь біблійні алюзії, – результат залежить від того, як читач ставитиметься до містифікацій автора. Популярні у читача романи Л. Дереша та С. Жадана експериментальні значно меншою мірою, вони скоріше відповідають звичному, стандартному читацькому горизонту очікувань, хоча, мабуть, роман С. Жадана «Месопотамія» все ж ближче до літератури експериментальної.

Белетристика орієнтована на широке коло читачів, функціонально вона близька до масової літератури, і, отже, при її аналізі працюватимуть принципи, що використовуються при вивченні останньої, скажімо, виділення стійких жанрових домінант, звичних сюжетних рішень і оповідних прийомів. Відомий вислів В. Шкловського – «старая форма не пружинит» [Шкловский 1990: 28] – не про белетристику. Тут може «спружинити» впізнавання читачем базових оповідальних схем, та гра з ними, яку пропонує йому автор. У белетристиці широко використовуються розроблені у високій класиці образотворчі прийоми, обігруються і до певної міри редагуються традиційні розповідні схеми і жанрові форми. Обережна полеміка з класикою й відрізняє белетристику від масової літератури, яка не веде її ніколи.

Підводячи підсумки, ми спробуємо охарактеризувати співвідношення трьох основних типів сучасної літератури та позначити деякі найважливіші риси, що характеризують белетристику, або мідл-література. Ми вважаємо, що ці терміни позначають, в цілому, одне й те саме соціокультурне явище, яке знаходиться між масовою літературою, де тексти побудовані відповідно до стійких жанрових

формул (детектив, трилер, жіночий роман, фентезі тощо), і високою, експериментальною словесністю, яка завжди знаходиться в пошуках нового змісту й відповідної йому форми. Белетристика, як і масова література, звертається до питань злободенних, але, на відміну від неї, ставить ці питання серйозніше й рішення знаходить не завжди поверхневі, тобто вона небанальна за своїм змістом. Розмежування між ними визначається ступенем інновації, дотриманням або порушенням жанрових канонів і літературних конвенцій, але очевидно, що ця межа не може бути абсолютною і нерухомою. Можуть бути виділені наступні ознаки елітарності / масовості в сучасній літературі. По-перше, для сучасної елітарної літератури характерна «жанрова гра» – жанрове винахідництво, гібридизація жанрів, активне використання форматів і мовного образу нехудожніх текстів, в той час як твір масової літератури марковано як художній, він прагне максимально відповідати стійкій жанровій характеристиці й використовувати усереднену літературну мову. У масовій літературі цінується здебільшого напружена сюжетність і не допускається ані розмивання сюжетної лінії засобами ліризації, ані уповільнення динаміки в результаті збільшення частки описових композиційних блоків (таких як портрет, пейзаж, інтер'єр тощо).

Масова література послідовно міметична, вона створює ефект «впізнавання реальності», хоча її сучасність і актуальність поверхневі. Однак, в кінцевому рахунку, автори популярної літератури прагнуть включити повсякденний досвід читача в макрокосм символічних цінностей культури, нехай і на рівні прописних моральних істин. І якщо сучасна експериментальна література схильна до демонстративного руйнування існуючих норм, розмивання звичних кордонів, то масова, навпаки, прагне затвердити традиційні моральні цінності, які сумніву ніколи не піддаються, тобто вона певним чином моралістична. Її позитивні герої зміцнюють підвалини буття, що похитнулися: злодій – повалений і покараний, чесноту – винагороджено, вона тріумфує, добро та зло абсолютні й абсолютно конкретні. Висока, інноваційна література, що розвивається, стверджує й порушує свої власні кордони й традиції. Масова література припускає більш визначену й стійку конвенцію між читачем і письменником. Її автори зазвичай не намагаються перевірити, що ж станеться, якщо вони спробують писати по-новому. Якщо читач вважає, що «морози» повинні римуватися з «розами», він цю «розу» повинен отримати, і експериментування тут ні до чого, і жартувати з цього приводу, як дозволив собі О.С. Пушкін, не варто; собі дорожче: книги перестануть купувати. Письменники масової літератури не ставлять перед собою завдання досягнення нових смислів і пошуків форм їх вираження, задовольняються вже знайденим, тому випробування часом витримують рідкісні трилери, детективні та «рожеві» романи; їх купують і читають сьогодні, але забувають вже завтра.

Розглядаючи особливості функціонування літератури в сучасній соціокультурній ситуації, не можна випускати з уваги різні відносини між автором і читачем, різні форми читацької співтворчості під час сприйняття тексту. Можна виділити, звичайно дуже схематично, три основні типи діалогічних відносин між читачем та письменником, що склалися в сучасній літературі. Автор масової літератури приймає всі умови читачів, не порушує загальноприйнятну конвенцію, використовує традиційні розповідні форми. Він оптимістичний і

культивує в читачі віру в маленьке диво, неймовірні щасливі збіги. Між авторами масової літератури і їх невибагливими, але по-своєму вимогливими читачами встановився міцний зв'язок. Читач купує книжки тих авторів, які йому подобаються, тоді як письменник, «експлуатуючи бажання публіки» (Дж. Фаулз), у свою чергу, намагається їй догодити, а видавництво видає його, поки не вичерпається читацький попит. У цьому зв'язку на традиційне запитання шкільної вчительки літератури, що хотів сказати письменник, виникає відповідь: те, що бажає почути читач. З одного боку, автор популярної літератури цілком залежить від читача, прагнучи завжди і в усьому відповідати його «горизонту очікування». З іншого – читач масової літератури підпорядкований автору, який не вимагає від нього високого ступеню співтворчості й веде впевненою рукою крізь лабіринти пригодницького сюжету до заздалегідь відомого щасливого фіналу: злочинець викритий, героїня знаходить коханого, а нерідко заодно і гроші... Такого типу читач вибирає «жанрову» літературу з динамічним сюжетом і вибачає письменникові й мовні огріхи, і сюжетні невідповідності, адже він, якщо використовувати вираз Р. Барта, стрімко рухається крізь «кульмінацію сюжетних моментів інтриги», не помічаючи одноманітності й банальності зображально-виражальних засобів. Письменники-белетристи теж приймають умови читача, але разом з тим пропонують йому й свої, правда, лише в тому випадку, якщо вони не припускають різкого порушення конвенції. Свобода гри з жанровими стереотипами тут таки обмежена. У белетристиці (мідл-літературі) не руйнуються жанрові формули, але вони можуть варіюватися й частково редукуватися. Це проза, для якої характерними є постановка актуальних проблем, що викликають читацький інтерес, захоплююча фабула, простота і ясність оповідання, що полегшують сприйняття тексту. Сюжетна й композиційна винахідливість тут важлива не менше, ніж у масовій літературі. Все ж белетристика – це легке й захоплююче читання. Можна відзначити цілий ряд точок дотику, зближення масової літератури і белетристики. Остання іронічно переосмислює тематику масової культури, використовуючи структурні елементи жанрової літератури й реклами, але межі між ними існують, і орієнтація на різні типи читацького співтворчості все ж зберігається. Белетристика («мідл-література»), безсумнівно, займає в сучасному культурному полі власну нішу, хоча говорити про широкомасштабний перебіг – мейнстрім, – мабуть, передчасно. Мова скоріше може йти про тенденції до створення доступної, захоплюючої і в той же час якісної прози, до стирання різко окресленої межі між високою й популярною літературою, але вона зберігається, і своєрідним прикордонним «стовпом» є творчий експеримент, що порушує звичну конвенцію між автором і читачем.

І нарешті, письменники-експериментатори найменше орієнтуються на традиційні вимоги читачів. Вони встановлюють свої закони, пропонують нову парадигму, стверджують незвичні, несподівані способи художнього досягнення світу. Ця література призначена для читача, кваліфікація якого зумовлена певним естетичним досвідом, що надає здатність до рефлексії над мовними та літературними фактами. Глибинні культурні шари тексту, його суб'єктивну перспективу може побачити тільки такий читач. Він прийме й сповільнену сюжетну динаміку, й розгорнуті описи, й відсилання до інших текстів, зсув

просторово-часових планів і точок зору, відмову від звичної літературності, експериментування з мовою.

Три основні складові: висока (експериментальна), масова література та белетристика – присутні в сучасній літературі. Судячи з усього, вони будуть співіснувати, взаємодіяти й конкурувати як різні художні системи, і така складна багатоплановість відповідає існуючим читацьким очікуванням, естетичним перевагам різних сегментів читацької аудиторії. Пошук нових форм діалогу з читачем, що включає ревізію традиційних стереотипів читання, поряд з продовженням класичної традиції, є однією з найважливіших практичних завдань літератури нинішнього століття, і розвиток «серединної» літератури, якісної белетристики – одне з можливих рішень цього непростого завдання.

Вивчення літератури передбачає розгляд всіх її областей. Очевидно, що динаміку розвитку літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття можна розглянути, лише включивши до кола проблем, що досліджуються, як масову літературу, так і прикордонні з нею явища. У точці зближення масової та елітарної літератури виникає мейнстрім якісної белетристики, до якої, безумовно, відноситься й так званий ретродетектив.

Жанрове розмаїття сучасного детективу вражає. За останню чверть століття був розроблений цілий ряд внутрішньожанрових різновидів, націлених на вирішення найбільш важливих культурних питань свого часу, наприклад, гендерних, національних, етнічних тощо. І, як оптимістично резюмує Дж. Кавелті, «... детектив проголосив новий регіоналізм, новий інтернаціоналізм і новий історизм» [Cawelti 2004: 289]¹. Можливо, це судження занадто категоричне, однак нове бачення історії й нова форма її художнього втілення характерна для ретродетективу, що виник в літературі постмодернізму.

1.2. Ретродетектив як постмодерністський тип літературного твору

Жанрові дефініції *історичний детектив* і *ретродетектив* найчастіше вживають як повні синоніми. В англomовному літературознавстві, наприклад, для позначення детективу, дія якого відбувається в іншій історичній епосі, існує всього один термін – «historical mystery». Однак, проаналізувавши деякі тексти, що відносяться до цього жанру, все ж можна говорити про два типи детективу на історичній основі. До того ж, аналогічні тенденції спостерігаються в критичній рецепції історичної прози взагалі.

Так, терміном «історіографічний метароман» («historiographic metafiction») у сучасному літературознавстві прийнято називати історичні романи, створені під впливом філософсько-естетичних особливостей постмодернізму, ці твори стали об'єктом вивчення у низці закордонних та вітчизняних досліджень ([Elias 2001], [Hutcheon 1988], [Lee 1990], [McHale 1993], [Onega 1993], [Waugh 1984], [Wesseling 1991], [Антонова 2008], [Арская 2005], [Барашковская 2006], [Велігіна 2014], [Дробіт 2010], [Коваль 2007], [Колодинская 2004], [Райнеке 2002],

¹ «... the detective story has manifested a new regionalism, a new internationalism, and a new historicism».

[Сизоненко 2008], [Шевчук 2006], [Эткинд 2001]). Історіографічний (такий, що пише історію) метароман – твір, що підкреслює свою вигаданість, створеність, оголює «текстуальність тексту». Це визначення нової модифікації історичного роману з'явилося в роботі Л. Хатчен. Це «... ті відомі і популярні романи, які одночасно глибоко авторефлексивні і, незважаючи на це, парадоксально претендують на відтворення історичних подій і персонажів» [Hutcheon 1988: 5]², тобто історичні події та персонажі в таких романах домислюються автором. Відмінними рисами цього внутрішньожанрового різновиду вважаються пародійність, інтертекстуальні ігри, інтерес до історій, а не Історії, увага до того, що традиційно сприймалося як маргінальне, еклектичність та інші загальні риси постмодерністського мистецтва. Так, бестселерами в серії «Культура повсякденності» видавництва «Новое литературное обозрение» стають такі книги, як «Альманах гурманів» О.Г. де Ла Реньєрі [Гримо 2011], «Smoke: всесвітня історія куріння» [Smoke 2012], «Unitas, або Коротка історія туалету» [Богданов 2007], «Діти в будинку: матеріальна культура раннього дитинства, 1600-1900» [Калверт 2009], «Диявольська матерія. Історія смужок і смугастих тканин» [Пастуро 2008], «Історія приватного життя. Від Римської імперії до початку другого тисячоліття» [Історія 2014] тощо. Як зазначає Н.П. Бедзир, «самоощущение индивида, его неуловимые состояния, культура повседневности (“очарование тривиальности”, профанности) – вот объекты внимания постмодернизма» [Бедзир 2007: 13].

Ю.О. Арська, перераховуючи особливості історичного роману в німецькому постмодернізмі, підкреслює, що «... характерная для постмодернистских текстов “вторичность” кода распространяется в историческом романе на уровень жанра, так что место политической истории в нём занимает история литературы, культуры, мысли» [Арская 2005: 13]. Ю.С. Райнеке, дослідник історіософського метароману Великобританії, Німеччини та Австрії, також вважає, що «... если мы рассмотрим исторические романы, условно говоря, до и в эпоху постмодернизма, то увидим значительные изменения, которые произошли, главным образом, не столько на уровне формы, сколько в отношении автора и читателя к прошлому, взгляде на историю, изображении ее <...> В условиях радикально изменившегося восприятия истории оформилась новая модификация исторического романа» [Райнеке 2002: 3]. Ці спостереження застосовні й до історичної детективної прози. Так, Р. Браун і Л. Крейсер у введенні до дослідження, присвяченого історичному детективу, відзначають таку, на їх погляд, найбільш значущу особливість історичного детективу: «Можливо, найважливіше – що автори детективів відкривають сторінку життя, повну людьми й подіями, якими зазвичай нехтують в традиційних підручниках історії» [Brawne 2007: xvi]³.

Одже, доцільно виділити новий внутрішньожанровий різновид і в детективі, адже в його рамках вищеописані процеси часто протікають ще

² «... those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages».

³ «Perhaps, most significantly, crime-fiction writers reveal a page of life full of people and events that often are neglected in traditional history books».

помітніше, що обумовлено його розважальними функціями, виразною схематичністю, шаблонністю. Однак можливий для позначення феномена «нового» історичного детективу термін «історіографічний детективний метароман» видається не дуже зручним, тому ми пропонуємо використовувати жанрове позначення *ретродетектив*, тим більше що воно встигло прижитися у вітчизняному літературознавстві, щоправда, лише як синонім терміну *історичний детектив*.

У монографії І.В. Чорного та В.Л. Чорної «Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе» [Черный 2008] обидва терміни використовуються як синоніми, дослідження історичного детективу має здебільшого тематичний характер.

О.Д. Харлан у статті «Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі» [Харлан 2009] також не розрізняє історичного детективу й ретродетективу. Вчений дає таке визначення: «... історичний детектив – це твір, присвячений минулим подіям, у якому достовірно і в деталях відтворюється зображувана епоха, незалежно від того, чи є там історичні персонажі чи немає» [Харлан 2009: 82]. Проте «Ім'я рози» дослідник характеризує як «історичний детектив нового покоління» [Харлан 2009: 82] й наголошує, що публікація «... роману італійського автора актуалізувала зацікавлення історією в науковому плані (особливо щодо Середньовіччя), а також і вихід творів подібного плану в літературах багатьох європейських країн. Так, у російській літературі можемо назвати феномен Бориса Акуніна (Георгія Чхартішвілі), в німецькій – Вольфганга Фляйшгауера, в українській – Василя Кожелянка, у польській – Марека Краєвського та інших» [Харлан 2009: 83]. Тобто ті тексти, які ми розглядаємо як ретродетективи, О.Д. Харлан також відрізняє від історичних детективів, акцентуючи увагу на їх орієнтованості на взірць «історичного детективу нового покоління» – «Ім'я рози».

Досліджуючи детективні твори Валерія й Наталі Лапікур як ретродетектив та історичний детектив, С.О. Філоненко також не розмежовує ці внутрішньожанрові різновиди. Уточнюючи авторське жанрове визначення серії «Інспектор і кава» («ретро»), дослідник зазначає, що воно «... відсилає до відомого різновиду детективної прози – історичного, або ретродетективу (historical whodunit, historical mystery). Він ґрунтується на перенесенні кримінального сюжету в минулий час. Серед дійових осіб можуть зустрічатися реальні історичні постаті» [Філоненко 2011: 240]. Головною ж особливістю «субжанру» С.О. Філоненко, спираючись на вже цитоване нами дослідження О.Д. Харлан [Харлан 2009], вважає достовірність зображення певної епохи. Якщо слідувати нашій класифікації, ця характеристика стосується саме історичного детективу, а не ретродетективу. Це підтверджується й самим вченим, який доходить висновку, що «... гендерні колізії в детективних повістях серії “Інспектор і кава” допомагають висвітлити соціально-політичну проблематику, зрозуміти витоки жіночої злочинності в радянські часи» [Філоненко 2011: 253]. Не випадково відповідності творам Н. і В. Лапікур дослідник знаходить здебільшого не у класиці масової літератури, а у творчості сучасних російських авторів детективів (А. Ківінов, О. Мариніна). Отже, історичні реалії трактуються

письменниками переважно з ідеологічної точки зору, зачарування деталями побуту в серії «Інспектор і кава», очевидно, немає.

Не дивлячись на те, що російський дослідник Н.Г. Бобкова користується терміном *історичний детектив*, аналізуючи творчість Б. Акуніна, вона виділяє саме ті характерні риси творів письменника, що й ми виділяємо у ретродетективі взагалі. Підкреслюючи зв'язок елітарного й масового мистецтва в «полі постмодернізму» [Бобкова 2010: 5], дослідник вважає, що значною мірою специфіка творчості письменника полягає саме в стилі його творів, де відчутний «"ансамбль" других текстов – цитаты, аллюзии, реминисценции, жанры, сюжеты литературы прошлых эпох» [Бобкова 2010: 5], а іноді – й філософські засади постмодернізму («"мир как текст", "мир как хаос", "мир как открытое произведение"») [Бобкова 2010: 4]. У результаті дослідження автор приходить до досить несподіваної, проте цікавої думки: «... дихотомия массового и элитарного особенно важна, поскольку раздвоение массовой культуры и элитарной опасно: основной разрушающей силой является масса, а созидающей – духовная элита» [Бобкова 2010: 23]. Окрім цієї важливої функції творчості Б. Акуніна дисертант слушно підкреслює й ще одну: «... романы о Фандорине и Пелагии могут стать необходимой ступенькой к классической русской и зарубежной литературе», вони актуалізують класику, запобігаючи стереотипізації її сприйняття.

Спробу розмежувати історичний детектив і ретродетектив зроблено у статті О.С. Рижченко «Леонид Юзефович и Борис Акунин: исторический детектив или ретро-детектив» [Рижченко 2014], однак аргументація дослідника не дуже переконлива. Автор постійно плутає історичний роман та історичний детектив, що суттєво ускладнює розуміння його концепції: «... современные русские ретродетективы в той же мере, что и западные исторические романы, отличает преобладание детективной составляющей. На первый план в большинстве произведений выходит собственно детективная интрига, стремительно и непредсказуемо развивающийся сюжет, парадоксальность и надуманность некоторых жизненных ситуаций, что и закрепляет за подобным детективным произведением название "массовая литература", "развлекательная литература", "популярная литература"» [Рижченко 2014: 130]. Можна припустити, що різниця між історичним детективом і ретродетективом, за думкою автора, полягає у якості художнього втілення: «... на сегодняшний день в современной детективной литературе образовался так называемый промежуточный слой, "middleliterature", который отличается повышенным вниманием к качеству произведений. Для них характерны и психологизм, и логика развития характеров и коллизии, что наглядно было представлено на примере романа Л. Юзефовича. Таким образом, можно заключить, что русские и украинские литературоведы вполне обоснованно выделяют ретродетектив и исторический детектив как явления разнокачественные» [Рижченко 2014: 130-131]. Водночас автор вважає, що зображення у творі реальних історичних персонажів та подій є маркером історичного детективу, тоді як персонажі вигадані – специфічна ознака ретродетективу. З цим також важко погодитися.

Ми пропонуємо розглядати внутрішньожанровий різновид детективу «ретродетектив» як постмодерністський тип літературного твору, головним

сюжетотворним елементом якого є процес розслідування злочину, що протікає в художній моделі світу, стилізованого під тексти, що репрезентують певну історичну епоху. Ретродетектив відрізняє заглибленість в атмосферу минулого, яка досягається насамперед за допомогою художнього відтворення застарілих, відсутніх у сучасності деталей побуту: механізмів, одягу, меблів, транспорту тощо. У цьому позначається вплив на нього «нового історизму» з його увагою до повсякденної культури. Об'єктами зображення можуть ставати не лише предмети, а й поняття, уявлення, ідеї (скажімо, уявлення XIX століття про технічний прогрес, медицину). Спроби відтворити застарілі предмети або подання можуть бути як з установкою на максимальну точність відтворення, так і в сторону гіперболізації, спотворення (однак вихідний матеріал повинен бути очевидним).

Приклад другого підходу – напрям «стімпанк», що з'явився в науковій фантастиці й звідти увійшов до інших жанрів. У ньому зображуються парові машини та інші технічні винаходи XIX століття, що доведені до фантастичної досконалості й забезпечують функціонування цивілізації, стилізованої під вікторіанську Англію.

Основними цілями, для досягнення яких детективний сюжет поміщається в «історичну» обстановку, є:

- 1) проведення історичних паралелей, осмислення сучасності в контексті інших епох і навпаки;
- 2) включення до твору широкого пласту як художніх, так і історичних текстів, що дає кваліфікованому читачеві можливість не тільки стежити за детективною інтригою, але й розгадувати численні відсилання, алюзії та цитати;
- 3) залучення уваги численних читачів, які цікавляться історією;
- 4) додатковий ескапістський ефект, що досягається, крім умовної правдоподібності детективу як формульного жанру, за рахунок «випадання» з сучасної дійсності у світ «ретро».

Проте тут виникає проблема: у яких випадках слід говорити про ретродетектив, а в яких – про історіографічний метароман? Адже детективна інтрига часто виконує важливу функцію і в історичному романі, наприклад, як каркас, навколо якого будується текст, або як ілюстрація неможливості точного знання про минуле, що залишає місце для різних його інтерпретацій. Ця грань досить розмита, але все ж простежується. Звичайно, набір характерних ознак у кожному конкретному тексті буде різним, і остаточне рішення про жанрову приналежність деколи може бути досить суб'єктивним.

І все ж на підставі аналізу досить великої кількості творів, що знаходяться на перетині історіографічного роману й детективу, можна виявити певні принципи розмежування цих внутрішньожанрових різновидів. Вони повинні бути засновані як на формальних ознаках, таких, як сюжетна формула, образи героїв, художні деталі й прийоми, так і на особливостях рецепції, контексті або традиції, в які автор прагне «вписати» свій текст.

Для ретродетективів характерні гра з читачем, стилізації, підкреслена «вторинність» тексту: «... “историческое” видение осуществляется только сквозь призму культуры, это уже “вторичная” история, художественно

воплощённая в эклектике стилей, цитатности, интертексте, пастише, коллаже и т. п.» [Бедзир 2007: 392]. Дія відбувається в минулому, і як мінімум один з героїв твору – детектив.

Що слід вважати «минулим», визначаючи ретродетектив? Полін Дівен, канадський літературознавець, спираючись на роботи Гордона Р. Келлі і Робіна В. Вінкса, підкреслює, що в історичних детективах «... таємниці поміщаються в досить далекому минулому, знання про яке знаходять в текстах, а не в особистих спогадах про події» [Dewan 2012]⁴. Так що, наприклад, романи Юліана Семенова (1931-1993) «Бриллианты для диктатуры пролетариата» й «Пароль не нужен» – історичні детективи, оскільки дія в них відбувається в 1921-1922 рр., а інші його твори про Штірліца історичними вважатися вже не можуть, оскільки автор був сучасником подій, що зображені в них.

Герой-детектив – ще більш відносна особливість ретродетективу, яка не відрізняє його напевно від історичного роману, в якому цей персонаж також можливий. До речі, детективом може бути як професіонал (поліцейський, приватний детектив), так і звичайна людина, яка розгадує певну загадку.

Всі інші особливості ретродетективу не є обов'язковими. Так, у романі українського письменника В. Кожелянка «Срібний павук» немає яскраво вираженої детективної інтриги, процесу розслідування. Однак завдяки тому, що в цьому тексті є всі обов'язкові ознаки жанру і, крім того, він інтертекстуально пов'язаний з класичними ретродетективами та трансісторичними романами («Ім'я рози», «Код Да Вінчі»), ми можемо віднести його до цього внутрішньожанрового різновиду.

Зазвичай ретродетектив відрізняється від історичного роману й детективу способом і метою зображення історії. Якщо в історичному романі, як правило, зображуються поворотні події історії, що безпосередньо стосуються головних героїв, то в ретродетективі історична обстановка найчастіше слугує лише антуражем, у якому розгортається процес розслідування. Таким чином, якщо для історичного роману першочерговим завданням є зображення масштабних історичних подій, то в ретродетективі першоочередним є зображення світу звичайної людини, що жила в зображуваній епосі. Ретродетектив не претендує на історичну достовірність або, тим більше, науковість, він, як і постмодернізм в цілому, «... копирует исторические способы письма, ушедшие стили культуры, обращается к интеллектуальному осмыслению истории, к полемике о смыслах, идеях, “правдах”» [Бедзир 2007: 391].

Конструюючи певний історичний час, письменники відбирають лише ті подробиці, які вписуються в сюжет твору: деталі туалету, особливості етикету, імена історичних діячів, найбільш відомі події тощо. Звичні сучасному читачеві речі, користуючись терміном В. Шкловського, одивнюються, як наприклад, окуляри в «Імені рози» У. Еко, які в італійського письменника фігурують під назвою «скла для читання». Погляд на давно звичні читачеві ХХІ століття предмети очима людини ХІХ століття ми часто зустрічаємо й у Б. Акуніна:

⁴ «... mysteries are set far enough in the past so that knowledge of the period derives from texts , not personal recollection of events».

«Фандорин является сторонником технического прогресса и с удовольствием тестирует всевозможные технические новинки, начиная от корсета “Лорд Байрон” в первом романе и заканчивая автомобилями и мотоциклетами в заключительных» [Казачкова 2013: 127]. Атмосфера епохи відтворюється й на лінгвістичному рівні – за допомогою застарілих слів і стилізації оповіді під певні зразки класичної літератури. Різниця між ретродетективом та історичним романом тут полягає в тому, що застарілі слова можуть слугувати для створення комічного ефекту, пародіювання історичних романів. Б. Акунін, наприклад, використовує дивні для сучасного слуху вирази: «– А какой прикажете фасончик? – изогнулся приказчик. – Имеем прюнелевые башмачки на каблучке в три четверти – последний шик-с. Или вот не угодно ли атласные баретки, туфли из набивного сатентюрк, кимринские юфтевые полусапожки, шоссюрки от “Альбен Пико”?» [Акунин 2003: 367]. І. Мельникова в романі «Агент сыскной полиции» створює «ретроефект» дещо надлишковим відтворенням злодійського аргю дореволюційній Росії: «Проститутки успешно марьяжили своих клиентов, “коты” и хипесники караулили проституток, тырбанили слам “фортачи” и “поездушники”, ширмачи и портяночники» [Мельникова 2004: 52].

Епоха реконструюється не на основі архівних матеріалів, а з текстів, переважно художніх; як зазначає О. Геніс, «постмодернист уже не рассказывает истории, а цитирует их» [Генис 2000: 54]. З ним солідарний і Б. Акунін, у романах якого, за твердженням автора, постає «Россия – страна, выдуманная литераторами» [Юзефович 2005: 27]. Фактичні помилки часто робляться не через необізнаність автора, але навмисне, для гри з читачем; наприклад, з їх допомогою проводяться паралелі між епохами, найчастіше в контексті зображуваного часу осмислюється сучасність або недавнє минуле. Так, А. Ранчин зауважив, що ім'я шефа жандармів, в історії – Миколи Володимировича Мезенцева, змінене Б. Акуніним в Лаврентія Мізінова, «рождает ассоциации с товарищем Берией, а мысль жандармского офицера Смольянинова (человека очень хорошего, правда!): “У жандарма должны быть чистые руки” (роман “Статский советник”) — рождает гулкое эхо в веке XX. От III отделения до ВЧК — один шаг...» [Ранчин 2004: 256]. Розмірковування героїв ретродетективів на не актуальні для свого часу теми явно апелюють до свідомості сучасних читачів; так, майор Пронін, заголовний герой серіалу Є. Малевського, у 1947 році заявляє: «Эти китайцы еще весь мир когда-нибудь завалят мануфактурой, дай им только срок» [Малевский 2005: 60]. Навряд чи хто-небудь у 1947 році, нехай навіть майор КДБ, володів інформацією, що дозволяла робити такі проникливі висновки про далеке майбутнє.

В ретродетективах Л. Юзефовича історичні паралелі служать, згідно з його ж твердженням, дещо іншим цілям: «Исторические параллели в моих романах — это литературный прием. Он нужен мне, чтобы расширить романное пространство, формально сохраняя его камерность... Отсюда в романе схожие человеческие типы в разных эпохах и самозванчество как попытка выйти за пределы собственного “я”. К цикличности истории это никакого отношения не имеет» (цит. за: [Чанцев 2009: 243]).

Коли в ретродетективі які-небудь ключові історичні події все ж стають головним предметом зображення, то він, як правило, зближується з історичною фантастикою, яка також виникла як наслідок переконаності в об'єктивній непізнаваності історії, сумнівів у колишніх уявленнях про її сенс і роль людини в ній. Ось як описує ці відчуття Джуліан Барт у романі «Історія світу в 10 ½ розділах»: «История — это ведь не то, что случилось. История — это всего лишь то, что рассказывают нам историки. <...> Мы упорно продолжаем смотреть на историю как на ряд салонных портретов и разговоров, чьи участники легко оживают в нашем воображении, хотя она больше напоминает хаотический коллаж, краски на который наносятся скорее малярным валиком, нежели беличьей кистью. <...> Мы придумываем свою повесть, чтобы обойти факты, которых не знаем или которые не хотим принять; берем несколько подлинных фактов и строим на них новый сюжет. Фабуляция умеряет нашу панику и нашу боль; мы называем это историей» [Барнс 2005: 268-269]. Схожим чином створюються й ретродетективи.

Література до I розділу

1. Акунин Б. Коронация, или Последний из романов / Б. Акунин. — М. : Захаров, 2003. — 398 с.
2. Акунин Б. Нефритовые четки / Б. Акунин. — М.: ЗАХАРОВ, 2007. — 704 с.
3. Антонова Н.А. Полистилистика романа А. Байетт «Обладание» : автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 — литература народов стран зарубежья / Н.А. Антонова. — Волгоград, 2008. — 20 с.
4. Арская Ю.А. История на службе у творчества: некоторые особенности жанра исторического романа в немецком постмодернизме / Ю.А. Арская // Судьба жанра в литературном процессе : сб. науч. ст. — Вып. 2. — Иркутск : Иркут. ун-т, 2005. — С. 13–22.
5. Барашковская Ю.А. История и вымысел в английском романе 1980-х–1990-х гг. : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы) / Ю.А. Барашковская. — Москва, 2006. — 29 с.
6. Барнс Дж. История мира в 10 1/2 главах / Дж. Барнс; пер. с англ. В. Бабкова. — М. : АСТ : ЛЮКС, 2005. — 348 с.
7. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Барт Р. Избр. работы: Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 462–518.
8. Бедзир Н.П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте / Н.П. Бедзир. — Ужгород : «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. — 472 с.
9. Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 — русская литература / Бобкова Н.Г. — Улан-Удэ, 2010. — 24 с.
10. Богданов И. Unitas, или Краткая история туалета / И. Богданов. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 192 с.
11. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь

- терминов / Ю.Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.
12. Бродский И. Нью-Йорк: Пейзаж поэта / И. Бродский // Часть речи: Альманах литературы и искусства. – Нью-Йорк, – 1980. – № 1. – С. 27–36.
13. Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980–2000-х років : автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04. – література зарубіжних країн / Н.Г. Велігіна. – Дніпропетровськ, 2014. – 20 с.
14. Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности: / М.Л. Гаспаров // НЛО. – № 62. – 4'2003. – С. 12–16.
15. Генис А. Фотография души. В окрестностях филологического романа / А. Генис // Звезда. – 2000. – №9. – С. 54–60.
16. Гримо де Ла Реньер А. Альманах Гурманов / А. Гримо де Ла Реньер; пер. с франц., вступ. статья, примечания В. А. Мильчиной. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 640 с.
17. Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции / И. Гурвич // Вопросы литературы. – 1990. – № 5 (май). – С. 113–142.
18. Донцова Д. 13 несчастий Геракла / Д. Донцова. – М.: Изд-во Эксмо, 2007. – 337 с.
19. Дробіт І.М. Історичний дискурс у британському романі 80-90-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04. – література зарубіжних країн / Дробіт І.М. – К., 2010. – 20 с.
20. Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. – М.: Эксмо, 2008. – 960 с.: ил.
21. История частной жизни / под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. – Т. 1 : От Римской империи до начала второго тысячелетия; под ред. П. Вейна. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 800 с.
22. Казачкова А.В. Философско-эстетический контекст детективного цикла Бориса Акунина об Эрасте Фандорине : диалог Востока и Запада / А.В. Казачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2013. – № 1 (2). – С. 127–129.
23. Калверт К. Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600–1900 / К. Калверт; пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 272 с.
24. Коваль М. Травматична пам'ять і семантика страждань у романі Т. Корагесана Бойла «Кінець світу» / М. Коваль // Від бароко до постмодернізму. Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ, 2007. – Вип. XI. – С. 203–208.
25. Колодинская Е.В. Историческое прошлое как предмет высказывания: современная англоязычная проза и постмодернистская историография (Г. Свифт, Дж. Барнс) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03– литература народов стран зарубежья / Е.В. Колодинская. – Москва, 2004. – 24 с.
26. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стлб.
27. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка,

- Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ Академія, 2006. – 752 с.
28. Малевский Е. Вальс для майора Пронина : По мотивам произведений Л.С. Овалова / Е. Малевский. – М. : ООО «Издательство АСТ»; СПб : ООО «Издательство Астрель СПб», 2005. – 286 с.
29. Мандельштам О. Э. О собеседнике / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 48–54.
30. Массовая литература сегодня: учеб. пособие / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 424 с.
31. Мельникова И. Агент сыскной полиции / И. Мельникова. – М. : «Эксмо», 2004. – 352 с.
32. Пастуро М. Дьявольская материя. История полосок и полосатых тканей / М. Пастуро; пер. с франц. О. Зубакиной. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 128 с.
33. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья / Ю.С. Райнеке. – М., 2002. – 211 с.
34. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция / А. Ранчин // Новое литературное обозрение. – 2004 – № 3 (67). – С. 235–266.
35. Рыжченко О.С. Русский ретродетектив vs historical mystery / О.С. Рыжченко. – Наукові записки ХНПУ ім. Г.С.Сковороди, 2014. – вип. 1 (77), ч. 2. – С. 123–133.
36. Сизоненко Н.А. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980–1990-х років : автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн / Н.А. Сизоненко. – К., 2008. – 18 с.
37. Уэбстер Р. Как написать бестселлер / Ричард Уэбстер; пер. с англ. Е.В. Степановой. – М.: астрель: АСТ, 2005. – 191, [1] с.
38. Фаулз Д. Аристос / Джон Фаулз; пер. с англ. И. Бессмертной. – М.: АСТ: МОСКВА, 2008. – 347 с.
39. Філоненко С.О. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр / С.О. Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. – 432 с.
40. Харлан О.Д. Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі / О.Д. Харлан // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – Вип. IV. – С. 79–87.
41. Циплаков Г. При чём тут маркетинг? // Знамя. – 2006. – № 4. – С. 179–191.
42. Чанцев А. На границе человека и истории (Рец. на кн. : Юзефович Л. Журавли и карлики: Роман. М., 2007) / А. Чанцев // Новое литературное обозрение. – №97. – 2009. – С. 240–247.
43. Черный И.В. Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе / В. Л. Черная, И.В. Черный. – М. : Мануфактура, 2008. – 170 с.
44. Черняк, М.А. Феномен массовой литературы XX века / М.А. Черняк. – СПб.: Изд-во: РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
45. Чупринин С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 147–159.

46. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
47. Шевчук З.В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі автореф. дис. на здобуття вченого ступеня доктора філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури / З.В. Шевчук. – К., 2006. – 19 с.
48. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1984. – 384 с.
49. Шкловский В.Б. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
50. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко // Эко У. Имя розы: Детектив. Вып. 2. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 427–482.
51. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
52. Эренбург И. Необходимое объяснение / И. Эренбург // Литературная газета. – 1957. – 12 февраля. – С. 2–4.
53. Эткинд А. Новый историзм : русская версия / А. Эткинд // Новое литературное обозрение – 2001. – №1 (47). – С. 7–40.
54. Юзефович Г. Акунин Б. Россия – страна, выдуманная литераторами / Г. Юзефович // Огонек. – 2005. – №8. – С. 25–27.
55. Browne R.B. Introduction / R. B. Browne, L. A. Kreiser Jr. // The Detective as Historian: History and Art In Historical Crime Fiction : Volume II, edited by Ray B. Browne and Lawrence A. Kreiser, Jr. – N. Y. : Bowling Green State University Popular Press, 2007б. – P. XIII–XXVI.
56. Cawelti G. Detecting the detective: some theories of mystery / G. Cawelti // Mystery, Violence, and Popular Culture : essays. – Madison : University of Wisconsin Press, 2004. – P. 288–311.
57. Dewan P. The Historical Mystery Novel [Електронний ресурс] // Mystery Page Turners. – Режим доступу: <http://mysterypageturners.blogspot.com/2012/07/the-historical-mystery-novel.html> [22.07.2012].
58. Elias J.A. Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction / Amy J. Elias. – Baltimore : JHU Press, 2001. – 320 p.
59. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction / L. Hutcheon. – New-York : Routledge, 1988. – 288 p.
60. Lee A. Realism and Power. Postmodern British Fiction / A. Lee. – London and New York : Routledge, 1990. – 154 p.
61. McHale B. Postmodernist Fiction / B. McHale. – London and New York : Routledge, 1993. – 264 p.
62. Onega S. British Historiographic Metafiction in the 1980s / S. Onega // British Postmodern Fiction : [ed. Theo D’haen, Hans Bertens]. – Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1993. – P. 47–61.
63. Smoke : всемирная история курения / Под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь; пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 544 с.
64. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P.

Waugh. – London and New York : Routledge, 1984. – 176 p.

65. Wesseling E. Writing History as a Prophet : Postmodernist Innovations of the Historical Novel / E. Wesseling. – Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1991. – 218 p.

РОЗДІЛ II. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РЕТРОДЕТЕКТИВУ

У сучасній масовій українській літературі склалася досить парадоксальна ситуація. Соціологічні дослідження, які останнім часом проводились серед читачів української літератури, показали незмінну популярність детективного жанру в масового читача. Так, у результаті опитування 1076 студентів, що проводилося в 2012–2013 рр. науково-дослідницькою групою при кафедрі зарубіжної літератури ДНУ імені Олеся Гончара, детектив виявився першим в рейтингу популярних жанрів. За словами заступника директора компанії Gfk Ukraine Г. Вишлінського, результати всеукраїнського дослідження за підтримки «Форуму видавців» за період літа 2013 року також підтвердили лідерство детективу у читацькій аудиторії, при цьому масову літературу українською читає лише чверть опитаних [Українці 2013]. У зв'язку з цим А. Кокотюха зазначає: «...вітчизняний читач ставить для себе на перше місце саме детективи та пригодницькі романи, цим самим не відрізняючись у вподобаннях від книголюбів інших країн. Проте, будучи вдячним споживачем такої літератури, Україна не є її виробником. Зокрема, від початку 2013 року в нас вийшло друком лише 5 (п'ять) романів, котрі підпадають під наведене вище жанрове визначення» [Кокотюха 2013в]. А. Санченко також занепокоєний цим парадоксом: «Ось не було б прикладів бестселерів від Ліни Костенко, Василя Шкляра, Люко Дашвар чи Мирослава Дочинця, які впевнено взяли планку накладів понад 100 тис., можна було б висунути робочу гіпотезу, мовляв, українці просто позабували букви. Аж ні. Значить, ми робили щось не так. Це відчувають уже й видавці та автори-детективники, тож і з'ясовують, що саме, на круглих столах та в дискусіях. Але поки що відповіді, схоже, не знаходять. Хоч справді до Голмса з Ватсоном звертайся» [Санченко 2012: 58]. Одну з можливих причин непопулярності українського детективу дослідник бачить у відсутності харизматичних героїв (винятком для А. Санченка є лише Іван Підпригора з ретродетективу «Стовп самодержавства»): «Може, річ саме в цьому? Ну ось не вдається створити привабливих і впізнаваних характерів нишпорок» [Санченко 2012: 58]. Нарикінці статті автор доходить висновку, що головною перешкодою на шляху розвитку детективного жанру в українській літературі є відсутність екранізацій. Більш імовірною видається версія Т. Кохановської та М. Назаренка, які вважають, що суть проблеми полягає у невідповідності українських детективів жанровим канонам: «Речь часто идет о применении “инструментария детектива в других жанрах и с другими целями”. А раз в украинской литературе классического детектива нет, то шаткой оказывается и вся жанровая система, здание без фундамента. Потому-то у нас издательские аннотации так пестрят словом “триллер”: ведь это не жанровое определение, а пустой ярлычок, текст, межеумочный в смысле жанровой систематики» [Кохановская 2012а: 211] (до речі, ретродетектив «Стовп самодержавства» виділяється як приклад вдалого використання «жанрової надбудови» й у цьому дослідженні). А. Кокотюха підсумовує ситуацію таким чином: «“детектив” – і далі досить умовне жанрове визначення <...> Бо в Україні далі нема індустрії написання та видання, а також – практики

споживання власних зразків жанрової літератури. Те, що називається “популярною книгою для внутрішнього ринку”. Через те під єдине, найпростіше для розуміння визначення “детектив” підпадає все, що не є мелодрамою та фантастикою. А саме: поодинокі зразки пригодницького, детективного, кримінального жанрів та їхні різновиди й піджанри» [Кокотюха 2011].

Зазначені особливості розвитку детективного жанру в сучасній українській літературі зумовлюють те, що не всі твори української літератури, про які йдеться в цьому розділі, мають детективну жанрову домінанту.

2.1. Просторово-часовий континуум

Проблематика нашого дослідження робить особливо значущим аналіз організації просторово-часових координат, у яких розгортається дія ретродетективу. Необхідно окреслити хронологічні та географічні рамки дії в детективах, що аналізуватимуться далі. Ми не будемо розглядати твори з елементами детективної інтриги, дія в яких відбувається в дохристиянській Русі (так зване «слов'янське фентезі»), тому що неможливо стилізувати тексти під дописемну епоху. Як справедливо стверджує один з героїв Ю. Андруховича, «спокуси археології залишаються спокусами – головного все одно не довідаєшся» [Андрухович 2002: 207]. Однак, скажімо, романи російського письменника Д. Косирєва (відомий під псевдонімом Майстер Чень), дія в яких відбувається в Китаї VIII століття, відносяться до ретродетективів, оскільки вони стилізовані під китайську літературу того часу або безпосередньо, або через запозичення, такі, наприклад, як детективи Р. ван Гуліка. Також ми не будемо розглядати ті тексти, час дії в яких збігається з часом життя автора (-ів), наприклад, детективи Валерія та Наталії Лапікурів, події в яких датуються 70-ми рр. XX століття в Києві.

Серія ретродетективів Б. Акуніна про рід фон Дорнів (Фандоріних) охоплює всю історію Росії від «смутих часів» («Детская книга») до сучасності, за винятком, мабуть, лише Другої світової війни. Однак більша частина як творів Б. Акуніна, так і інших російських письменників, присвячена другій половині XIX – початку XX ст. Так, дія в серії про детектива Р. Ванзарова Антона Чижа відбувається з 1880-х рр. до початку XX ст., у 80-х рр. XIX ст. розвиваються й події серії Ірини Мельникової про агентів розшукової поліції Олексія Полякова та Федора Тартищева. Микола Свечін у серії про пригоди начальника розшукової поліції Павла Благова та його помічника Олексія Ликова також зображує 80-ті роки XIX ст. Приблизно до цього ж часу належать і роки служби І. Д. Путіліна, описані в серії Леоніда Юзефовича. В серії ретродетективів Антона Кроткова («Загадка о двух ферзях», «Загадка о морском пейзаже») зображена межа XIX і XX ст. Цей список можна продовжити, але ми зупинимось на основних прикладах.

У детективах Л. Юзефовича і Б. Акуніна кінець XIX століття багато в чому відтворюється для того, щоб спробувати осмислити особливості та закономірності історичного шляху Росії. Автор пригод Фандоріна, як правило, або вкладає ці роздуми в уста своїх героїв, або самим розвитком сюжету дає

зрозуміти й відчуті трагічність російської історії. В романах про Путіліна Росія постає такою, що розривається між східним хаосом і західною цивілізацією, причому більше вона тяжіє, очевидно, до першого. Щоб донести цей меседж, письменник використовує таку художню деталь: в романі «Костюм арлекина» граф Шувалов, шеф жандармів, підкреслює: «...распорядок должен висеть над нами как дамоклов меч. Без распорядка в России не может быть и порядка» [Юзефович 2001а: 68], а в цей час Путілін зауважує, що всі троє наявних в кабінеті графа годинників (настінні, настільні та підлогові) показують різний час. Розвиток цього символу ми зустрічаємо вже в романі «Князь ветра». Навівши цитату з Р. Кіплінга «Для людей Сходу всі години в добі однакові», Солодовников (російський військовий інструктор при монгольській армії) описує заміський палац Богдо-гегена Восьмого, ургінського хутухти: «Минут сорок мы, то есть командование бригады во главе с военным министром, дожидались приема, затем еще столько же длилась аудиенция, и все это время, практически без перерывов, до меня доносился разноголосый звон или бой настенных, настольных и напольных часов <...> Часы или вообще перестали заводить, или заводили, но забывали подвести стрелки <...>» [Юзефович 2001б: 4]. Таким чином, при всій зовнішній несхожості, граф Шувалов – такий самий Богдо-геген Восьмий, лише зовні змінений західною цивілізацією. Про особливості російського політичного устрою іноді йдеться й більш відверто, наприклад, у такому уривку: «Шувалов лично распоряжался уборкой. Это был особенный, чисто русский демократизм, уравнивающий чины и сословия: всяк норовил заняться не своим делом» [Юзефович 2001а: 24]. Тут уже Л. Юзефович використовує улюблений прийом Б. Акуніна: характеристика певного історичного моменту більше підходить до майбутнього, в усякому разі – досить відчутно резонує з ним. Загалом же спроби створення ретрообстановки в обох письменників схожі: це перш за все відтворення політичного контексту епохи, згадка імен історичних діячів (Л. Юзефович, на відміну від Б. Акуніна, наводить їх без спотворень), деталі туалету, архаїзми. У «Приключениях детектива И. Д. Путилина» ми не знайдемо тієї великої кількості технічних новинок, що зустрічається на сторінках романів про Фандоріна, натомість можемо зазирнути в кухонну шафу чиновницької родини [Юзефович 2001а: 66], детально ознайомитися зі вмістом газет за кінець квітня й початок травня 1871 року [Юзефович 2001а: 48-50] чи отримати довідку про всіх убитих в Росії іноземних дипломатів [Юзефович 2001а: 76].

Детективи про початок ХХ ст. створюють Б. Акунін («фандорінська» серія, серія «роман-кіно»), О. Басманова («Роковая жемчужна, «Кот госпожи Брюховец») та інші. Події громадянської війни висвітлюються в міліційних історичних детективах М. Леонова («Трактир на Пятницкой», «Один и без оружия»), шпигунських історичних детективах Ю. Семенова про Штірліца й ретродетективі «Казароза» («Казароза») Л. Юзефовича. Повоєнна радянська історія постає перед читачем у ретродетективах про майора Проніна Є. Малєвського.

Переважання ретродетективів, що описують другу половину ХІХ – початок ХХ ст. пояснюється тим, що російська література саме цього періоду

найбільш відома широкій публіці хоча б за шкільною програмою. Отже, у письменників є можливість, з одного боку, відтворювати Російську імперію, описану в російській класиці, а з іншого – стилізувати самі тексти під літературу Золотого або Срібного століття, і ці стилізації повинні бути помітні читацькій більшості.

Можливі й інші джерела запозичення, наприклад – американська детективна література й кінематограф, як у випадку з серією Майстра Ченя «Шпион из Калькутты», де дія відбувається в кінці 20-х р. XX ст. в Малайї. В українських ретродетективах місцем головної дії завжди є українські землі (територія сучасної України). Час дії часто пов'язаний із ключовими моментами становлення й самовизначення нації.

У повісті Валерія Шевчука «Око прірви» події розгортаються через десять років після написання Пересопницького Євангелія, тобто в 1571 р. Зображуючи епоху, письменник вводить у текст персонажів, що мають реальні прототипи: Михайло Василевич, один з головних творців Євангелія, в повісті – центральний персонаж, оповідач (тут очевидний ще один інтертекстуальний зв'язок з «Іменем рози»: Біблія – один із основних композиційних центрів обох книг), Анастасія Заславська, архімандрит Пересопницького монастиря Григорій та інші. У творі В. Шевчука можна знайти розгорнуті описи побутових подробиць того часу (їх дещо навмисна підкресленість і не зовсім органічне входження в текст робить ці описи особливо помітними), наприклад, шати мандрівного ченця: «Одежа була чорна, з полотна, без розкриль, тобто не розділена навпіл, але пошита щільно, як дияконський стихар, із вузькими рукавами – цю накидку переґрини носять поверх звичайних одєж, схованих під нею. На грудях мають підвішеного хреста, підперізуються шкур'яним чи вірьовчастим поясом, а при боці мають тиквицю для води. За плечима – мішок із потрібними речами із харчем. А ще я одяг короткого плаща-опанчу, щоб покривав від дощу плечі. Мішка я мав із повощеного полотна, схожого на чорну шкіру, на ногах – міцно прив'язані сандалі, на голові – чорний шолом, кругло над головою розпростертий, а в руках у нас були грубі палиці, що сягали пліч, почорнені. Така одєжа була нам потрібна, щоб кожен бачив, що ми переґрини, і відповідно до нас ставився» [Шевчук 1996: 8]. Втім, В. Шевчука цікавить швидше філософський колорит часу, ніж побутовий.

У романі В. Лиса «Маска» основні події відбуваються наприкінці XVIII – початку XIX ст. на Волині та прилеглих територіях сучасної Польщі та Білорусі. Як відомо, для цих земель той час був епохою істотних геополітичних змін: відбувалися розділи Речі Посполитої. Ці історичні події В. Лис вписує в контекст романтичної історії геніального розбійника. Її відкриває пролог, в якому автор розповідає про те, як дізнався цей сюжет. Досліджуючи житомирські архіви, він зацікавився документами, що відносяться до справи розбійника Василя Ващука; «...я й не підозрював, – зізнається коментатор, – що інший, невидимий вітер вже підганяє до мене велику і яскраво розфарбовану тріску з корабля, який давно зазнав трощі. Мені належало ще роздивитися її між хвилями, виловити, очистити від слизу і водоростей, які випадково до неї прилипли, відшліфувати і прочитати напівстерті письмена» [Лис 2012: 5].

Інший вітер, про який йдеться в наведеному уривку, – розповідь загадкового відвідувача про іншого, набагато більш значного злочинця на прізвисько «Маска», відомості про якого були знищені з цензурних міркувань, а все, що залишилося – лише згадка в народній пісні. Таким чином, відмовляючись від претензій на історичну достовірність, В. Лис дає своїй уяві повну свободу. Крім того, ретроспективна нарація дозволяє відсилати читача до більш пізніх текстів. Наприклад, автор вирішує не зупинятися на описі правління Павла I, а характеризує його в такий спосіб: «...імператор Павло мав славу справжнього самодура, суть правління якого пізніше блискуче опише Юрій Тинянов у сатиричній повісті “Підпоручик Кіже”. Але це буде ще хтозна-коли, а в нас – березень 1802 року» [Лис 2012: 82]. В цілому ж історичні події в романі «Маска» є лише фоном для пригод головних героїв.

Остання чверть XIX століття, так докладно описана в російському ретродетективі, в українській детективній літературі відображена лише в романі О. Гавроша «Капітан Алоїз». Знайшовши міжчасову лазівку на старому ужгородському кладовищі, герої цього своєрідного детективу із сучасності (початку другого десятиліття XXI століття) потрапляють в Унгвар (Ужгород) 1871 р. Роман відкривається ліричним протиставленням минулого й сьогодення: «...поруч був старий цвинтар. У затінку вікових дерев тут спокійно можна помедитувати, сидячи між надгробками колись знатних, а нині нікому невідомих громадян.

Я любив це закинуте місце. Ніби в центрі міста, а звернеш у стару, обвислу на однім плечі браму – і наче в іншому вимірі. Ні тобі загазованої вулиці, ні галасливого дурнуватого натовпу (“Кому чебуреки?!”), ні постійної нашої біганини за вчорашнім щастям» [Гаврош 2013: 5]. Такий вступ відразу обіцяє й читачеві переміщення з буденної рутини у псевдовікторіанський вимір із химерними дамськими капелюшками, вишуканими костюмами і «високими стосунками». Як каже студент ужгородського університету Любчик, «А що Там, у нас, не цікаво? Нема романтики? Будні, клятї будні. Суєта суєт!.. хочеться чогось історичного, величного, епохального!..» [Гаврош 2013: 32]. Щоправда, в самому романі практично немає ні першого, ні другого, ні третього. О. Гаврош лише кількома штрихами відтворив побутову атмосферу епохи (костюми, заняття жителів Ужгорода), не вводячи до тексту реальних історичних персонажів; політичні та культурні події часу ніяк не впливають на сюжет. Виняток становить лише сам Ужгород, топографію якого письменник вималював докладно та з любов'ю. Як відзначає в рецензії на роман закарпатський журналіст Н. Каралкіна, «автор описує популярну ресторацію “Корона”, корчму “Білий корабель” на вулиці Корзо. Його герої не проти випити тут смачного пива, добре поїсти <...> Місцем локації була обрана площа Театральна, яка зберегла свій вигляд, близький до описуваних часів. Серед згаданих у романі куточків – ресторація “Корона”, де герої слухали лекцію про життя XX століття; корчма “Білий корабель”, що на Корзо, кафедральний собор, а ще жупанат, поліцейний відділок, кам'яниці Ужгорода тощо» [Каралкіна 2013]. Т. Кохановська й М. Назаренко підтверджують, що «Один из самых распространенных вопросов на читательских форумах и в

блогів України – “А что прочитать о таком-то городе?”. И такие тексты есть, есть и осознанный запрос <...> [Кохановская 2012б]. Очевидно, що О. Гаврош серед тих, хто відреагував на читацькі очікування; у той же час книга має бути особливо цікава читачам, добре знайомим з Ужгородом. Перенесення звичних будівель в іншу, незвичну історичну обстановку спрацьовує як одивнення – один із головних тропів, що використовуються в ретродетективах.

Звичайно, реконструкція минулого, розпочата О. Гаврошем, здебільшого одностороння, проте у принципі вона цілком відповідає завданню, яке письменник, за його словами, ставив перед собою в першу чергу, – «...міфологізації Ужгорода, міста, яке вельми слабо “прописане” в українській літературі» [Січкоріз 2013]. Тут чітко простежується загальна тенденція, притаманна творчості західноукраїнських авторів ретродетективів: «...творці в тій чи іншій мірі оспівують той період, коли Закарпаття географічно не було частиною України, а ментально – складовою Радянського Союзу, точніше – радянської України» [Кокотюха 2013б]. Обмеживши себе відтворенням старого Ужгорода, О. Гаврош зміг залишитися в рамках заявленого ним самим жанру: «роман-жарт» [Січкоріз 2013]. Як пише в післямові до роману доктор історичних наук, професор Ужгородського національного університету та прототип одного з головних героїв книги С. Федака, «це спроба прощання з минулим, яке зовсім не минає. Це подив перед ефемерністю часових кордонів, текст про невтишний передзвін віків» [Федака 2013].

Час, що описується в ретродетективі, визначити точно вдається далеко не завжди. Але такі численні анахронізми, як у детективі О. Думанської «Хроніка пригод Геня Муркоцького», зустрічаються рідко. В одному з інтерв'ю з письменницею час, зображений у цьому творі, співрозмовники характеризують як «колеритну епоху галицького міжвоєн'я», маючи на увазі 20–30-ті роки ХХ ст. [Чоп 2012]. І якщо просторові координати питань не викликають (в центрі оповідання – Львів), то з ідентифікацією часового континууму цього твору все набагато складніше. Єдина і найбільш точна дата називається на початку книги й біографії заголовного героя: «Геньо Муркоцький, син коліяжа на ім'я Алоїз і колишньої покоївки барона Альцгеймера Матильди Хтошохоцької (насправді вона називалася Йосафатою), заволав на все місто теплої травневої ночі тисяча вісімсот невідомо нам якого року» [Думанська 2012а: 8]. Подальші події за відтворенням письменницею «Zeitgeist» явно належать до межі ХІХ і ХХ ст., але визначити дату точніше не дозволяє майже повна відсутність згадок політичних і культурних подій і героїв часу, технічних винаходів тощо. За небагатьма історичними фактами, що згадує О. Думанська, час установити неможливо, оскільки вони анахронічні. Так, герої книги майже одночасно беруть участь у ліпленні «Мислителя» Огюста Родена (1880–1882) і замовляють Бернарду Шоу п'єсу, яку той назве «Пігмаліон» (1913). І десь у цей же час в Америці помирає нишпорка Вільям Пінкертон (детектива, який послужив прототипом літературного героя Ната Пінкертон, звали Алан Пінкертон (1819–1884)). Очевидно, ці та інші неточності, допущені в тексті, не завжди можна вважати характерною для ретродетективів постмодерністською грою (скажімо, введення до тексту вигаданого, літературного героя як реально

існуючого, наприклад, Ніка Картера, детектива-мільйонера на пенсії), але часто з'являються поза волею автора. Оскільки згаданий вище дух описуваного в «Хроніці...» часу проявляється насамперед у атмосфері безтурботності, авантюристичності, віри у прогрес, події, швидше за все, відбуваються не після Першої світової, а на початку XX ст. Потрібно відзначити, що автор, безумовно, не претендує на історичність. Це підкреслюється серією світлин, що супроводжують текст; на них двоє чоловіків у мішкуватих костюмах, проте – з капелюхами на головах і метеликами на шиях, сфотографовані на тлі старого Львова й нових іномарок. З іншого боку, позатекстові елементи твору, такі як перевернуті догори ногами сторінки [Думанська 2012б: 40–33], навряд чи мають відношення до постмодерністських стратегій, скоріше вони свідчать про деяку недбалість його видання.

На текстовому рівні О. Думанська теж часто жартує над авторами історичних сенсацій і романів. Так, на думку одного з персонажів книги, професора Козобродського, вірші можна почати писати не від великого розуму, а від удару пляшкою по голові, отриманому після посиденьок в шинку. «А якщо чоловіка grimнути по голові не пляшкою, а товстезною книжкою, то він може писати не вірші, а романи з життя минулих епох і тим здобути собі велику славу» [Думанська 2012б: 77] (пунктуація авторська). Автор цієї теорії одразу ж пропонує сюжет: «Тарас Бульба не згорів, прип'ятий до дерева, а повернувся на Січ і виховав Андрієвого сина від ляшки правдивим лицарем з кучерявим оселедцем на прізвисько Хміль; з цього кореня і походить гетьман, що воював за українські землі, але одружувався з польськими паннами» [Думанська 2012б: 77]. Тут очевидне як іронічне відсилання до жанру альтернативної історії, так і оголення власної наративної стратегії О. Думанської.

Повертаючись до образу міста в «Хроніці...», потрібно відзначити, що якщо, скажімо, О. Гаврош міфологізує містичний Ужгород, то О. Думанська створює образ Львова-кубла. Текст рясніє назвами ресторанів і кафе: так, повідомивши читача, що герой зник «...обідати у Крамера і Вуйціка», автор у примітці пояснює, що цей заклад для розваг – «модний ресторан на Ринку, 26» [Думанська 2012а: 25]. Така точність в описі не тільки назв, а й адрес, характерна для багатьох українських авторів детективів, підтверджує спостереження Т. Кохановської та М. Назаренка над актуальними тенденціями в сучасній українській літературі: «Подобно тому как украинская литература осваивает сейчас национальную историю – как свою, как целостность, – так, естественным образом, происходит и освоение географии. Осознание страны как единого целого – задача не менее важная и сложная. Но если история обживается на “микроуровне” <...>, то отечественная география строится на соединении отдельных точек – городов, местечек и сел» [Кохановская 2012б: 209].

В збірці оповідань В. Івченка та Ю. Камаєва «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори» (книга займає четверте за популярністю місце в рейтингу українських детективів серед користувачів Facebook [Санченко 2012]) розповідається про діяльність київського

охоронного відділення на початку ХХ ст. Тут історичне тло не має самоцінності й слугує не так для декорації пригод головних героїв, як у В. Лиса, як для створення історичної дистанції, необхідної авторам для стилістичних ігор, алюзій на тексти, недавні події українського політичного життя та її учасників. Це в передмові до оповідань констатує й український автор історичних романів Г. Пагутяк: «...декорації й костюми давні, а проблеми ті самі, й той, хто мешкає в Україні, безпомилково знайде в романі пародійні портрети сучасних українофобів, політичних діячів та журналістів» [Пагутяк 2011: 2]. І все ж автори не обходяться без описів головної події початку століття: російсько-японської війни й суспільних настроїв, що її супроводжували, – патріотичного підйому, шпигунофобії, ксенофобії, розчарованості, революційності. Філер «охранки» Іван Підпригора потрапляє в Одесу, що знаходиться під прицілом броненосця «Потьомкін», переслідує Леніна у Фінляндії і навіть змушений відбиватися від гомосексуальних посягань вождя світової революції. Автори «Стовпа...» не тільки художньо інтерпретують історію, а й міфологізують її. Наприклад, за їх версією, проголошення УНР було викликане тим, що тайник, у якому ховали квінтесенцію українського духу, був зламаний: «Кажуть, каземат, де зберігався той попіл, був зруйнований під час вибуху артилерійських складів на Лисій горі у червні 1918...» [Івченко 2011: 141]. Попіл же цей з'явився внаслідок спалення примірників «Кобзарів» і козацьких кісток, які перед цим полив «перваком» нащадок Чингізхана і Т.Г. Шевченка. Планам патріотів завадив пес по кличці Табачок, натаस्कаний на український дух. У такій дещо дивній манері автори намагаються провести сатиричні паралелі між тим, як починалися ХХ і ХХІ ст.

В. Івченко та Ю. Камаєв не обмежуються політичними екскурсами в минуле, а й намагаються відтворити культурне тло епохи. Але якщо В. Шевчук показував його з боку інтелектуала, то тут ми бачимо культуру Срібного століття очима міщан: «– Дурень ти, Ванько, село репане. Думаєш, що порнографія то лише фривольні картинки? Ти ж подивися куди котиться наша сучасна література? У прірву мерзоти і гріховності падає, оспівує самогубства та адюльтери, отруює юні душі й не виховує нашу молодь у дусі справжнього патріотизму та любові до нашого государя і любого отечества, штовхає у різні єресі, безбожжя та статеві збочення. От почитай хоча б Купріна, не кажучи вже про єресіарха Толстого та оту босоту Горького». Далі філер наводить приклади класичної на його погляд літератури: «Навіть у наших великих письменників, властителів дум так би мовити, класиків за життя, Стасова і Арцибашева не усі книги неокріпшим умам читати можна» [Івченко 2011: 8]. Цікаво, до речі, що така оцінка літературних смаків середнього класу початку століття збігається з оцінкою В. Набокова (щоправда, менш гротескною), яка дається їм у автобіографічному романі «Другие берега». У «Стовпі...» пригадуються й модні філософські ідеї того часу: «<...про> Ніцше багато балакали, потім ще про поляка одного, Достоевського чи що. Надлюдина, чи твар тремтяча, чи право маю, поза добром та злом, інша маячня» [Івченко 2011: 59]».

Дія роману «Срібний павук» В. Кожелянка (десяте за популярністю місце в рейтингу українських детективів серед користувачів Facebook [Санченко

2012]) починається в 1938 році в Чернівцях, а закінчується після війни, в Аргентині. Пафос історичного моменту, обраного автором для зображення, полягає в ситуації вибору, перед яким опинилися українці, що проживали тоді на території Румунії, – залишитися колонією під протекторатом тоталітарної держави, комуністичної чи фашистської, або піти своїм шляхом. Твору передуює опис тривожної та вкрай нестабільної атмосфери передвоєнної епохи, окреслюючи загальне тло часу: «Після лютневих подій у Бухаресті, коли король Кароль II підписав нову конституцію, за якою режим у Румунії почав наближатися до загальновизнаних європейських ідеалів: італійського, еспанського, а найбільше великонімецького, кожен з королівських підданих дізнався дещо більше про марноту марнот, минущість усього сущого і швидкоплинність людського життя» [Кожелянко 2004: 5]. У цих просторово-часових координатах розвивається головна сюжетна лінія – пригоди двох чернівецьких детективів. Крім того, в роман поміщені фрагменти інших текстів-містифікацій – окультистичного роману «29 срібних» Корнелія фон Апосталука, белетризованої біографії Наполеона Бонапарта, фентезійно-детективного роману «Храм Великої», сповіді асасіна й апокрифів «Ходіння від Мамонів». У цих фрагментах дія відбувається у Відні кінця XIX століття, в Парижі, в день взяття Бастилії, на середньовічному Сході та в середньовічній Європі, а також у біблійні часи.

В. Кожелянко використовує різноманітні прийоми, типові для історичних творів. Наприклад, ретроатмосферу тексту надають згадки відомих культурних і політичних діячів зображуваного часу. Деякі з них лише мигцем зустрічаються в тексті (М. Еліаде, О. Кобилянська, А. Гітлер, Й. Сталін та ін.), інші – безпосередньо беруть участь у розвитку сюжету: так, за наказом Р. Гесса майбутній есесівець, а поки що румунський нишпорка Гельмут Гартль викрадає тридцять срібняків – реліквію, навколо якої й обертається сюжет роману. Те ж саме можна сказати й про історичні події, представлені у романі, – наприклад, революція в Парижі 1789 слугує лише декорацією, що ніяк не впливає на сюжет, а ось політ того ж Р. Гесса до Лондона кардинально змінює його розвиток, руйнуючи плани протагоніста. Але особливо вдалим прийомом ретростилізації у В. Кожелянка стали описи одягу та ресторанних страв, удосталь явлені в «Срібному павуці». Ось, наприклад, яскравий соціально-побутовий портрет селянина: «Коней притримував газда – середніх літ буковинський вуйко у кептарику, кучмі і постолах. Міцний середняк, визначив Кароль, бо, ади, коні ситі, черес на газді виблискує міддю і батіг з червоною китицею з волічки, – бідний мав би одну худу шкапу, батіг із сирцю, а підперезаний був би окравкою, та й звідки у бідного сіно на продаж навесні» [Кожелянко 2004: 9].

Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» можна розглядати як трансісторичний детектив, оскільки в ньому розслідуються пов'язані між собою вбивства, які сталися у минулому й сучасності. Аналізуючи цей роман, не можна не згадати його своєрідний претекст – «Смерть у Візантії» («Meurtre à Byzance») Ю. Крістєвої [Крістєва 2008]. Обидва твори можна назвати трансісторичними детективами, в яких у художній формі письменниці прагнуть

відобразити й обґрунтувати низку суспільно-політичних і філософських ідей – феміністських, постколоніальних, антиглобалістичних. Розглядаючи романи Ю. Крістєвої як спробу висвітлити актуальні політичні тенденції за допомогою психоаналізу, Б. Л. Рус (Bianca Laura Rus) відзначає, що в художньому плані вони розчарували більшість читачів: «Як твори художньої літератури, вони не виправдали читацьких очікувань, не пропонуючи ні послідовних, простих історій, з якими читач може легко ототожнити себе, ні інноваційного формального експериментування» [Rus 2010: 17]⁵. Далі дослідник вивчає те, яким чином Ю. Крістєва метафорично відбила в романі «Смерть у Візантії» свої теоретичні погляди на роль релігії в Європі, імміграцію та еміграцію, відносини між Західною та Східною Європою тощо. І хоча в тексті Ю. Крістєвої немає необхідного для ретродетективу занурення в атмосферу часу, характерне саме бажання письменниці відобразити свої роздуми в жанрі трансісторичного детективу: «Далёкая история и современная жизнь, документы и гипотезы перемешались и стали выталкивать его в некую новую реальность, которой не было места ни в Санта-Барбаре, ни в Византии, ни в XX, ни в XXI веке» [Крістєва 2008: 39].

Центральні проблеми й образи втілені вже в назві романів «Смерть у Візантії» і «Музей покинутих секретів». Для Ю. Крістєвої це Візантія, що знаходилася між варварами-хрестоносцями й фанатиками-мусульманами так само, як сучасна Європа знаходиться між Америкою та ісламським світом: «Византия – это Европа с тем, что есть в ней самого ценного, утонченного и болезненного, чему завидуют другие и с чем ей самой трудно дальше справляться» [Крістєва 2008: 111–112]. Для О. Забужко «музей покинутих секретів» – це Україна та її традиційні духовно-культурні цінності, приховані, немов землю, східним варварським безкультур'ям і західним конформістським споживацтвом. Тут, до речі, твір письменниці перекликається з романом Орхана Памука «Музей невинності» («Masumiyet Müzesi»), де музей постає символом не лише інтимного минулого, але й національної ідентичності. Так, говорячи про національну налаштованість позиції турецького письменника, Е. Д. Циховська зазначає: «Легким сумом просякнута оповідь про те, що турецьке суспільство прагне імітувати, наслідувати все іноземне: шампанське, музику, навіть моду на недотримання невинності. Подається постійно поглиблена картина засилля європейської та американської продукції, вітчизняне замінюється іноземними брендами: вітчизняний лимонад Мельтем заступає Cola, компанію, засновану ще батьком Кемаля, зміщує новостворена, вітчизняні алкогольні напої відступають перед європейськими марками, цнота цінується менше, ніж досвід, турецьке кіно створюється за шаблонами голлівудських фільмів, звичний світ змінюється, турецька культура адаптується до Європи» [Циховська 2010: 76]. Таким чином, головні герої всіх трьох романів втрачають своє коріння під впливом глобалізаційних процесів; як

⁵ «As works of fiction, they disappointed the readers' expectations, offering neither coherent, straightforward stories with which the reader can easily identify, nor innovative formal experimentation».

зазначає І. Лімборський, «породжується взагалі феномен культурної “бездомності”, коли індивід втрачає відчуття приналежності до якогось народу і якоїсь культури, що позбавляє його природного права бути десь “своїм”» [Лімборський 2011: 9]. Тому й сюжетна лінія на узагальненому рівні в цих романах однакова – пошук сучасними героями своїх коренів, національної ідентичності: «Византия – с крестоносцами ли, без них ли, – хранима храмами и морем. Морю никак не забыть Улисса, не желавшего ни славы, ни бессмертия, а лишь возвращения к тому, что он есть» [Кристева 2008: 254].

Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» включає в себе відразу кілька часових пластів, однак мелодраматична складова відчутно впливає на зображення письменницею історичних подій. Вона, як і Ю. Кристева, не реконструює побутових подробиць минулого часу, в якому відбувається дія, а лише передає психологічну атмосферу, притаманну, на її погляд, цим епохам; головне в них – як і в усіх інших – любов і смерть (на думку письменниці). У той час як історичний етап, над яким рефлексує письменниця, складний і суперечливий. За її власними словами, «українська література довго до цього йшла, і от власне тепер нарешті “дозріла до теми” <...> І доросла вже до масової книжки, яка відповідає суспільству на питання, цілком для нього насущні, – питання, “хто ми” і “звідки ми”» [Лебедь 2011]. Враховуючи, як часто в тексті згадується фрейдизм, можна припустити, що автор прагне в дусі цієї концепції вивести «минуле, про яке ми не знаємо, яке підшкірно впливає на наше сьогодення» [Дубинянська 2005], з національного несвідомого і тим самим позбутися від комплексів, відкрити можливість удосконалення. Схоже, О. Забужко вважає однозначність, з якою в тексті вирішується ця проблема, необхідним етапом для початку масового критичного осмислення порівняно недавньої історії української нації.

2.2. Система персонажів

Система персонажів у детективі досить стійка, і характер героїв, як головних, так і другорядних, зазвичай розроблений досить докладно. Це, наприклад, відрізняє його від пригодницької літератури, де всі персонажі, включаючи головного героя, гранично схематичні, читачеві не обов’язково знати все життя героя, а досить того, що очікує його за найближчим поворотом сюжету. В детективі все по-іншому: «Так само, як і в часи зародження жанру в дев’ятнадцятому столітті, читачі зачаровані образом детектива. Вивчення життя цих нишпорок – їх минулого й майбутнього, відносин і прихильностей – для багатьох читачів стало настільки ж важливо, як і рішення Загадки» [Saricks 2009: 196]⁶. Особливо це стосується серіалу, який сьогодні є найбільш поширеною формою існування детектива. Як приклад можна згадати Ераста Петровича Фандоріна, що вперше постає перед читачем недосвідченим юнаком-ідеалістом, а потім проходить довгий шлях до поважної сивини,

⁶ «As has been the case since the genre’s nineteenth-century beginnings, readers have been fascinated by the character of the detective. Exploring the lives of these sleuths-their past and present, relationships, and friendships-has become, for many readers, as important as solving the Mystery».

причому для письменника важливо зобразити не лише зовнішні, а й внутрішні зміни, що відбуваються з його героєм. Другорядні персонажі в детективах теж виписані набагато глибше, ніж це буває в інших формульних жанрах.

Цікаво порівняти образи головних героїв у Л. Юзефовича й Б. Акуніна. Незважаючи на те, що Л. Юзефович став першим російським письменником, який почав працювати в жанрі ретродетективу, його дебют залишився практично непоміченим, та й зараз він, безумовно, поступається популярністю Б. Акуніну. Як невдалий дебют, так і менша популярність пов'язані, мабуть, не з тим, що Г. Чхартішвілі – більш талановитий белетрист, а з тим, що проза Л. Юзефовича не настільки точно відповідає жанровим очікуванням масового читача. Перша відмінність, що впадає в око, – це масштабність злочинів, злочинців і слідчих. Якщо злочини у пригодах Фандоріна завжди є наслідком або причиною бурхливих політичних чи ідеологічних пристрастей, то Іван Дмитрович Путілін працює лише в розшуковій поліції, а жандарми зі своїми теоріями всесвітніх змов і політичних інтриг постійно роблять з мухи слона й лише заважають працювати скромному трудівникові карного розшуку. Л. Юзефович попереджає читача про таку специфіку своїх детективів із самого початку трилогії: на питання свого літературного агента про те, чи немає серед жертв злочинів, які розслідував детектив, кого-небудь вельможнішого за двірника й прачку, Іван Дмитрович відповідає, що є, наприклад, барон Фрідеріксен з Департаменту державних маєстностей, після чого між співрозмовниками відбувається наступний кумедний діалог:

«– Его зарезали или застрелили?

– Ни то и ни другое. Орудием убийства послужили щипцы для колки сахара.

– Раскаленные?

– С чего вы взяли?

– Я так понял, что его пытали с помощью этих щипцов и он умер под пыткой.

– Бог с вами! Стукнули сзади по темени, и готово. Старинные бронзовые щипцы, весят, наверное, фунта полтора.

Сафонов слегка поморщился:

– А так, чтобы кинжалом или из револьвера? Таковые имеются?

– Да, но тут уж одно из двух: или пистолет и дворник, или барон и щипцы» [Юзефович 2001а: 8].

Літературний агент стурбований не дарма, адже злочини, розкриті Путіліним, якимось чином надто звичні, банальні. В романі «Князь вітру», що завершує трилогію, ми знаходимо аналогічні міркування слухача Путіліна, що висловив, очевидно, й очікування сучасних читачів:

«– Ну-у, – разочарованно протянул Сафонов, – если окажется, что Каменский застрелился из-за любви или Довгайло ухлопал его из ревности, я прячу голову под крыло и не желаю знать правду. Лучше сокройте, но подыщите что-нибудь менее банальное.

– Не выйдет, – ответил Иван Дмитриевич. – Когда идешь “путем всея земли”, трудно найти на этой дороге что-то такое, чего никто до тебя не находил» [Юзефович 2001б: 201].

Мабуть, середньостатистичному читачеві все ж не дуже цікаво «ходити шляхом всія землі», хоча в романах Л. Юзефовича достатньо й добре промальованих характерів, і заплутаних гостросюжетних інтриг, які, щоправда, мають відмінний від акунінських статус: це або хибні версії, або, скажімо, сюжети бульварних книжечок про нишпорку Путілова (Путілін – його прототип) белетриста Миколи Доброго (в російському варіанті – Н. Добрий: багато хто схильний бачити в цьому імені пряме відсилання до псевдоніму Г. Чхартішвілі, хоча Л. Юзефович і заперечує істинність такого припущення). Путілін Л. Юзефовича – «обыкновенный господин с пышными бакенбардами» [Юзефович 2001а: 10], який має звичку накручувати їх на палець під час глибоких роздумів (своєрідна заміна легендарної трубки Шерлока Холмса), замість револьвера він носить у кишені баночку маринованих грибів. Путілов М. Доброго – «великий сыщик, года за полтора он успел искрошить в капусту сонмы беглых каторжников и кавказских абреков, знающих одной лишь думы власть – похищать и продавать в гаремы одиноко гуляющих по полям генеральских дочек. Смокинг джентльмена, сутана католического патера, паранджа ханской наложницы – все было ему к лицу. Не было ремесла, которым бы он не овладел» [Юзефович 2001б: 18]. Опис, який би підійшов і Фандоріну; можливо, він пародійно інтерпретує заяву Б. Акуніна про те, що в Ерасті Петровичі втілені три його ідеали: «русский интеллигент, британский джентльмен и японский самурай» [Суранова 2006: 6].

Злочини в романах Б. Акуніна завжди замислюються й кояться розумними й сильними людьми, «акунінами», як їх загалом охарактеризував М. Липовецький, спираючись на таке визначення з роману «Алмазная колесница»: «Акунин – это злодей, но это не мелкий человек, это человек сильный. У него свои правила, которые он устанавливает для себя сам. Они не совпадают с предписаниями закона, но за свои правила акунин не пожалеет жизни, и потому он вызывает не только ненависть, но и уважение» [Акунин 2004б: 655]. Злодії ж у романах Л. Юзефовича – люди слабкі, незначні й цілком пересічні. Вбивцями німецького військового аташе виявляються карний злочинець Упир та чесний п'яниця з прислуги Федір (можливо, це ім'я натякає на «п'яненьких» Ф. Достоевського, яким «все має пробачитися» – не даремно І. Д. Путілін дозволяє Федору втекти). В детективі «Дом свиданий» вбивцею заради спадку стає міщанка Ніна Олександрівна «з козячими очами» (головний доказ проти неї для Путіліна). В романі «Князь ветра» низка вбивств розгортається через жарти двох інтелігентів-невдах. Майже всі злочини в романах Л. Юзефовича кояться помилково, що підкреслює хаотичність світу.

Як і в Б. Акуніна, у Л. Юзефовича зустрічається багато стереотипних іноземців. М. Липовецький доводить, що, створюючи підкреслено «інших» представників різних націй, Б. Акунін робить їх підозрілими, а відтак – підозрюваними, щоб потім, довівши їх невинність, зруйнувати або хоча б похитнути черговий стереотип у свідомості читачів. Л. Юзефович, навпаки,

малюючи портрети іноземців, повністю відповідає читацьким очікуванням: у детективі «Костюм арлекина» це смішний патріотичний болгарин, пародія на Рудіна, вкрай емоційний італієць-пройдисвіт з корабля «Тріумф Венери» і, звичайно, нудний сухий німець: «С помощью лакея он с трудом забрался на подножку, немного передохнул, затем сложился в три погибели и задвинул свое журавлиное, по-старчески сухое тело внутрь кареты, откуда его тащил на себя другой лакей.

“Орел!” – подумал Иван Дмитриевич, глядя вслед отъезжающей карете» [Юзефович 2001a: 26]. Отже, в російських ретродетективах можна знайти як складні, неоднозначні персонажі, так і стереотипи.

Стереотипні риси детектива й новаторство в зображенні його особистості ми знаходимо й у В. Шевчука в повісті «Око прірви». Постмодернова природа цього твору проявляється вже при аналізі образів персонажів. Оскільки ми розглядаємо «Око прірви» як детектив, звернемося до образу слідчого. Диякон Созонт наділений цілком характерною для класичних детективів зовнішністю: «...був сильної будови чоловічина, мав сорок і два роки, але борода його вже посивіла по краях, так само й густе чорне волосся, тобто голову мав пелехату. І з тих пелехів витинався широкий качиний ніс, а чорні палкі очі дивилися, може, й запронизливо – світив із них великий розум» [Шевчук 1996: 8]. Нескладно помітити, мабуть, лише одну особливість, яка відрізняє диякона від низки попередників, а саме – «широкий качиний ніс» замість звичного «орлиного». Не варто, однак, на підставі однієї цієї деталі сумніватися в дедуктивних здібностях персонажа, оскільки вона є лише результатом іронічного перенесення англосаксонської матриці на українські реалії. Історія Созонта свідчить про його інтертекстуальний зв'язок із Вільгельмом Баскервільським («Ім'я рози»): він «...був до чернецтва правником і служив у гродському суді» [Шевчук 1996: 8], однак життя «у світі злочинів та переступів» одного разу йому обридло, і він пішов від світу. «Але від своєї природи отець Созонт утекти не міг, адже природа його все-таки бути правником, а не ченцем» [Шевчук 1996: 9], тому диякон обрав специфічне заняття – вивчати дива своїх часів, щоб, відшукавши дійсні, скласти нові Четьї-Мінеї. При цьому йому доводиться не лише викривати лжепророків і вдаваних чудотворців, але й розслідувати вбивства, причина яких полягає у прагненні шахраїв зробити життя схожим на літературу. Вільгельм Баскервільський у минулому також був слідчим (інквізитором), однак через морально-етичні міркування відмовився від цього заняття, щоправда, від своєї сутності, як і Созонт, втекти все ж не зміг. До того ж, якщо згадати, що Вільгельм отримав своє прізвище завдяки повісті А. К. Дойла «Собака Баскервілів», то виявиться, що це ще один зв'язок повісті В. Шевчука з детективною традицією: болото в «Оці прірви» – не лише місце вбивств, але й центральна метафора, заголовний образ.

Незвичайне завдання диякона Созонта і те, як він підходить до його виконання, виявляють у його образі ще одну рису, характерну для багатьох нишпорок, – амбівалентність злу. Цю специфічну властивість детективного жанру комічно висунуто на перший план в серіалі «Sherlock» (BBC, 2009), де протагоніст бурхливо радіє скоєному злочину як можливості займатися

дедукцією. Згадаймо, що дойлівський Холмс також засмучувався, коли довго не відбувалося ніяких злочинів. А ось як характеризує Созонта герой-оповідач: «Його намір написати Четї-Мінеї був цілком святобливий, але <...> я переконався, що цей намір більше подобає на idea fix, аніж на серйозний, і то з простої причини: Созонт і справді хотів переконатися, що чуда творяться і в його часі, і пильно збирав усі випадки чудодіяння, старанно їх записуючи, але мав хворобу підозріливості, отже, ніколи не брав оповіджені фабули за істинні, а сам вирушав у ті місця, де чудо відбулося, і, ніби королівський возний, провадив ретельне розслідування і розшук за правом <...> через що, гадаю, його книга ніколи не буде написана, адже кожне чудо має сприйматися й розумітися не через розум, а через віру, а віра з розумом – з'єднання ненадійне» [Шевчук 1996: 8–9]. Диякону Созонту не лише не вдається написати задуману книгу; він, як і Вільгельм Баскервільський, хоч і розкриває вбивства, але не рятує ні оточуючих, ні себе. До речі, загибель диякона дуже нагадує вдавану смерть Шерлока Холмса («Рейхенбахський водоспад») – і за суттю (він свідомо жертвує собою), і за описом: свідки чують лише його передсмертний крик, коли він зривається в безодню. Все інше приховано туманом, так що у читача, який помітив зв'язок цих двох текстів, деякий час залишається надія, що Созонт, як і Холмс, насправді вижив, що додатково драматизує інтригу.

У романі О. Гавроша ми знаходимо цілком типових для українських ретродетективів головних героїв: всі вони – епікурейці, які присвятили життя випивці й жінкам. Оповідання спочатку ведеться від імені майбутньої жертви – ужгородського журналіста на прізвище Пелехатий. Із двома іншими персонажами-сучасниками – студентом філологічного факультету Любчиком і професором Бідакою – його пов'язує головним чином розпивання спиртних напоїв. Крім того, як з'ясується пізніше, професор в іншому вимірі є чоловіком дружини журналіста, яка таким чином вирішила помститися Пелехатому за його вкрай легковажну поведінку в сьогоденні. Коханка журналіста теж живе подвійним життям, працюючи офіціанткою в Ужгороді XIX століття. Власне, незвичайна популярність Пелехатого серед жіноцтва призведе його до загибелі. Прибульці із XXI століття досить вичерпно схарактеризовані одним з персонажів як «цілий набір ходячих карикатур» [Гаврош 2013: 220]. Персонажі, які проживають в XIX ст., зображені не настільки бурлескно. Так, наприклад, капітан Алоїз, двійник вбитого Пелехатого, який розслідує цій злочин, – справжній джентльмен, головною цінністю для якого є справедливість. «Капітан Алоїз Штрімфля походив із бардіївських штабів. І хоча предки його, вочевидь, були ремісниками, він кохався в книжках. Найбільшим щастям для нього було простягнути ноги біля каміна і віддатися читанню якої-небудь утопії з поживклими від часу сторінками» [Гаврош 2013: 50], «Твори Жуля Верна та Фенімора Купера він знав напам'ять» [Гаврош 2013: 73]. І хоча капітан теж небайдужий до жіночих чар, його ставлення до дам відповідає його літературним смакам.

У ролі злочинців у О. Гавроша виступають невдатні закохані. Професор Бідака, який в XIX столітті живе в образі єврея-господаря корчми, є втіленням водевільного образу закоханого старого, не здатного утримати свою молоду

дружину. Щоб вона не повернулася до Пелехатого, якого насправді любить, професор отрує журналіста. В цьому йому допомагає колишній залицяльник коханки Пелехатого, що також пробрався із сьогодення в минуле. Колоритні персонажі, пов'язані з містичним пластом сюжету, запозичені О. Гаврошем з готичної літератури – Чорна вдова, божевільний монастирський сторож, що спився, філософ-доглядач монастирської бібліотеки. Всі вони відіграють у сюжеті другорядні ролі, головним чином відсилаючи до класичних історичних романів і детективів.

Персонажі книги О. Думанської «Хроніка пригод Геня Муркоцького» діляться на дві великі групи: шахраї та їх жертви, що пояснюється їх походженням з кримінальної хроніки газети «Діло». Різниця між характерами всередині цих груп (не беручи до уваги статі) настільки несуттєва, а героїв так багато, що запам'ятати їх практично неможливо. На відміну від свого прототипу – Остапа Бендера – Геня не надто дотепний, не проявляє себе у відносинах з жінками, у нього немає не лише високої мрії («Ріо де Жанейро»), а й будь-якої більш-менш великої мети, читач не дізнається нічого про його світогляд. Єдина жива риса Муркоцького – прив'язаність до міста: «Геня об'їздив усю Європу, але завжди вертався до рідного Львова. Тільки тут харизматичний мантий та ошуст міг батярувати на повну» [Чоп 2012]. А. Кокотюха вважає прототипом Геня не товариша Бендера, а Арсена Люпена, але й у цьому випадку, як зазначає сам критик, запозичення вийшло не дуже вдалим: «Перша ж аналогія, котра спливла в пам'яті – Арсен Люпен, джентльмен-грабіжник, герой циклу оповідань та кількох романів класика французького авантюрного жанру Моріса Леблана. Вперше цей герой з'явився в літературі 1905 року, і визначається передусім як майстер перевтілень. Власне, загадка будь-якої історії про Люпена – хто ж із дійових осіб виявиться Люпенем цього разу. Цю фірмову фішку “люпеніади” використав сто років потому Борис Акунін у повісті “Полонянка вежі”, котра завершила збірник його жанрових стилізацій “Нефритові чотки”.

З різною мірою успіху намагається використати такий прийом і Оксана Думанська. Але здебільшого їй таки доводиться пояснювати читачам, за кого видає себе аферист Муркоцький в кожному окремому разі. Причина – плутанина в цих самих масках Геня» [Кокотюха 2012]. Таким самим безликим постає й нишпорка, що полює на Геня, – Юрась Магдебурко. Про нього читачеві відомо лише те, що Юрась побоюється жінок і прагне на совість виконувати свою роботу. Очевидно, що журналіст А. Санченко, який розмірковує про причину непопулярності детективних романів в українській літературі, не даремно бачить її в бляклості головних персонажів: «До речі, показово: ніяк не пригадаю українського персонажа, що був би впізнаваний коли не всіма, то бодай декотрими. Для нашої публіки найбільш знаковими вітчизняними детективами, схоже, досі залишаються Шерльок Гольмс і доктор Ватсон за версією Довгоносикив» [Санченко 2012: 58].

Мабуть, найбільш колоритним героєм роману є професор Теодор Козобродський, який мріє прославитися сенсаційним історичним відкриттям у галузі української історії. Так, наприклад, «Теодоро Козо стверджував, що за

рядками Вергілієвої “Енеїди” розшукував останки дерев’яного коня і таки надібав кілька трісок. На підставі хімічних дослідів ствердив, що кінь був із смереки, яка росте лиш в Карпатах, отже, греки вже тоді мали комерцію з гуцулами» [Думанська 2012а: 154]. У своєму прагненні наукових відкриттів Козобродський не зупиняється ні перед чим: він фальсифікує джерела й потім сам щиро в них вірить. Пристрасність, з якою він це робить, виявляє в ньому швидше художника, ніж вченого, і, врешті-решт, він, як справжній поет, закінчує трагічно (в контексті твору – трагікомічно) – божеволіє.

Промовисті імена-героїв виконують у тексті різні функції, але є в них і одна загальна: свідчити про україно-європейське коріння персонажів. Так, відповідаючи на питання про ім’я заголовного героя, письменниця ділиться з журналісткою своєю задумкою: «...мені хотілося, щоб його прізвище закінчувалось на -цький. Таке, знаєте, у львівському стилі, коли вже не можеш відрізнити, чи людина польського, а чи українського походження» [Чоп 2012]. Адже саме змішані корені слугують запорукою талановитості: так втішає старший друг Геню, що прочитав таку газетну замітку, в якій йшлося про вторинність українців щодо інших націй. І дійсно, причин сумніватися в талановитості співвітчизників немає: Муркоцький і його львівські колеги, вдало поєднуючи винахідливість і «європейські манери», шахраюють з багатими нареченими, цінними паперами й «чарівними» косметологічними препаратами.

У романі В. Кожелянка «Срібний павук» немає яскравих образів злочинців; лиходії відомі читачеві від самого початку – це володарі тридцяти срібняків і ті, хто хоче ними володіти: Юда, Наполеон, Гітлер, Орден Храму, девіз якого (за Кожелянком) – «Честь минуша, матерія вічна» – підкреслює правдивість звинувачень, які стали підставою для скасування ордена тамплієрів. Головні герої «Срібного павука» шукають щастя – для себе й своєї Батьківщини: Гельмут – для Німеччини, вбачаючи його в нацистських ідеалах, Кароль – для України, вважаючи його запорукою незалежності. Вони теж стають володарями монет, наділених магічною силою, однак у жодного з них немає повного комплекту: завдяки збігу історичних обставин і романних перипетій друзі розлучаються, коли Кароль володіє одним срібником, а Гельмут – іншими. Протягом війни герої шукають один одного (Кароль воює на боці УПА, Гельмут – есесівець), щоб возз’єднати реліквію й тим самим розбагатіти, завоювати любов і перемогу. Але зустрічаються вони лише після війни, в Аргентині, де Кароль, виснажений жебрак після довгих пошуків, наче Остап Бендер перед знахідкою дванадцятого стільця, знаходить Гельмута, який переховується від союзників, що можуть засудити його як військового злочинця. Поміркувавши, герої позбавляються від клятих монет, розплавивши їх. Вони залишаються в Аргентині працювати в автомайстерні, без багатства, без коханої й без Батьківщини, проте так і не вставши на сторону сил зла (Гельмут, хоч і есесівець, – простий солдат, чесно воював і не заплямував себе військовими злочинами). Тут, звичайно, не можна не згадати Толкієна і його «Володаря перснів», де головні герої також плавлять у вогні небезпечну реліквію, що приносить всемогутність її власникові. Однак хобіти перемогли, а

чернівецькі детективи залишилися ні з чим. Щоправда, і вони змогли подолати велику спокусу силою і владою. Таким чином, постмодерністська відмова від великих ідей та ідеологій – це саме той шлях якщо не до щастя, то хоча б до спокою, який вибирають герої. І все ж питання про можливість щастя, як і про необхідність позитивної національної ідентичності, автор залишає відкритим, підкреслюючи невизначеність майбутнього української культури, що існувала в середині ХХ століття так само, як вона існує і на початку ХХІ. Становище героїв роману, які залишилися «поза» тоталітарними ідеологіями, після них, схоже зі станом пострадянського суспільства, яке втратило «...представление о своем будущем, чувство направленного времени, пусть даже в форме казенного оптимизма или рутинной уверенности в завтрашнем дне» [Гудков 2008: 9]. Змушуючи читачів сумніватися в щасливому майбутньому, В. Кожелянко порушує закони жанру, які припускають, що читач повинен відчувати себе комфортно в тексті, ідентифікувати себе з героями, у благополучному результаті пригод яких він впевнений. Якщо згадати класифікацію Дж. Кавелті, згідно з якою «миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира» [Кавелти 1996: 42], то доведеться визнати, що міметичність наприкінці книги суттєво переважає над формульністю.

Головна героїня «Музею покинутих секретів» журналістка Дарина Гошинська – сильна, розумна, самостійна жінка. Розкриваючи таємниці своєї родини, вона починає відчувати себе, «наче детектив Коломбо над яким-небудь неправильно надгризеним мундштуком, піднятим поблизу трупа» [Забужко 2009: 36], їй цікаво «...добувати з людей заховану інформацію, – ага, як Коломбо!» [Забужко 2009: 363], їй здається, ніби вона живе «всередині якогось детективного серіалу» [Забужко 2009: 456]. Але від звичайного детективу її відрізняє підвищений інтерес до питання становища жінки в суспільстві, проблем сім'ї, статі. Злочини в романі досить однозначні, як це й повинно бути в формульному жанрі: всі комуністи – негідники, недотепи, садисти й алкоголіки (той же висновок, на жаль, напрошується з тексту й про росіян взагалі).

Головні герої А. Чижа, М. Свечіна та І. Мельникової практично не відрізняються один від одного: і Олексій Ликов («Между Амуром и Невой»), і Родіон Ванзаров («Жертва чистой красоты, или Аромат крови»), і Олексій Поляков («Агент сыскной полиции») – молоді люди атлетичної статури, з видатними аналітичними здібностями й досконалим знанням як рукопашного, так і вогнепального способів домагатися справедливості. Від у чомусь близьких героїв В. Кожелянка їх відрізняє цнотливе ставлення до жінок і випивки. Ці нишпорки повністю присвятили себе службі на благо Вітчизни. Кожен з них працює під керівництвом старшого, більш досвідченого товариша, який стримує їх занадто відчайдушні пориви та починання. Те ж можна сказати й про Альошу Романова, головного героя серії «роман-кіно» Б. Акуніна.

Героїня О. Басманової Мура Муромцева – детектив-аматор. Доводити розслідування до щасливого завершення їй допомагають шарм, інтуїція та

любов до своєї справи, що змушує її обрати абсолютно не жіноче, на думку обивателів Російської імперії початку ХХ ст., заняття. Помічники Мури – це, звичайно ж, її шанувальники, друзі родини.

Ретродетектив В. Лиса не зовсім звичайний, оскільки головний герой в ньому – не нишпорка, а злочинець. Його біографія – типова романтична історія. Прокіп Марушко народився в 1752 р. в родині діда, заможного волинського селянина. Його батько, легковажний іспанець-гувернер, кинув його матір, як тільки та завагітніла. Це поклало початок майбутнім негараздам і асоціальній поведінці Прокопа. Ставши юнаком, він сподобався графині, яка зробила його своїм коханцем і допомогла вивчити кілька мов, до яких майбутній розбійник був вельми схильний. Але незабаром він покохав іншу, просту кріпосну, і жорстока графиня заради помсти згноїла її в сараї, його ж повернула в просту челядь. З помсти графині й почалася злочинна кар'єра Прокопа. Незабаром йому вдається видати себе за шляхтича, і в суспільстві він стає відомий, з одного боку, як аристократ, а з іншого – як загадкова Маска, оскільки, подібно Зорро, грабує лише в ній. Природно, метою його злочинних посягань стає лише шляхетство. Герой повторює долю багатьох молодих людей з романів ХІХ ст., які змінили після трагічної події ім'я й зникли, здавалося б, назавжди, але повернулися невпізнаними й під іншим ім'ям з тим, щоб відновити справедливість і віддати належне ворогам. Найбільш яскравий приклад такого героя – Едмон Дантес. Однак ще більш близький Прокопу Овід Е. Л. Войнич. Характерний ефектний контраст образу героя в минулому й при його вторинній появі. Як і Овід, Прокіп на початку роману – піднесений романтичний юнак. Овід і Маска в основній частині тексту – теж романтичні герої, але вони вже розчаровані життям, самотні й цинічні. Мотив «втрачених ілюзій», дуже характерний для «історії молодого людини» ХІХ ст., також тут присутній.

Нишпорка в «Масці» більше відповідає законам детективного жанру. Перше, що ми дізнаємося про нього, – його проблеми з алкоголем. При цьому романтичний тон пригодницького роману, супутній оповіді передісторії Маски, з появою нишпорки відразу змінюється прозовим детективним стилем із елементами травестії, тож читач відразу пригадує класичного ретродетективного героя, чия характерна риса – заїкання: «“До біса, та не все так п-погано, якщо я ще пам'ятаю титули покійного генералісімуса”, — подумав я. <....> Так колись опише у своїх мемуарах початок цього певною мірою історичного дня сам Василь Слепньов. Поки що ж, нарешті вставши, одягнувшись і взявши з рук вірного Петруся порцію розсолу, Василь Слепньов, який мав до того часу звання поручика і посаду чиновника з особливих доручень канцелярії Його Імператорської Величності, поїхав до свого безпосереднього начальника Антона Рибалка» [Лис 2012: 64]. Василь Слепньов – характерний для українських ретродетективів виходець з низів із сільським менталітетом і пристрастями, кар'єрний ріст він виборює тяжкою працею й видатними особистими якостями.

Цей типаж ми зустрічаємо й у книзі Ю. Камаєва та В. Івченка. Як зауважує в передмові до «Стовпа самодержавства» Г. Пагутяк, перед читачем постає «типовий середньостатистичний українець з усіма його традиційними

недоліками й достоїнствами: лукавий, обережний і з глибинним почуттям порядності» [Пагутяк 2011: 3]. В принципі, те саме можна сказати й про бравого солдата Швейка, який не був типовим українцем, проте створений за тією ж моделлю, що й Іван Підпригора. Хоча він зображає з себе недалекого простака, насправді він хитрий та здогадливий. Але навіть якщо йдеться про те, що нишпорка лише видає себе за дурня, його інтелектуальний рівень дійсно залишає бажати кращого. Його постійно підводить абсолютна безграмотність, незнання класичної літератури: «...як каже Мельников – наче Наташа Ростова на першому балу. Хто така та панна Ростова я не знаю, мабуть, якась давня коханка його благородія, запальна бестія, бо він той бал і її часто згадує. А ще була якась Ганна Кареніна, там щось із потягом пов'язано, мабуть, що теж не київська, але прізвища запам'ятав, бо в мене на них пам'ять тренувана» [Івченко 2011: 182]. Почасти Підпригора схожий на Шерлока Холмса, який не цікавився практично нічим, крім криміналістики. Захоплення Івана гастрономією та іншими простими радощами життя, мабуть, можна сприймати як аналог захоплення Холмса музикою (або кокаїном): «Ех, як закінчиться день, зайду-но до трактиру Філімонова, хляпну стопку горілки, замовлю червоного борщу та котлетки деволіай, і щоб були із хрусткою шкоринкою, а потім зайду в салон “Жозефін” до Розочки Шпільман. Хто ж із наших не знає ім'я Рози? До Жозефінки всі наші ходять, навіть офіцери з одружених» [Івченко 2011: 41]. Підпригора – ще один детектив-виходець з села: «Не люблю я цієї міської суєти і смороду, хочу купити будиночок у селі та землиці, де буду сам собі начальник, і кину тоді службу в охоронному відділенні, бо ж всяке на ній буває» [Івченко 2011: 38-39]. Йому притаманні характерні для приватних сищиків проблеми з алкоголем. Коли того вимагає справедливість, він готовий переступити закон: «...бо хто зна, чи мене досі вдома цілий гурт поліцейських не дожидається, таки наламавав дров добряче» [Івченко 2011: 95]. Персонаж має занадто спрощене уявлення про життя, він – втілене колективне несвідоме, український хтонос: «Раз зуби чистить, то жид, це прикмета надійна» [Івченко 2011: 284]. Щоправда, і вищі офіцери з російської знаті йому до пари: «Ховають вони кастети свої до кишень. А кастети ті особливі, посріблені, і з гербом нашого любого отечества – орлом двоголовим» [Івченко 2011: 330]. У книзі багато образів історичних персонажів, які, проте, мають мало спільного зі своїми реальними прототипами: зловживає спиртними напоями юний літератор Михайло Булгаков [Івченко 2011: 18], Ілля Рєпін, який побачив у філері Підпригорі квінтесенцію козацтва («От якби його раніше зустрів, обов'язково б у запорожцях написав!» [Івченко 2011: 169]), та інші. Епізод, у якому розкриваються гомосексуальні пристрасті Леніна, стилістично явно сходить до п'єс Леся Подерв'янського: «Я такого не чекав. Тобто чув, що є такі богоборці, що з чоловіками тойво, але щоб у житті таке, то навіть подумати не міг! А воно ж лізе, обнімає мене, язиком ото у рот штрикає. Ну я і не витримав. Як зацідив кулаком, так той Володенька і ліг, наче сніп під серпом» [Івченко 2011: 176]. У тому ж дусі витримані образи Н. Крупської та інших революціонерів.

2.3. Особливості організації сюжету й стилю

Обов'язкові компоненти сюжету детективу – це злочин (найчастіше – вбивство) й боротьба злочинця з нишпоркою. Інші деталі можуть варіюватися. Акцент може бути зроблений на тонкощах устрою головоломки, розплутавши які, читач розгадає загадку раніше детектива. Зовсім інший тип детективу, де це майже неможливо, – твори, в яких визначальним є несподіваний поворот сюжету («plot twist»). Цей ефект може створюватися за допомогою раптового відкриття своєї істинної природи або справжньої сутності оточуючих (Едип), ведення оповіді від особи ненадійного наратора («Shutter Island» («Острів проклятих») Денніса Ліхейна), завдяки введенню в сюжет «deus ex machina». Але найчастіше в детективах використовується «обманний маневр» («red herring»). За його допомогою письменник пускає нишпорку й читачів за хибним слідом. Як наочний приклад використання цього прийому можна згадати роман Дена Брауна «Код да Вінчі», де єпископ Арінгароса є головним підозрюваним протягом майже всього роману, і лише наприкінці з'ясовується, що він був звинувачений головним злодієм. Італійською «Aringa rossa» означає «обманний маневр». Таким чином Д. Браун, як зазначає Т. Амірян, вибудовує текст відповідно до модних тенденцій посмодерністського бачення історії як «...знаков, требующих разгадывания, игрового отношения, решения загадки, разгадывания ребуса и пр.» [Амирян 2012: 14]. Інший тип сюжету мають детективи з сильним впливом трилера, коли головному герою постійно загрожує небезпека. Також поширені детективи, де головну роль у сюжеті відіграють соціальні конфлікти. Важливим сюжетним елементом детективу може бути й внутрішній розвиток характеру героя.

Якщо емоційний фон детективів вкрай різноманітний – він включає в себе весь спектр відтінків від похмурого, чорного тону «крутих» детективів до легковажних, райдужних відтінків іронічних і т. зв. «затишних» («cozy mystery»), – то більшість ретродетективів відноситься саме до «затишних», що зумовлено їх ігровим характером. На противагу історичним детективам, де «історія» співвідноситься з метанаративами, ця асоціація повністю знімається грайливим, легковажним «ретро». В «затишних» детективах панує життєствердна атмосфера, в ній багато кумедних ситуацій, комічних діалогів, у яких пародійно обіграються людські слабкості. Дія найчастіше відбувається в невеликому провінційному містечку, що живе плітками, пересудами, чутками. Саме за допомогою вміння розговорити співрозмовника нишпорка розкриває злочин; докази у вигляді відбитків пальців, недопалків тощо у «затишних» детективах рідко відіграють важливу роль. Сюжет таких творів, як правило, розвивається досить неквапливо.

Виняток становлять тексти, що належать до елітарної літератури або межують з нею. В таких ретродетективах героям часто не вдається відновити порядок і досягнути справедливості, хаос виявляється сильнішим.

Так, головною рушійною силою детективів Л. Юзефовича є боротьба порядку й хаосу. Вибудовуючи сюжет, письменник свідомо йде на порушення очікувань широкого кола публіки. Така оповідна стратегія дозволяє йому створити художній світ, що принципово відрізняється від акунінського. І

потрібно відзначити, що читачеві навряд чи буде затишно в такому світі, адже одна з головних функцій масової літератури – ескапістська – в ньому не спрацьовує. Світ Ераста Петровича зовсім інший. Фандорін так описує своє світовідчуття: «...Я давно понял <...> [что] жизнь есть не что иное, как хаос, нет в ней никакого порядка и правил тоже нет» [Акунин 2003: 258–259]. І все ж навряд чи можна стверджувати, що в художньому світі Б. Акуніна панує випадковість, адже пояснений і впорядкований хаос перетворюється на свою протилежність. Невипадково Фандорін розслідує злочини, розташовуючи факти по порядку. Навіть коли він розмірковує про те, як краще вчинити з закоханою в нього дівчиною (великою княжною), ця звичка продовжує працювати, на що присутній при цьому оповідач (дворецький) про себе зазначає: «Его всегдашняя манера нумеровать доводы в данном случае показалась мне неуместной, однако следовало признать, что сейчас Эраст Петрович говорил как ответственный человек» [Акунин 2003: 206]. Проте випадковість у Л. Юзефовича не абсолютна, вона є такою лише для людини. Трагічні події відбуваються з його вини, але не за його бажанням, і водночас читачеві постійно натякають на імовірне втручання фатуму. Його, щоправда, складно назвати Божим промислом, воно, швидше, схоже на «Декого в чорному» («Некто в черном») із п'єси «Судьба человека») Л. Андрєєва. Загадкова закономірність з'являється час від часу в якихось межових ситуаціях. Так, скажімо, барону, задушеному в своєму ліжку, таку смерть передбачила циганка ще в дитинстві, а незадовго до загибелі шулер при ворожінні витягнув йому піковий туз. З іншого боку, ці ненадійні збіги (циганка могла просто випадково вгадати, а шулер – зшахраювати) постійно сусідять у Л. Юзефовича зі звичайним шахрайством. Наприклад, у вставній новелі з роману «Костюм Арлекина» Путілін розповідає про такий випадок зі своєї практики: його сусід, завзятий мисливець, утратив улюблену рушницю, яку легко було впізнати за ініціалами на прибитій до неї мідній табличці. Після невдалих пошуків він пішов до циганки, яка передбачила йому, що рушниця знайдеться в день його смерті. Через тридцять років племінники мисливця, дізнавшись про цю історію, прислали йому таку ж рушницю (тільки з іншою датою випуску, завдяки чому пізніше й були викриті Іваном Дмитровичем). Від потрясіння мисливець помер. «Несчастный Яков Петрович был отомщен, разговоры утихли, но Иван Дмитриевич на всю жизнь запомнил то утро, когда он сидел на кровати, держа в руках ружье. Вечером, на поминках, страшно было, что судьба есть, а утром еще страшнее сделалось оттого, что ее нет. Ведь если существует судьба, значит, кто-то думает о тебе и ты уже не одинок на свете.

Увы, одинок!» [Юзефович 2001a: 186]. Слід зауважити, що клішовані прийоми й деталі, притаманні масовій літературі, здебільшого характерні для перших двох книг трилогії Л. Юзефовича, що ж до третьої, Є. Іваницька слушно зауважує: «В “Князе ветра” совершилась та “возгонка”, “сублимация” низового, массового жанра, которая в истории искусства известна как явление, с одной стороны, редкое, с другой – закономерное» [Иваницкая 2003: 195]. Дійсно, детектив справедливо зараховують до формульних жанрів, але в той же час саме в його рамках найуспішніше поєднуються елітарне й масове

мистецтво. Сам Юзефович стверджує, що для нього детективна інтрига – «...просто способ организации романного пространства, и ничего более» [Иваницкая 2002: 5]. Романи Л. Юзефовича часто називають квазидетективами, і для такого жанрового визначення є багато підстав. «Это и детектив, и семейный, и мистический, и исторический роман, но прежде всего это книга о тех трагических ситуациях, которые всегда возникают в зонах соприкосновения различных цивилизаций» [Иванов 2001: 3] – так характеризує останню книгу трилогії сам письменник. У можливості й бажанні збагатити детективний сюжет іншими жанровими вкрапленнями полягає ще одна важлива відмінність між Б. Акуніним і Л. Юзефовичем. Навіть у пригодах уже одруженого Ніколаса Фандоріна, нащадка Ераста Петровича, навряд чи вдасться знайти скільки-небудь значущу сімейну сцену: дружина Ніколаса занадто віддана роботі, щоб набридати чоловікові й читачеві своєю присутністю. Останній купує детектив заради гостросюжетних пригод, і подібні відступи, що гальмують сюжет, йому ні до чого. У Л. Юзефовича, навпаки, сімейна тема є однією з найважливіших. Занурюючись у його художній світ, читач розуміє, що єдиний острівець порядку і спокою, можливий у житті людини, це сімейне життя. Але він крихкий, недовговічний, та й є далеко не в кожного: з усіх героїв трилогії щасливий (або, у всякому разі, спокійний) у сімейному житті лише Іван Дмитрович. Щоправда, порадіти його сімейному щастю вдається лише ретроспективно: він диктує мемуари вже після смерті дружини, будучи самотньою людиною, за півроку до власної смерті.

Як і роман В. Кожелянка, серія про детектива Путіліна багато в чому експериментальна, що обумовлює різноманітність її емоційного фону, де темні фарби, щоправда, переважають. Так, смутком і страхом від неминучої самотності людини у світі просякнуті всі романи Л. Юзефовича. У Б. Акуніна, чия творчість є класичним прикладом белетристики, тобто знаходиться в середині літературної ієрархії, емоційний фон так само нейтральний, серединний. У романах про Ераста Петровича прихильна доля береже головного героя, досить згадати його феноменальну вдачу. Тут немає місця випадковості, тому, хоч би які кошмарні події не відбувалися в тексті, читач відчуває себе затишно в цьому світі: хоч Ліза й гине жахливою смертю, її трагічний кінець зумовлений вже її ім'ям. Катастрофи у Б. Акуніна нагадують сцени з блокбастерів: «В первый момент Эраст Петрович не понял, что это такое. Подумалось лишь, что на земле этому никак не место. Потом разглядел: тонкая, оторванная по локоть девичья рука посверкивала золотым колечком на безымянном пальце» [Акунин 1998: 333]. Так Б. Акунін описує загибель від вибуху бомби нареченої Фадоріна. Н.Г. Бобкова протиставляє хаос у творах Б. Акуніна й У. Еко: «...если в романе У. Эко главный герой В. Баскервильский и его помощник Адсон, пережив жизнь как хаос событий, как движение к старости, смерти, разрушению, не находят в ней ни правил, ни логики, то для своего читателя Б. Акунин предлагает и правила, и логику – своеобразный кодекс поведения, которым руководствуются Фандорин и Пелагия» [Бобкова 2010: 12].

«Маленькі трагедії» у Л. Юзефовича набагато простіші, більш буденні і, можливо, тому зачіпають сильніше: «Забыв про слушателей, Иван Дмитриевич заплетал в косицу правую бакенбарду. Жена всю жизнь пыталась отучить его от этой привычки, но жизни ей не хватило. Она лежала неподалеку отсюда, на сельском кладбище, “под кровом черных сосн и вязов наклоненных”, и, как всякая любящая женщина, довольствовалась тем, что муж иногда поплачет у нее на могилке. Сама она не приходила к нему ни разу, хотя ее любовь, конечно, была сильнее смерти» [Юзефович 2001а: 252]. Л. Юзефович вважає, що проблема пізнаваності світу взагалі притаманна детективу як жанру: «Откуда берется интерес к детективу, кажется, понимаю. Это явление чисто европейское. То, в чем восточный человек видит Тайну, европеец считает всего лишь загадкой. А что такое загадка? Это временная тайна. Тайна, разумеется, должна быть, совсем изгнать ее из мира нельзя, но ее можно как бы приручить, сделать не страшной. Классический английский детектив – это история с прирученной тайной, попытка балансировать на грани между “рацио” и тьмой. На этом балансе и держится глубинный интерес к детективу, а не только на том, что это “легкое чтение”» [Иванов 2001: 3]. В романах Л. Юзефовича грань між «раціо» й темрявою дуже ненадійна, особливо в романі «Князь ветра», не випадково тут так багато місця займає східна тематика. Можна сказати, що від книги до книги творчість письменника все менше схожа на англійський детектив, і все більше – на якийсь східний його тип, де слідчий, розплутавши загадку, залишає читача сам на сам з Таємницею. В останнього, вслід за письменником М., виникає відчуття, що все «...катится к финалу, где нетрудно предугадать крушение всех иллюзий, кровь и смерть. В недрах обеих цивилизаций, христианской и буддийской, таятся грозные, скрытые от непосвященных стихии. Бьет срок, и они, как лава, прорывают хрупкую скорлупу, испепеляя все на своем пути» [Юзефович 2001б: 8]. Такої ж думки дотримується й російський офіцер, який служив військовим інструктором в монгольській армії: «...победа всегда остается за той из двух враждебных сил, которая сотворена из хаоса» [Юзефович 2001б: 151].

Інший знаменитий роман з елементами детективної інтриги, що вдало втілює теоретичні постмодерністські концепції, – «Артур і Джордж» Джуліана Барнса. Сюжет роману ґрунтується на реальному факті втручання А. К. Дойла в справу Джорджа Едалджі, несправедливо засудженого за звинуваченням у жорстокому вбивстві корів. Незважаючи на те, що Дж. Барнс дотримується фактів і постійно вводить в текст реальні документи того часу (листи, юридичні протоколи, газетні статті та ін.), визначити жанр цього роману лише як історичний було б неточно. Як відзначає Н. Г. Велігіна в дисертаційному дослідженні, присвяченому творчості письменника, цьому заважає ряд суперечностей: відсутність значущих історичних подій; однакова увага до двох історичних особистостей, масштаб яких у звичному уявленні непорівнянний; детективна інтрига з відкритим фіналом; опис дитинства героїв, що відсилає до жанрового коду роману виховання; зображення становлення А. К. Дойла як вигадника, що актуалізує жанровий код роману про художника [Велігіна 2014: 14]. Як справедливо зазначає дослідник, подвійне кодування

«присутнє, але практично невідчутнє: можливо, іронічно осмислюється ця хрестоматійна якість постмодерністської прози як така» [Велігіна 2014: 14]. Отже, можливість безлічі прочитань закладена у твір самим автором, що дозволяє розглянути його і як ретродетектив. Іронізація прийому подвійного кодування тут полягає не лише в тому, що фінал детективної фабули залишається відкритим – вбивця не знайдений і не покараний. Це в контексті роману абсолютно неважливо: листи, адресовані родині Едалджі, дають уявлення про примітивних, «низьких» людей, які оточують сім'ю священика, – ні мотивів, які б інтригували, ні колоритних злочинців там бути не може. В центрі уваги читача й письменника знову опиняється світ-як-хаос, де абсурдне все: і сам злочин (розрізування черева чужим коровам, внаслідок якого вони спливають кров'ю), і звинувачення, побудоване на фальшивих доказах і обумовлене ксенофобією, і напіввиправдання, якого вдалося домогтися для Джорджа Артуру: «...это министерство внутренних дел, это правительство, эта страна, эта наша Англия открыли новое юридическое понятие. В старину человек был либо невиновен, либо виноват. Если он не был невиновен, то был виноват, а если он не был виноват, то был невиновен. Достаточно простая система, испытанная и проверенная на протяжении многих веков, понятная судьям, присяжным и всему населению вообще. С нынешнего дня в английских законах появилось новое понятие – виновен и невиновен. В этом смысле Джордж Идалджи – первопроходец. Единственный человек, полностью оправданный в преступлении, которого не совершал, и в то же время извещенный, что трехлетний тюремный срок он отбыл заслуженно» [Барнс 2008: 468]. Завдяки такому порушенню детективної матриці перед читачем постають не великий письменник А. К. Дойл і дрібний клерк Едалджі, а просто Артур і Джордж, «...звичайні люди, однаково беззахисні перед іронією історії й розгублені перед загадками життя, сучасники, свідки тих самих подій, англійці, вікторіанці» [Велігіна 2014: 15]. Тут можна простежити перегук із романним світом Л. Юзефовича, де наприкінці герої й читачі завжди виявляються сам на сам із хаосом життя. Різниця полягає в тому, що Л. Юзефович робить детективну інтригу захоплюючою за допомогою харизматичних хибних підозрюваних, яких у «Артурі і Джорджі» немає (за винятком самого Джорджа).

«Артур і Джордж» відрізняється від більшості ретродетективів тим, що спирається не на художні, а на документальні тексти минулого. Однак переплетення архівних матеріалів, загальновідомих фактів з біографії А. К. Дойла та авторського домислу оживляють історію для сучасного читача: «Барнсу вдається імплементувати фактографію в історичну реальність вікторіанської епохи точно “на своє місце”, оточити живими “незначними” деталями, тому реальне починає сприйматись як цілком романне» [Велігіна 2014: 14–15]. Тому, незважаючи на другорядність детективної інтриги й порушення відповідних жанрових конвенцій, цей роман Дж. Барнса піддається «ретродетективному» прочитанню.

«Музей покинутих секретів» О. Забужко включає в себе понад вісімсот сторінок і значну кількість складно переплечених сюжетних ліній. Протагоніст

роману – журналістка Дарина Гощинська – розслідує долі людей, які жили в різні епохи й, на перший погляд, нічим не пов’язані. Першим поштовхом до початку своєрідної інтуїтивно-психологічної дедукції для неї послугувала необхідність зрозуміти й прийняти долю батька, «залікованого» до смерті в радянській лікарні для психічних хворих. У зв’язку з цією історією героїня робить, як ми потім переконаємося, ключове для розуміння ідеї роману визнання, яке, як, мабуть, вважає автор, могло би прозвучати з вуст сучасної української нації по відношенню до своєї історії: «...підростаючи, я стала його [батька] соромитись. Порівняно до моїх товаришів по школі, а надто по інституту, в мене був невдалий батько – той, яким не похвалишся. На прямі запитання, як-от для запису в класному журналі (викликають за списком, перед цілим класом, треба встати, продиктувати вголос, керівничка перепитує, не розчула...), я мимрила, шулячись і ховаючи очі: “Інвалід 1-ї групи”, – і коли сідала на місце, мені довго ще здавалося, буцімто клас перешіптується й перешихується за моєю спиною. Подібні речі травляться трудно – діти не прощають батькам пережитих з їхньої вини принижень» [Забужко 2009: 44]. Подорослішавши, Дарина випадково знаходить стару газету, на полях якої навпроти фрази «гамлетівська нездатність до рішучих дій при виді торжествуючого зла» [Забужко 2009: 33] стоїть залишена батьківською рукою ремарка «Оце!!!». Цей запис допомагає усвідомити героїзм покаліченої долі радянського архітектора, який загинув сам і ледь не погубив свою сім’ю через те, що не тільки навідріз відмовився назвати біле чорним, але й вперто намагався змусити «систему» визнати свою неправоту. Тут вимальовується той метод, яким Дарина Гощинська користуватиметься, розгадуючи загадки минулого: від поодинокого до загального, як це буває в класичних детективах, от тільки замість плям на піджаках і недопалків її докази – це «марні й безужиткові, призначені вже тільки на смітник (non-recyclable!) порізнені друзки чийогось життя, – колись для когось дорогі й сповнені смислу, поки те життя тривало, поки його виповнювала, підсвічуючи зсередини кожному таку дрібничку, жива волога чиеїсь любови...» [Забужко 2009: 31].

Так у журналістки виникає ідея зробити цикл передач «Діогенів ліхтар» про невідомих або маловідомих героїв. Одна така героїня, подруга Гощинської художниці Влада Матусевич, гине в автокатастрофі, при цьому з машини загадково зникають її картини з циклу «Секрети». Назву цьому циклу, як і роману, дала дитяча гра, в яку, за словами автора, грали українські дівчатка в 60–70-х: ховали під склом в землі дорогі для себе речі. Дарину мучить невідомість обставин трагедії, її розгадка – ще одна детективна лінія сюжету. Третя, головна, пов’язана з фотографією 47-го року, що випадково потрапила до Гощинської й містично привернула її увагу. На фото відображено кілька бійців УПА, один з яких – Олена Довган. Дарина вирішує зробити про неї документальний фільм і, знову ж таки випадково, знайомиться з її нащадком, антикваром Адріаном Ортинським, який стає коханцем, а потім – і чоловіком журналістки. Відомості, отримані від нього і його сім’ї, доповнюють їх загальні сни, в яких вони бачать обставини смерті підпільниці, і таким чином історичний сюжет стає ясним.

Інша особливість, що дозволяє трактувати роман як детектив, – наявна у читача можливість розгадати загадку раніше персонажів, які розслідують її. Правда, ця загадка швидше з жанру мелодрами, що, мабуть, є результатом накладання «жіночого» письма на детективну інтригу. Так, за різними деталями, присутніми в тексті, читач ще до того, як про це буде сказано прямо, може зрозуміти, що співробітник архіву СБУ, з яким стикається Гощинська, – син бойовика Адріана, якого випадково всиновив співробітник КДБ, що керував ліквідацією групи Адріана тощо.

Звичайно, «Музей покинутих секретів» далекий від класичного детектива. Дарині Гощинській рідко доводиться аналітично обробляти інформацію. Крім інтуїції, уваги до артефактів минулого, містичної здатності витягти з них квінтесенцію чужого життя, в розслідуванні Дарині допомагають, наприклад, потойбічні сили. Однак щоб отримати цю допомогу, вона повинна постійно здійснювати правильний морально-етичний вибір, розплачуючись при цьому матеріальними благами, тим самим актуалізуючи конфлікт добра зі злом, що полягає в основі детективного жанру. Емоційне забарвлення роману О. Забужко також далеке від палітри фарб, притаманних ретродетективу. Адже це перш за все «ігровий» жанр, де читач чекає різноманітних одивнень, стилізацій, відсилань до інших текстів, а автор з готовністю слідує цій конвенції. Якби О. Забужко дотримувалася такої стратегії, у неї вийшов би ігровий, «несерйозний», постмодерністський твір, а це, очевидно, не входило до її планів. Як слушно зауважує читач сайту BBC Ольга Вох, «“Музей” хоче бути не просто (пост)модерністською психологічною сповіддю, а суспільно-культурним полотном “не без моралі”» [Вох 2010]. Двоїсту природу творчості письменниці підкреслює й Н. П. Бедзир: «Самоценность авторского голоса, автобиографизм, полифонический сказ, исповедальные интонации, психологизм (даже психоаналитика) героев, потребность диалога с национальным феминистским наследием, эстетизация фрейдистских национальных женских комплексов – всё это интертекстуальные признаки модернистской художественной практики. В стиливой манере О. Забужко они согласуются с постмодернистскими приёмами письма: нетрадиционным синтаксисом (“мятущимся видом письма”), новоязыком, эклектикой стилей, элементами деконструкции и интертекстуальности»» [Бедзир 2007: 200–201]. В романі «Музей покинутих секретів» переважають саме модерністські стратегії, тоді як ретродетектив розвивається як постмодерністський феномен (не випадково в «Імені рози» критикується саме зайва серйозність). На сторінках «Музею...» всерйоз вирішуються серйозні питання – статеві, гендерні, національні тощо.

У сучасній українській літературі, проте, існує й приклад, коли завдяки міцному інтертекстуальному зв'язку з жанровою традицією ретродетективу текст, у якому фактично відсутня детективна лінія, все одно уміщається у рамках цього жанру. Це роман В. Кожелянка «Срібний павук», названий ретродетективом уже в анотації до львівського видання. Цей твір багатогарний, формульні елементи в ньому істотно трансформуються, що обумовлює неоднорідний емоційний фон. Так, тривожну атмосферу

передвоєнного часу передають численні статті з чернівецької періодики того часу. Крупний план дають такі публікації, як, наприклад, «Застрілив любку і самого себе» [Кожелянко 2004: 52], а масштабна панорама вимальовується завдяки вкрапленням в текст статей типу «Засуджених в московським процесі вже розстріляли» [Кожелянко 2004: 51] або «Німецька офензива на заході можлива кожної хвилини» [Кожелянко 2004: 113]. Заключна частина книги, в якій читач дізнається про післявоєнну долю головних героїв, також має негативне емоційне забарвлення: цього разу це почуття розчарованості, непевності, втоми. Однак більша частина тексту має позитивний емоційний настрій, в ній здебільшого описуються любовні й гастрономічні пригоди героїв. Що ж до описів раблезіанських бенкетів героїв – вони відсилають читача навіть не до якоїсь певної епохи, оскільки перелічені страви подаються й сьогодні, а до билинно-міфічних часів, тим самим все ж виконуючи функцію дистанціювання в часі: «Для початку взяли кав'яру і французького аліготе. Потім їли курячу зупу під міцну, як спирт, домашню сливовицю. Для рівноваги замовили по порції устриць під бордо. Потім треба було випити коньяку і з'їсти печеню з дикої кози. Далі для того, аби заповнити час, з'їли трохи сиру “рокфору” під бутлик к'янті. Після вина з'явився апетит, і <...> замовили вепрову вечерю з капустою під кальвадос. Коли вже їсти не могли, то попросили зеленої з оливками салатки, а з напоїв – по келиху токаю. Потім знову з'явився апетит...» [Кожелянко 2004: 23]. Проте з детективною лінією в тексті все набагато складніше. Звичайно, детектив сильно змінився з тих часів, коли його структура була жорстко регламентована численними зводами правил, і вимагати від автора «чистоти» жанру було б дивно: в якому сучасному детективі немає любовної лінії, або містичних пригод, або ще якогонебудь відступу від класичних канонів? Та й навряд чи будь-які заборони колинебудь істотно впливали на розвиток жанру. Задавшись питанням про механізми відтворення жанрових канонів, С. О. Філоненко виділяє такі головні їх (механізмів) типи:

- адресовані авторам приписи видавництв;
- самовчителі, посібники, керівництва для авторів-початківців;
- діяльність професійних «жанрових» об'єднань письменників, які за певними критеріями приймають до своїх лав авторів;
- діяльність «фанатських», непрофесійних об'єднань любителів конкретних жанрів, їх періодику [Філоненко 2009: 102–103].

Нам здається, що всі ці механізми, звичайно, працюють, але вони є похідними від прагнення авторів знайти свого читача, вийти на його горизонт очікувань, який, у свою чергу, формується під впливом культурних стереотипів, гендерних, вікових, класових особливостей різних груп реципієнтів. Вдалі спроби вгадати актуальні формули й способи їх втілення створюють традицію жанру, яка потім також стає важливим фактором у формуванні читацьких уподобань. Формульний жанр можна уявити у вигляді поля з ядром, зонами, що знаходяться близько до ядра, і периферійними зонами, віддаленими від центру, відповідно до частоти використання одиниць, що наповнюють їх, у тому чи іншому типі художніх творів. Ядром детективу в

такому випадку буде розслідування. А в «Срібному павуці» процесу розгадування загадкової події немає, якщо не брати до уваги розшук викраденої в ювеліра реліквії, що розмістився на кількох сторінках [Кожелянко 2004: 82–83]. Незважаючи на те, що головні герої роману – «детективи кримінального бюро Чернівецької квестури» [Кожелянко 2004: 8], зайняті вони не розслідуванням злочинів, а переслідуваннями, бійками, перестрілками, випивкою й залицянням до жіноцтва, чим нагадують відомих персонажів О. Дюма. І все ж нам здається, що видавці не випадково позначили жанр твору як «ретродетектив», а тим самим точно визначили інтенцію автора. Як відзначає Т. Амірян, «...в контексте постмодернистской литературы детектив теряет самостоятельность и существует больше как “структура”, используемая в качестве “двигателя” повествовательного текста вообще» [Амирян 2011: 146]. Хоча в романі й немає «ядра» цього жанру, розслідування, проте інші жанрові ознаки присутні в ньому в достатній кількості. Наприклад, центральна нитка, що зв'язує сюжет роману, – перехід з покоління в покоління біблійної реліквії – тридцяти срібняків, за які постійно йде боротьба «добрих» і «злих» сил, відсилає читача до класики ретродетективу – романів У. Еко, Б. Акуніна, трансісторичних детективів Д. Брауна. Відсутність власне детективної лінії він може й не помітити, повіривши, що перед ним дійсно ретродетектив, а не пригодницький роман. Ця стилізація розширює контекст прочитання, дозволяючи читачеві на підставі своїх уявлень про певну літературну традицію доповнити твір у зазначеному автором напрямку, розширивши межі власне історичної прози. Характерною особливістю ретродетективних текстів стало, наприклад, проведення історичних паралелей, осмислення сучасності в контексті інших епох і навпаки.

Цікавий у такому розумінні погляд на детектив як на своєрідний лакмусовий папірець, що виявляє специфіку розвитку національної культури, в рамках якої він написаний. В. Руднєв, підкреслюючи, «...как прочно массовая культура связана с национальным типом философской рефлексии» [Руднев 1999: 80], вважає, що детектив як жанр національної літератури (англійський, французький, американський) не може з'явитися там, де панівна філософія не підпорядкована «пошуку істини», адже саме це завдання визначає специфіку детективного жанру. Значення особливостей національної культури відзначає і Дж. Кавелті, стверджуючи, що для того, «...чтобы образцы заработали, они должны быть воплощены в персонажах, среде действия и ситуациях, которые имеют соответствующее значение для культуры, в недрах которой созданы» [Кавелти 1996: 33]. У зв'язку з цим Т. Амірян наголошує на тому, що «...современные исследователи чаще сталкиваются с поджанрами детективной литературы, соприкасающимися не просто с проблемой поисков “убийцы”, раскрытия преступной тайны, но и с попыткой выявления аксиологических основ бытия» [Амирян 2011: 149]. З одним із таких внутрішньожанрових різновидів ми й маємо справу у випадку з романом В. Кожелянка.

Детективний сюжет В. Шевчука представлений не тільки інтертекстуальними включеннями, як, скажімо, в романі «Срібний павук»

В. Кожелянка, де процесу розслідування, по суті, немає. Так, диякон Созонт опитує людей, які з дитинства знали підозрюваного «святого» Микиту, щоб скласти його психологічний портрет, таємно стежить за ним, за різними дрібними деталями вгадує його майбутні наміри, знаходить докази, так що про детективну (серед інших) природу повісті «Око прірви» можна говорити з упевненістю. Місця «затишності» не залишається зовсім, у тексті над усім тяжіє готика. Головні герої протистоять лжесвятому Микиті й релігії смерті, проповідованій ним і його адептами.

Історія головного героя роману В. Лиса «Маска» починається з класичного для української літератури сюжету про скривджену кріпосну, яка потім піддається остракізму в сім'ї та рідному селі, про нелегку долю її чада. Мелодраматичні колізії будуть переслідувати героя й далі – так, несподівано виявиться, що у нього є доросла донька.

Крім мелодраматичних, у тексті є й елементи трилеру. Для створення необхідної напруги В. Лис здебільшого використовує короточасні екскурси в майбутнє: так, описуючи, як героїня проходить повз кімнатну пальму, письменник попереджає читача, що незабаром тут буде здійснено напад.

Емоційний фон «Маски» В. Лиса, повністю в дусі описуваного часу (рубіж XVIII–XIX ст.), буває то готичним, то бурлескним, з романтичного переходить у сентиментальний і навпаки. Можна простежити закономірність, згідно з якою в тих частинах тексту, де в центрі оповіді знаходиться нишпорка, переважає пародія, бурлеск, а коли головним героєм стає розбійник, автор використовує більш піднесені емоційно тони.

У «Масці», звичайно, є й детективні сюжетні елементи. Так, тут немає місця містиці (мабуть, це чи не єдиний український ретродетектив, про який можна це сказати): «Від такої несподіваної думки і справді можна було збожеволіти. Від неї віяло містикою, а містики наш герой, незважаючи на те, що походив зі старовинного козацького роду, не любив. І не вірив у неї. Василь Петрович спробував було знайти раціональне пояснення, однак досить швидко зайшов у глухий кут. Але думка про якусь таємну пружину, навіть про вміло поставлений спектакль вперто свердлила мозок» [Лис 2012: 77]. Завдяки такому раціоналістичному підходу нишпорка на с. 90 все ж вираховує за часом, витраченим на вчинення злочину, де знаходиться штаб. Також у текст роману включені своєрідні вставні новели. Оскільки Маска не просто грабіжник, а свого роду колекціонер, що полює за артефактами, котрі представляють для їх господарів цінність, яка набагато вища за номінальну вартість речі (кольє княгині Ольги, наприклад), до кожної такої реліквії автор прив'язує легенду.

«Капітан Алоїз» – один із найбільш яскравих прикладів «затишного» детективу. У книзі панує життєствердна, можна навіть сказати, раблезіанська атмосфера, у творі багато кумедних ситуацій, комічних діалогів, у яких пародійно обігруються людські слабкості. Дія відбувається в маленькому провінційному містечку, жителі якого розважаються переказом пліток і чуток. Саме за допомогою вміння розговорити співрозмовника капітан Алоїз розкриває злочин; докази у вигляді відбитків пальців, недопалків тощо тут не використовуються. Сюжет роману розвивається досить неквапливо – скажімо,

розслідування вбивства починається лише на 86-й сторінці тексту (всього в романі їх 252). У більшій же частині книги описуються комічні ситуації й діалоги, в основі яких лежить розбіжність картини світу людей з ХІХ і ХХІ століття. Від класичного детективу твір відрізняє велика кількість надприродного: наприклад, розслідувати злочин допомагає душа вбитого, що вселилась у нишпорку.

Незважаючи на все це, роман О. Гавроша – один з найбільш близьких до жанрових рамок детективу ретродетектив в українській літературі. Тут є не тільки дедуктивний пошук вбивці нишпоркою, а й, скажімо, помилковий містичний слід, яким автор цілком переконливо пускає детектива й читача. Загадкова Чорна вдова – лише жінка з трагічною долею, а зовсім не відьма, якою вважають її жителі Ужгорода. Її книги «Чорна магія», «Переселення душ», «100 способів ворожіння», «Жертвопринесення», «Хіромантія» потрібні були лише для того, щоб спробувати вилікувати хворого від народження сина. Щоправда, і вони його не врятували. В сюжеті роману ці книги виконують ще одну функцію: коли вони опиняються в бібліотеці середньовічного монастиря, то стають причиною самогубства німого воротаря й ряду інших таємничих пригод, тож твір у свідомості читача резонує з класикою ретродетективу.

Говорячи в післямові до детективу О. Гавроша про зміни, що відбувалися на західноукраїнських землях на рубежі ХІХ–ХХ ст., С. Федака відзначив, що «на зміну традиційним фольклорним сюжетам з'явилися нові – вже літературні, опереткові, водевільні. Місце казок і переказів займали кримінальна хроніка і “зіпсований телефон”» [Федака 2013: 256]. «Капітан Алоїз» у сюжетному плані знаходиться якраз на перетині цих двох традицій, не випадково кожному розділу роману передують записи усних розповідей про різну закарпатську нечисть. Цим обумовлена нечіткість жанрових меж тексту, яка відрізняє ретродетектив від історичного детективу. Як вірно зазначає А. Кокотюха, «Капітан Алоїз» – це казка для дорослих, «приправлена в жанрову обгортку з метою привабити, заманити, залучити до своєї гри, правила якої знає тільки той, хто гру придумав. Проте саме жанрова література, якщо це – не фантастика, диктує певні правила й вимагає їхнього дотримання <...> З огляду на це, роман “Капітан Алоїз” варто все ж таки винести за рамки суто жанрової прози» [Кокотюха 2013в].

Розмивання жанрових меж у «Хроніці пригод Геня Муркоцького» прагнула й О. Думанська. Охарактеризувавши свій твір як «небанальний детектив», письменниця, за її словами, мала на увазі, що «...назбиравши матеріалу – кримінальної хроніки 20–30-х років минулого століття, – застосувала постмодерністський спосіб, тобто порушила практично всі закони цього жанру, окрім одного: злочинець втікає, а нишпорка його ловить» [Чоп 2012]. Безумовно, жанрові експерименти й порушення горизонту читацьких очікувань збагачують формульну літературу й сприяють її розвитку, але щоб грати з жанровими законами, потрібно їх добре засвоїти, чого, мабуть, О. Думанська зробити не встигла. «Детективи, звичайно, – шарада, вправа для мозку, але пишуться, погодьтеся, за певними канонами (чи, якщо хочете, шаблонами), які не терплять новацій. Може, оті лекала не надто вдало

відтворюються, тому й доводиться на означення жанру весь час вживати якихось прикладок, як не “ретро”, то “етно” і навіть “стим-панк”, а сам канон засвоєний погано?» [Санченко 2012: 60].

Типовим «затишним» детективом є й «Хроніка пригод Геня Муркоцького». Як вважає автор, книга адресована «прихильникам химерних текстів, писаних задля розваги і доброго настрою – цих важливих складових не лише людського довголіття, а й молодости» [Думанська 2012б: 174]. Хоч пара вбивств в цьому детективі й відбувається, уваги на них не акцентується. Дія зосереджується в межах невеликого міста, де всі один одного знають. Часті звернення автора до читача створюють інтимну, довірчу атмосферу, історії розповідаються як плітки. Автор намагається створити якомога більше комічних ситуацій, хоча гумор в них і не завжди на висоті: так, один з героїв намагається пояснити дикуну, що їхні імена відповідно Оскар і Ра («Ти Ра, а я – Оскар» [Думанська 2012а: 116], але спроба виявляється не зовсім успішною: негр вирішує, що його звуть Тіраааяоскар. Тим не менше, видавець, рекламуючи роман, повідомляє, що це найвеселіша з існуючих книг про Львів.

У сюжеті «Хроніки...» головна лінія, пов'язана з Муркоцьким, дуже слабка. Її заступає низка незліченних однотипних шахрайських схем, які обігруються персонажами, що не мають стосунку один до одного. Вводячи в текст нового персонажа, письменниця вважає за необхідне на декількох десятках наступних сторінок познайомити читача з життєвими історіями його друзів, знайомих і родичів. Мабуть, О. Думанська й сама здогадується про цю особливість свого твору, просячи вибачення в післямові перед читачами, які «...заплуталися в іменах та трафунках» [Думанська 2012б: 174]. Деякі афери, описані в тексті, анахронічні, але зате добре знайомі читачеві. Так, не користуючись терміном «фінансова піраміда», письменниця описує принцип дії цієї структури, винайденої в 1919 р. Чарльзом Понці: «Коли голландець Фрідріх Степпер почав висилати проспекти з обіцянками, що за одного гульдена можна заробити дві тисячі, усі європейські нишпорки вчули в цьому хитру аферу. Річ проста: слід придбати картку вартістю одного гульдена, а чотирьом іншим таку саму картку відпродати. Кожен, хто пересилає свого гульдена на адресу “підприємця” з Амстердама, одержує чотири картки з тим самим дорученням. Коли шоста картка почне свій рух, тоді найперший клієнт отримує свої дві тисячі. А “підприємець” – п'ять з половиною! Чудова арифметика! Щоб особи з другого ланцюга цієї хитрої схеми могли знову заробити по дві тисячі гульденів, треба аби мільйон триста дев'яносто сім тисяч сімсот шістдесят осіб заплатило по чотири гульдени! Зрозуміло, що на цьому заробляє лише “підприємець”» [Думанська 2012а: 57]. Інші шахрайства пов'язані з багатими дамами бальзаківського віку, холостяками-мільйонерами, підробками дорогоцінних каменів, документів тощо. Розплутати злочин нишпорці часто допомагає знання літературних кліше: «Наречена, мабуть, багато читала німецької романтичної літератури, – подумав Юрась, – якщо втекла саме перед вінчанням, а не раніш» [Думанська 2012а: 74].

У циклі оповідань «Стовп самодержавства» філер київського охоронного відділення Іван Карпович Підпригора розслідує різноманітні політичні та

кримінальні злочини. Загалом у книзі переважає бурлеск. Часом читачеві здається, що замість «затишного» детективу починається «нуар»: «Заходжу до квартири. Студент вже прийшов, чекають поручика. Далі план такий – передати гроші бойовим групам, щоб ті закупили зброї, а самим залягти на тиждень-другий на дно. Бачу, як студент йде до туалетної кімнати. Вичекав півхвилини, потім йду за ним. По дорозі заходжу на кухню і беру ножа – довгого та гострого. Ось студент виходить, бачить мене, посміхається, а я б’ю його ножем. Ще в селі вмів свиней різати» [Івченко 2011: 55]. Однак одразу ж виявляється, що це – лише сон філера, автор грає з читачем, одночасно ніби й порушуючи жанрові конвенції і в той же час парадоксальним чином дотримуючись їх.

Сюжет здебільшого побудований на обігруванні різних міфів, текстів, знайомих ситуацій, утворюючи широкий інтертекстуальний пласт. Елементи сюжету відсилають, наприклад, до творчості Д. Брауна: «Коли я згадав, як днем раніше одному кишеньковому злодію очі вирізали. Він розповідав, що хотів обікрасти монаха, запхав руку йому під рясу, думав хрест вкрати чи гаманець. А під рясом виявилася кобура зі зброєю і ланцюги залізні на голе тіло намотані» [Івченко 2011: 315]. Цей опис нагадує образ ченця з «Коду Да Вінчі». В кількох оповіданнях діє «таємний Відділ протидії схизмам та ересам або просто Восьмий відділ Священного Синоду» [Івченко 2011: 324]. Часто зустрічаються й відсилання до російської класики, наприклад до Ф. Достоевського й А. Чехова. Так, злодії згадують, як їм вдалося обдурити неосвіченого Підпригору: «А пам’ятаєте, як я говорив зі слідчим словами Родіона Раскольнікова? Слідчий вже знав, що то я вбив того негідника, який доносив на нас. Слідчий думав, що вже вивів мене на чисту воду і з подивом слухав мою промову про твар тремтячу. – А коли сказав: “Ви і убілі-с”, ти дістав револьвер і застрелив його! – аж кричить Мері й вони дружньо регочуть. Мудрагелі. Думают, як я Чехова не читав і з якимось Родіоном не знайомий, так не спіймаю їх? Спіймаю! На хвості сиджу і нікуди не дінуться!» [Івченко 2011: 275]. Автори детективу звертаються й до більш віддаленого літературного минулого. Так, вони переносять легенду про меч короля Артура на українську землю: «Щодо Шаблі, то її появу пов’язують із постаттю гетьмана Сагайдачного, який схотів мати таку шаблюку, якої ні в кого не було, щоб нищити нею ворогів українських. Для того щоб зробити Шаблю, запрошено було кілька десятків якнайкращих ковалів зі всієї України, зібрано багато шабель ворожих, які дісталися козакам у якості трофеїв, навезено кількадесят возів вугілля з Низу. Цілий тиждень палали вогні та гупали молоти, аж поки не з’явилася Шабля та така пречудова, що одразу помчали до гетьмана гінці з радісною звісткою. Сагайдачний був тоді у поході на Московію, то повернувся, маючи надію отримати всепереможну зброю. Але коли гетьман узявся за Шаблю, то виявилось, що він не в змозі її підняти, хоч був муж у військовій справі вправний і якою тільки зброєю не володів. Та ось тут похекав–похекав, а Шаблю підняти не зміг. Залишили її, але багатько було охочих і Шаблю, і Хрест прихопити» [Івченко 2011: 337]. Як такі, що формують сюжет, використовуються й міфи з української історії, наприклад – легенда про скарб гетьмана Полуботка:

«— Мотиву, кажеш не було? — питає Мельников. — Ось він, мотив! — потряс штабс-капітан стосом паперів. — Є мотив, Ваню! Та ще й який! Недаремно ми за це взялися. Там про сотні мільйонів рублів йдеться. Ти чув щось про скарби малоросійського гетьмана Полуботка?

— Це той, що колись зрадив государя? — питаю.

— Той, Ваню, той. Професор Давидченко якраз займався пошуками тих скарбів. Усе тут, у цих паперах! Дві скрині з золотими червінцями під охороною сотні козаків відправив бунтівник Полуботок до Лондона і поклав у банк Ост-Індійської компанії. І вони там довгенько лежали та відсотками приростали. І так приросли, що тепер це вісімсот мільйонів рублів золотом, Ваню! Уявляєш?» [Івченко 2011: 306–307]. У тексті присутні й інтермедіальні явища. Скажімо, коли перед героєм стоїть завдання переконати революціонерів, що він поділяє їх ідеологію і не є провокатором, він вимовляє монолог, який інтонаційно нагадує промову в аналогічній ситуації Володі Шарапова із серіалу «Место встречи изменить нельзя»: «Вибив я гранату в сусідню кімнату, там вона і вибухнула. А сам упав на підлогу, а з боку кров хлище. Влучили в мене жидки. Добре, що хоч не вбили, але майже місяць у лікарні пробув. Все думав, що нагородять мене. А потім читаю в газетах, що, виявляється, то Мельников під кулі кинувся і вибив гранату, самотужки одного бундівця убив, а трьох заарештував. За це йому орден і від генерал-губернатора грошова премія. Сім тисяч рублів! І знаєте, скільки Мельников мені дав? Червінець на горілку! Вони ж мене навіть у лікарні не провідали жодного разу! Гроші дали, коли я вже сам до контори причапав. Червінець! Ось моя красна ціна! Червінець! І не копійки більше! То що оце вам, таким поважним людям, зі мною, дешевою, лясси точити? Стріляйте та займайтеся далі своїми справами» [Івченко 2011: 51–52]. Цитація класики кінематографу може відбуватися як на мовному, так і на сюжетному рівні. Так, письменниками запозичена знаменита сцена з фільму С. Ейзенштейна «Броненосец Потемкин»: «Натовп суне на сходи, де козаків вже немає, а лише один ряд поліцейських, який людей не спинить. Намагаюся дертися від сходів, бо до порту мені не треба, так куди там проти течії людської борсатися! Несе вона тебе, наче листок сухий. Ось вже і на сходах я, натовп потроху сунеться вниз, поліція відступає, коли крик. Видно, як покотився сходами дитячий візок. До нього кидається поліцейський, але не встигає, візок котиться вниз, набирає швидкості» [Івченко 2011: 287]. Щоправда, в пакеті не дитина, а контрабандні цигарки. Як резюмують Т. Кохановська і М. Назаренко, «в результате — перед читателем предстает этакий украинский Швейк, пародирующий саму идею ретроутопии <...> и вообще мемы массового сознания, как современные, так и столетней давности. Здоровый, позитивный и очень украинский постмодернизм, играющий буквально во все одновременно, — а жанровая модель вполне детективная» [Кохановская 2012а: 211]. Дійсно, всі алюзії, якими перенасичений текст В. Івченка та Ю. Камаєва, демонстративно підкреслюються, що свідчить про свідому спрямованість авторів на постмодерністську гру з читачем.

Говорячи про мову й стиль ретродетективів, слід відзначити, що вони дуже різноманітні. Тут зустрічаються й сучасний жаргон, і архаїчна лексика,

арго й діалектизми, мова журналістських розслідувань і поліцейних протоколів. Як резюмує огляд стилістики англомовних детективів Дж. Сарікс, «деякі письменники <...> створюють елегантну, ліричну прозу, яка надає роману інший вимір. Інші <...> ставляться до мови скоріше по-спартанськи» [Sariks 2009: 21]⁷. Те ж можна сказати й про російські та українські детективи. Але в ретродетективах ситуація дещо інша: мовні експерименти, вдалі чи провальні, там обов'язково присутні. Причому від мовного втілення твору безпосередньо залежить його успіх – поганій мови не компенсують жодні несподівані повороти сюжету, оскільки стилізованість є однією з головних жанрових ознак ретродетектива.

Спостереження за мовою і стилем Б. Акуніна і Л. Юзефовича дозволяють говорити про різні стратегії поводження з прецедентними текстами, притаманні письменникам. Про цю різницю пише й В. Пригодич: «Прекрасная проза Б. Акунина перенасыщена литературной игрой, аллюзиями, цитатами, сюжетными аналогиями, как тропический ликер или кофе с восемью ложками сахара. Назойливость хитроумных авторских исхищрений иногда начинает раздражать, вызывая несварение желудка и мыслительного аппарата. Прекрасная проза Юзефовича затейливо скромна, как барышня из института благородных девиц, прикровенно жеманна и культурна. Уточняю: соблазнительно жеманна и подлинно культурна» [Пригодич 2001: 11]. Дійсно, Б. Акунін тяжіє до ремейків, тому його текст вторинний, що відчувається, нехай на інтуїтивному рівні, навіть для вкрай некваліфікованого читача, він «превращает “святую русскую литературу”, ее сюжеты, мотивы, образы – в предмет *развлечения*, более того, “криминального чтива”» [Липовецкий 2008: 701]. Сам Г. Чхартішвілі порівнює свої тексти з японськими мініатюрами в 15 шарів, тоді як Л. Данилкін, наприклад, вважає, що «Юзефович пишет без “подложек”, в один слой» [Данилкин 2001]. Це, звичайно, не зовсім правильне твердження. Просто алюзії Юзефовича не такі помітні. Наприклад, спогади Путіліна про померлу дружину містять не лише дослівну цитату з елегії В.А. Жуковського «Сельское кладбище», а й ненав'язливо нагадують про кохання «Старосветских помещиков» М.В. Гоголя.

Головна особливість повісті В. Шевчука «Око прірви», на підставі якої можна говорити про ігрову, постмодерністську й ретродетективну природу твору, полягає в тому, що вся вона побудована на інших літературних текстах. Тут ми маємо на увазі навіть не детективну традицію, про численні алюзії на яку йшлося вище, а Четві-Мінеї Дмитра Ростовського, написані в 1684–1704 рр., і деякі інші житійні твори (Феодорит Кирський), на основі яких, власне, і працював Дмитро Ростовський. Герої повісті, крім того, що розслідують «чудотворність» лжесвятого Микити, який за допомогою учнів створює свою біографію за текстом Феодорита Кирського про Симеона Стопника, ще й самі дослівно розповідають історії з житій Дм. Тупала як такі, що відбулися особисто з ними. Хоча через деякий час вони й зізнаються в

⁷ «Some writers <...> write an elegant, lyrical prose that adds another dimension to the novel. Others <...> are more Spartan».

запозиченні, одна невідповідність все ж залишається. Четві-Мінеї Дмитра Ростовського були написані в кінці XVII століття, а дія в повісті відбувається наприкінці XVI. Цілком імовірно, що деякі з цих житій були відомі клірикам до того, як їх адаптував Дмитро Ростовський, однак, викладені устами героїв «Ока прірви», вони майже слово в слово повторюють саме його інтерпретацію. Цей анахронізм навряд чи варто розглядати як авторський недогляд, він, скоріше, є цілком усвідомленим ходом, який підкреслює «химерність» твору. Тим більше що там, де історії персонажів В. Шевчука, в яких вони зображують себе як діючих героїв, і життя святих, написані в XVII ст., починають відрізнятися один від одного, стає виразним і помітним пастиш: так, повість про святих Трьох жінок, знайдених у пустельній горі, збагачується еротичними фрагментами [Шевчук 1996: 41], а житіє Блаженного Микити не тільки переноситься з Константинополя до Києва, а й обростає готичними й фантастичними деталями: наприклад, тут ми зустрічаємо такий опис ангела: «Тоді повернувся до нього прибулець, і в ясному світлі ясно бачив Созонт, що голова прибульцева ніби у скляній кулі, а лице більш жіноче, як чоловіче, без вусів та бороди, але ніби неживе, хоч ясно освітлене, бо й саме виточувало світло, а очі його виливали темний, але не морочний вогонь, від якого ціпеніло тіняве Созонтове тіло» [Шевчук 1996: 20]. Зображення, як бачимо, скоріше підходить науково-фантастичному прибульцю. Герої роману, таким чином, існують у світі-як-тексті, відбиваючись у вставних історіях, немов у кривих дзеркалах. Будь-які модерністські проекти тут неминуче призводять до катастрофи, особливо коли йдеться про пошук однієї на всіх істини. Як приклад можна навести декадентський дослід лжесвятого Микити з його культом смерті або мрії останнього учня Микити, Теодорита, залишитися на острові й вивести нових людей. Ось як описує його наприкінці повісті Михайло Василевич: «Він гордо випростувався переді мною, гарний, як ангел, але з мертвими очима й так само змертвілим лицем. Стояв, осяяний сонцем, ніби витесаний із золототілої сосни, певний себе, а через те й неживий» [Шевчук 1996: 197]. Отже, повість «Око прірви» В. Шевчука як на стилістичному, так і на філософському рівні – типовий постмодерністський текст. Внаслідок жанрової дифузії інтерпретаційний потенціал повісті стає надзвичайно багатим, про що свідчить величезна кількість точок зору на її жанрово-стилістичні особливості, запропонована різними дослідниками з часу виходу цього твору. Будучи, безумовно, складним, експериментальним текстом, «Око прірви», проте, успішно інтегрує матриці, розроблені в рамках формульної літератури (детектив, фантастика, історичний роман), завдяки чому в читача є всі підстави прочитати цей текст і як ретродетектив.

Цікавий у мовному та стилістичному плані цикл оповідань «Стовп самодержавства», оскільки арсенал художніх засобів створення стилізації у В. Івченка і Ю. Камаєва досить різноманітний. Так, у тексті часто зустрічаються одивнення. Скажімо, Підпригора пояснює читачеві, що футбол – це «гра така англійська», в яку місцева київська команда одного разу перемогла «...самих англійців із заводу “Арсенал”!» [Івченко 2011: 51]. Сучасному читачеві, звичайно, набагато звичніше словосполучення

«футбольний клуб “Арсенал”». До одивнень можна віднести й новий погляд на міфологізовані, давно усталені образи. На відміну від читачів, знайомих хоча б з міфологізованими образами класиків, Підпригора їх не знає зовсім: «...про Ніцше багато балакали, потім ще про поляка одного, Достоевського чи що. Надлюдина, чи твар тремтяча, чи право маю, поза добром та злом, інша маячня» [Івченко 2011: 59]. Комічний ефект досягається шляхом включення відомих претекстів у несподіваний контекст. Цитати з віршів знижуються, поміщаючись у розмовну мову («У хаті не сховаєшся, то я кинувся до лісу. А ніч, холера, місячна, ясна, видно, хоч голки збирай» [Івченко 2011: 255]), або травестуються, як рядки Данте у вірші начальника київської поліції: «Я, жизни путь пройдя до половини, Вдруг очутился в месте незнакомом, Но столь прекрасном, Что я сразу понял, что это рай. В том месте восходило солнце Двух Ваших ягодиц столь прекрасных...» [Івченко 2011: 66–67]. Поміщатися в несподіваний контекст можуть не лише прямі цитати, а й відомі символічні образи, наприклад, чехівські: «...коли на мене отой шпіц проклятий, як давай гавкати. Всі дивляться, сміються, а шпіц ледь штани мені не рве, паскуда така. Я б йому ногою дав такого стусана, що зі шпиця одразу б на чайку перетворився і полетів через огорожу аж до моря» [Івченко 2011: 263]. Обігруватися можуть і назви сучасних бестселерів: так, назва одного з оповідань циклу звучить як «Хрест та Меч, або Код Давидченка» [Івченко 2011: 292]. Автори обігрують і певні дискурси. Так, вони пародіюють революційну патетику, змішуючи більшовицькі тези з сучасним політичним дискурсом: «– Товарищі! Час революції не за горами, прийде розплата багатіям-кровопивцям за їхні злочини та знущання над трудовим людом! Геть антинародний режим! Владу у робочі руки, які нічого не крали!» [Івченко 2011: 74–75]. Велика кількість прислів'їв і приказок, як народних, так і okazіональних, підкреслює зв'язок з фольклорною традицією. Щоб продемонструвати, яке важливе місце вони займають в тексті, ми відібрали лише ті, які стосуються розпивання спиртних напоїв: «шампань дурна, як сало без хліба. Шампань – воно, як жиди на Подолі – шуму-гвалту багато, а внаслідок обдурений» [Івченко 2011: 141], «той шампань не лише голову каламутить, а ще й до вітру гонить, ніби удовичку в гречку» [Івченко 2011: 143], «горілка лише крила дає, а голова своя мусить бути» [Івченко 2011: 145], «їхню шампань із нашою православною горілочкою змішати, то суміш виходить пекельна. Наче жидів із німцями» [Івченко 2011: 143], «місцева горілка міцна, зараза, і бере не за столом, а за селом» [Івченко 2011: 175].

Ретродетективи більш низького рівня (А. Чиж, М. Свечін, А. Кротков, І. Мельникова, О. Думанська та ін.) стилізовані не так за допомогою алюзій на інші літературні твори, як шляхом введення у текст архаїзмів, історизмів, використання одивнень. До лінгвістичного арсеналу тут додаються діалектизми, причому текст часом складається з них за перевагою, як, скажімо, «Хроніка пригод Геня Муркоцького», написана і стилістично, і лексично дуже строкатою мовою. Герої використовують як українську, так і польську, німецьку, угорську лексику, причому іноді автор вважає за потрібне

повідомити у примітці, що слово анцуг – німецьке і означає костюм [Думанська 2012а: 5], а іноді обмежується лише перекладом, залишаючи читачеві можливість самому вгадати походження такої лексеми, як, скажімо, дзяд (бідний) [Думанська 2012а: 8]. Також викликають подив деякі орфографічні випадки, не прокоментовані автором: приміром, написання у всьому тексті «инший» замість «інший», «молодости» (од., Р. в.) замість «молодості» [Думанська 2012б: 274] тощо. Все це не тільки ускладнює процес читання, але й деколи робить неможливим адекватне розуміння. Схожа ситуація, яка описувала труднощі перекладу, в комічному ключі зображена й самим автором: «– До нас мав приїхати воєвода. Староста розхвилювався, сів і написав обіжник: хто хотів би мати аудієнцію у воєводи, мусить явитися “на чорно і зі спущеними штанами”. В усій окрузі збентежилися... Тим часом пан староста хотів сказати, щоб люди наглянсували чоботи і не пхали штани в халявки!» [Думанська 2012б: 141]. А. Кокотюха, що включив роман О. Думанської в число п'яти кращих гостросюжетних романів 2012 року, обережно ділиться своїми враженнями від його мовної своєрідності: «Ще одна стилізова ознака циклу про Муркоцького, яка трохи гальмує читання – отой самий “львівський балак”, поданий в анонсі як чеснота. Справді, маємо ще одну складову частину проекту – стилізовану мову оповіді. Проте, як на мене, коли намагаєшся, як читач, влізти в суть саме сюжету та хочеш стежити не за кучерявим неповторним “балаком”, а за пригодами героїв, хочеться чогось простішого. Не такого, що сподобається стилісту чи мовознавцю – хочеться з читати в метро та на лавці в парку» [Кокотюха 2012]. Втім, в іншій статті критик ділиться оптимістичнішими прогнозами щодо читацького відгуку на «Хроніку...»: «Професійні мовники оцінять це двокнижжя насамперед за мовні експерименти. Оповідь ведеться, як зазначено в передмові, “львівським балаком”, проте, як на мене, це швидше стилізація <...> Якщо ж звикнути, він перестане різати вуха і аж тоді читачі зрозуміють: нам пропонується одна з форм ретро-роману в новелах про численні обуродки вправного львівського афериста. <...> З урахуванням того, що аналоги більшості обуродок Муркоцького повторюються сьогодні з таким самим успіхом, його пригоди зацікавлять не лише тих, хто у літературному творі цінує мову, ще раз мову та стилістичні вправи, а також – сюжет та зміст» [Кокотюха 2013а]. Як виразні засоби автор використовує не лише діалектизми, а й сучасний сленг («вкурив» в значенні «зрозумів» [Думанська 2012а: 117], «впасти на хвіст» [Думанська 2012а: 28] в значенні «стежити»). Цей прийом поширений у ретродетективах і часто слугує для підкреслення хисткості часових меж, актуалізації алюзій на сучасність тощо. В цілому можна сказати, що роман О. Думанської продовжує бурлескную традицію української літератури.

На відміну від твору О. Думанської, в романі О. Гавроша використана загальноновживана українська мова, хоча в ньому зустрічається й багато зниженої лексики, що також відсилає читача бурлескної традиції. Як зазначає С. Федака, текст «витриманий в естетиці солдатських побрехеньок (головний герой – тяж людина у погонах) і гусарського флірту» [Федака 2013: 260]. Як і в

«Енеїді» І. Котляревського, в романі сучасного українського письменника головним предметом зображення є те, як

«Тут всі по волі забавлялись,
Пили, іграли, женихались» [Котляревський 1970: 68].

Діалектизми цілком органічно використовуються лише в «страшилках», що є епіграфами до розділів. Ці короткі історії, якщо вірити одному з персонажів роману, взяті з книги «Нечиста сила у закарпатських віруваннях». Сам автор зізнається, що, записуючи їх, він «...навіть говірку старався не змінювати, аби епіграф звучав як текст із давніх літописів» [Січкоріз 2013]: «Раз дуже гриміло та блискало. А з того боку кликали: – Юро! Параско! Пой ня перевези! Іван Майорів чув, пішов і перевіз. А то був якийсь нефайний старий чоловік, і з ним много мишей поскакало у човен. І весь тот рік був мишачий...» [Гармаш 2013: 5]. Ці епіграфи не тільки надають тексту місцевого колориту, а й привносять в атмосферу твору загадковість, таємничість, без яких детективна складова була б занадто слабка.

Таким чином, російські ретродетективи найчастіше стилізовані під класику ХІХ ст., а українські пов'язані з бароковою та бурлескною традиціями. Запозичення здійснюються на різних рівнях – ідейно-змістовному, персонажному, сюжетно-композиційному, мотивному. В цьому виявляється ігрова, постмодерністська природа ретродетективів: вони здебільшого побудовані на інших літературних текстах, які часто переосмислюються в іронічному або пародійному ключі.

Література до II розділу

1. Акунин Б. Азazelь / Б. Акунин. – М. : Захаров, 1998. – 334 с.
2. Акунин Б. Алмазная колесница / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2004. – 720 с.
3. Акунин Б. Коронация, или Последний из романов / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2003. – 398 с.
4. Амирян Т.Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы : Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы) / Т.Н. Амирян. – Москва, 2012. – 26 с.
5. Амирян Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня / Т.Н. Амирян // Российская и зарубежная филология. Вестник Пермского университета. – Вып. 3 (15). – 2011. – С. 146–154.
6. Андрухович Ю. Перверзія / Ю. Андрухович. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2002. – 288 с.
7. Барнс Дж. Артур и Джордж / Дж. Барнс; пер. с англ. И. Гуровой. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – 539 с.
8. Бедзир Н.П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте / Н.П. Бедзир. – Ужгород : «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.
9. Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных

- романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – русская литература / Бобкова Н.Г. – Улан-Удэ, 2010. – 24 с.
10. Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980–2000-х років : автореф. дис. на здобуття вченого ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04. – література зарубіжних країн / Н.Г. Велігіна. – Дніпропетровськ, 2014. – 20 с.
11. Vox О. УПА й надалі чекає [Електронний ресурс] / О. Vox. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/2010/11/101116_review_vokh_zabuzhko_sp.shtml [16.11. 2010].
12. Гаврош О. Капітан Алоїз / О. Гаврош. – Тернопіль : Богдан, 2013. – 264 с.
13. Герасименко Н. Наші підлітки – жертви С. Кінга / Н. Герасименко // Слово і час. – 2008. – №4. – С. 43–48.
14. Грицик Л.В. Українська компаративістика : концептуальні проєкції / Л. В. Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.
15. Данилкин Л. Сто сорок лет среди убийц и грабителей [Електронний ресурс] / Лев Данилкин // Афиша. – 2001. – №49. – 19 февраля. – Режим доступу : <http://www.afisha.ru/article/1558/>
16. Дубинянська Я. Оксана Забужко: «Безкнижна нація – бомба, закладена під майбутнє» [Електронний ресурс] / Я. Дубинянська. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/oksana_zabuzhko_bezknizhna_natsiya_bomba_zakladena_pid_maybutne.html [08.04.2005].
17. Думанська О. Хроніка пригод Геня Муркоцького 1 : небанальний детектив / О. Думанська. – Львів : ВК «АРС», 2012а. – 188 с.
18. Думанська О. Хроніка пригод Геня Муркоцького 2 : небанальний детектив / О. Думанська. – Львів : ВК «АРС», 2012б. – 176 с.
19. Забужко О. Музей покинутих секретів / О. Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.
20. Иваницкая Е. Все связано со всем / Е. Иваницкая // Дружба народов. – 2003. – № 7. – С. 194–200.
21. Иваницкая Е. Комбинаторика возможных событий / Е. Иваницкая // Первое сентября. – №35. – 2002. – 25 мая. – С. 5.
22. Иванов Вс. Леонид Юзефович: Литература — не ремесло, но это и не искусство! / Вс. Иванов // Литературная Россия. – №43. – 2001. – 26 октября. – С. 3.
23. Івченко В. Стоп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори / В. Івченко, Ю. Камаєв. – Харків : Клуб сімейного дозвілля (КСД), 2011. – 352 с.
24. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / Дж.Г. Кавелти; пер. с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
25. Казачкова А.В. Философско-эстетический контекст детективного цикла Бориса Акунина об ЭрASTE Фандорине : диалог Востока и Запада / А.В. Казачкова // Вестник Нижегородского университета

- им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2013. – № 1 (2). – С. 127–129.
26. Каралкіна Н. Подорож на 135 років назад [Електронний ресурс] / Н. Каралкіна. – Режим доступу : <http://rionews.com.ua/newspaper/all/nov/p13213164357> [02.08.2013].
27. Кожелянко В. Срібний павук / В. Кожелянко. – Львів : Кальварія, 2004. – 160 с.
28. Кокотюха А. Топ–5 кращих українських детективів–2010. Авторська версія [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2011/03/10/123056.html> [10.03.2011].
29. Кокотюха А. Львівський Арсен Люпен [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2012/07/02/091400.html> [02.07.2012].
30. Кокотюха А. Топ–5 кращих гостросюжетних романів–2012. Авторський рейтинг. [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2013/02/12/165713.html> [02.12.2013a].
31. Кокотюха А. Убивство між минулим та майбутнім [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2013/07/01/072519.html> [01.07.2013б].
32. Кокотюха А. Український детектив`2013 : ніхто не хотів помирати [Електронний ресурс] / А. Кокотюха. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2013/11/20/ukrajinskyj-detektyv2013-niht-ne-hotiv-pomyrati/> [11.20.2013в].
33. Котляревський І. Енеїда / І. Котляревський. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1970. – 305 с.
34. Кохановская Т., Назаренко М. Украинский вектор : дело о пропавшем герое / Т. Кохановская, М. Назаренко // Новый мир. – 2012а. – №6. – С. 208–214.
35. Кохановская Т. Украинский вектор : история с географией / Т. Кохановская, М. Назаренко // Новый мир. – 2012б. – № 10. – С. 209–217.
36. Кристева Ю. Смерть в Византии / Ю. Кристева; пер. с фр. Т.В. Чугуновой. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – 348 с.
37. Лебедь Н. Забужко : любов – найдужчий мотиватор [Електронний ресурс] / Н. Лебедь. – Режим доступу : <http://obozrevatel.com/polit-portret/zabuzhko-lyubov-najduzhchij-motivator.htm> [06.04.2011].
38. Липовецкий М. Паралогии : Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000–х годов / М. Липовецкий. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – ххix+848 с.
39. Липовецкий М. ПМС (Постмодернизм сегодня) / М. Липовецкий // Знамя. – 2002. – №5. – С. 200–211.
40. Лис В. Маска / В. Лис. – Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2012. – 320 с.
41. Лімборський І. Світова література і глобалізація / І. Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2011. – 192 с.

- 42.Малевский Е. Вальс для майора Пронина : По мотивам произведений Л.С. Овалова / Е. Малевский. – М. : ООО «Издательство АСТ»; СПб : ООО «Издательство Астрель СПб», 2005. – 286 с.
- 43.Мельникова И. Агент сыскной полиции / И. Мельникова. – М. : «Эксмо», 2004. – 352 с.
- 44.Пагутяк Г. Геракл із охранки / Г. Пагутяк // Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори. – Харків : Клуб сімейного дозвілля (КСД), 2011. – 352 с.
- 45.Пригодич В. «Князь детектива, или Прелестная книга» – заметка о романе Леонида Юзефовича «Князь ветра» : [Електронний ресурс] / В. Пригодич. – Режим доступу : www.pereplet.ru/kot/30.html [11.10.2001].
- 46.Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция / А. Ранчин // Новое литературное обозрение. – 2004 – № 3 (67). – С. 235–266.
- 47.Руднёв В. Словарь культуры XX века / В. Руднёв. – М. : Аграф, 1999. – 381 с.
- 48.Санченко А. Детективна історія. Чому українців не цікавить вітчизняне кримінальне читиво / А. Санченко // Український тиждень. – № 41 (258) від 12–18 жовтня 2012 р. – С. 58–60.
- 49.Січкоріз В. Олександр Гаврош: «Українському читачеві “смакує” закарпатська екзотика» [Електронний ресурс] / В. Січкоріз. – Режим доступу : <http://sumno.com/article/oleksandr-gavrosh-ukrajinskomu-chytachevi-smakuje/> [5.08.2013].
- 50.Суранова М. Борис Акунин : Фандорин – інтеллігент, самурай и джентельмен / М. Суранова. – Еженедельник 2000. – № 50 (346). 15 – 21 декабря 2006. – С. 6.
- 51.Українці найбільше любляють сучасні детективи та любовні романи – дослідження [Електронний ресурс] / Укрінформ. – Режим доступу : http://www.ukrinform.ua/ukr/news/ukraiintsi_naybilshe_polyublyayut_suchasni_detektivi_ta_lyubovni_romani_doslidgeniya_1863396 [14.09.2013].
- 52.Федака С. Післяслово до «Капітана Алоїза», або Химерний сон про Ужгород / С. Федака // Капітан Алоїз. – Тернопіль, 2013. – С. 253–261.
- 53.Філоненко С.О. Закон і порядок : класичний канон детективного жанру / С.О. Філоненко // Актуальні проблеми іноземної філології : Лінгвістика та літературознавство. – 2009. – Вип. 4. – С. 101–112.
- 54.Циховська Е.Д. «Музей невинності» Орхана Памука як історія кожного / Е.Д. Циховська // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство. – Вип. 23, Ч. 3. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – С. 72–77.
- 55.Чанцев А. На границе человека и истории (Рец. на кн. : Юзефович Л. Журавли и карлики: Роман. М., 2007) / А. Чанцев // Новое литературное обозрение. – №97. – 2009. – С. 240–247.
- 56.Чоп Г. Письменниця Оксана Думанська розповідає про свій небанальний львівський детектив [Електронний ресурс] / Г. Чоп. – Режим доступу : <http://www.pohlyad.com/zhyttya/n/5010> [15.06.2012].
- 57.Шевчук В. Око Прірви / Вал. Шевчук. – Київ : Український письменник,

1996. – 200 с.

- 58.Юзефович Л. Князь ветра / Л. Юзефович. – М. : Вагриус, 2001б. – 301 с.
- 59.Юзефович Л. Костюм арлекина / Л. Юзефович. – М. : Вагриус, 2001а. – 270 с.
- 60.Saricks J. G. The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction / J. G. Sariks. – Second Edition. – Chicago : American Library Association, 2009. – xii + 387 р.

РОЗДІЛ III. АНГЛІЙСЬКА КЛАСИЧНА ЛІТЕРАТУРА XIX СТОЛІТТЯ Й РЕТРОДЕТЕКТИВ Б. АКУНІНА

3.1. Романтична традиція в детективах Б. Акуніна

Своєрідною спробою поєднання стереотипів масових літературних жанрів (в основному детектива) з ретростілістикою стала творчість Б. Акуніна – першого російськомовного автора, що викликав інтерес до ретродетективу у найширшого кола читачів й привернув увагу літературних критиків. Письменник звертається до матеріалу минулого, передусім – дореволюційної російської історії, враховуючи масову ностальгію по омріяним «старим добрим часам» як втіленню втраченого порядку. «Старі добрі часи» у свідомості читача співвідносяться з класикою, яка має статус культурного знаку-символу; її структурована міні-система в світі культурного хаосу вносить певну стійкість.

Детективам Б. Акуніна властиві ретельність розробки форми, складна поетика алюзій, наявність інтертексту, залучення у контекст літературної традиції, іронічність, гарна літературна мова, що співвідносить їх зі зразками «високої» літератури, а також властиве масовій літературі цікавий сюжет, інтрига, серійний герой, поетика хорошого кінця, актуальність, використання літературних шаблонів.

Г.Чхартішвілі намагається не відставати від свого часу: використовувати усі наявні на даний момент переваги інноваційних комп'ютерних та інтернет технологій. Він активно експериментує з випуском електронної та аудіокниги, вважаючи, що літературний текст може і має існувати у форматі різних носіїв, веде свій інтерактивний блог «Любов до історії» (з 2010 року). Популярність його проєктів не викликає сумнівів, до окремих його постів налічується понад двохсот тисяч коментарів.

Свої перші серії романів про пригоди Ераста Фандоріна та монахині Пелагії Б. Акунін стилізує під літературу й культурний дух епохи XIX ст., створюючи «автостилизацию атмосферы того времени, легкой, изящной, ироничной и одновременно “старопрежней”» [Снигирева 2013: 200].

Англійський «вікторіанський» детектив багато в чому визначив жанрову структуру романів про «Пригоди Ераста Фандоріна», в них можна виявити й вплив високої класичної літератури. Класика відкрита для широкого творчого контакту, «смысловая ёмкость и многозначность традиционных сюжетов, образов и мотивов позволяет им вступать в процессе творческой литературной переработки в различные структурно-содержательные связи <...>» [Нямцу 2004: 82]. У літературній критиці неодноразово відзначалося, що Б. Акунін часто вводить «чужий голос» у художню тканину своїх творів, вступає в діалог з багатьма класичними текстами попередніх культур, у це широке коло входить і романтична спадщина.

Жанр детективу формується в середині XIX століття, а його родоначальником вважається Едгар По, який вперше визначив головні особливості жанру, розробив його основні прийоми, ввів фігури детектива й героя-оповідача. Е. По був письменником-романтиком, що не могло не відбитися на створених ним логічних оповіданнях. Детектив виник саме в межах романтизму, що й визначив основні, конструктивні ознаки детективних

жанрів. Він «несёт в себе генетический код романтической художественной системы» [Анциферова 1994: 24]. Саме в прозі Е. По вперше були «объединены и стали доминировать черты, порознь встречавшиеся и ранее в художественной литературе: таинственное преступление стало темой, обострённая наблюдательность и изобретательная логика – основным достоинством героя, разгадка тайны – сюжетом, увлекательность розыска – пафосом произведения <...>» [Романчук 2003]. Саме Е. По в межах логічної новели або, як називав її сам автор, «*tales of ratiocination*», заклав основи детективу, намітив класичні сюжети (побутова драма, маніяк-убивця, шантаж, шпигунські ігри), прийоми (підкидання хибних доказів, подвійна гра, використання підставної особи, підміна оригіналу, помилковий слід), систему персонажів, основні типи сюжету (сенсаційний, інтелектуальний і змішаний), які пізніше були розвинені наступними поколіннями авторів детективної літератури, зокрема письменниками Англії. Під пером А. К. Дойля, А. Крісті, Г. Честертона оформився жанр детективного роману, ці письменники найбільш плідно продовжили розвиток традиції детективної новели Е. По.

До створених Е. По детективних оповідань⁸ відносять «Вбивство на вулиці Морґ» (1841), «Тайна Марі Роже» (1843) і «Вкрадений листок» (1844), героєм яких був Огюст Дюпен – перший сищик в історії детективного жанру. Іноді в цей список включають ще два оповідання – «Золотий жук» (1843) і «Ти є муж, що вдіяв це!» (1844). Саме ці п'ять творів прийнято вважати першими зразками детективного жанру. О.І. Купрін якось сказав, що «Конан-Дойль, заповнивши весь земной шар детективными рассказами, всё-таки уместается вместе со своим Шерлоком Холмсом, как в футляр, в небольшое гениальное произведение Э. По – “Убийство на улице Морґ”» [Куприн 1958: 608]. В певній мірі таке зауваження Купріна характеризує створений Е. По еталон детективу, що потім розвивався й утверджувався в літературі, а образ Дюпена «стал своеобразным открытием века, возвестившим о богатых возможностях Разума, о великой силе рационалистического логического мышления, позволяющего разрывать завесу таинственного, объяснять то, что считалось необъяснимым, познавать то, что считалось непознанным» [Уваров 1987: 33].

До числа ознак детективу, що сягають романтичної естетики, яка представлена у творчості Е. По, О. Анциферова відзначає наступні: «нормативность и жёсткость жанровых законов, малый (новеллистический) объём, строгая выверенность сюжета и внимание к событийной его стороне, сочетание невероятного с правдоподобным, ведущее значение категорий таинственного (в сочетании с его рациональным анализом), безобразного и ужасного, замкнутость и условность хронотопа, особая структура образа главного героя» [Анциферова 1994: 36].

Мотив таємниці, загадки, дивності події, на якій ґрунтується детектив, є співзвучними романтичному світовідчуванню. «Приверженность романтиков к мистическому ведёт их к увлечению всем необычным, чудесным,

⁸ Сам термін «детектив» з'явився трохи пізніше, його ввела американська письменниця Енн Кетрін Грін в 1871 р., визначивши як детектив своє оповідання «Левенуортське діло».

непостижимым, ужасным – всем тем, что выходит за пределы обыденного и просто реального» [Маймин 1975: 18]. Конфлікт між світом реальним й ілюзорним є однією з визначальних романтичного мистецтва, що проявилось в захопленості романтиками таємничим. В ідеалізації таємниці романтики вбачали спосіб втечі від дійсності. Детектив переймає цю особливість світосприймання й трансформує її в розгадку таємниці як основи детективної інтриги. «Тайна, как ведущая категория романтического мироощущения, переходит в жанр детектива и становится его конститутивным признаком», – відзначає О.Анциферова [Анциферова 1994: 29]. При цьому для Е. По було важливо подати неймовірні події таким чином, щоб вони викликали відчуття правдоподібності. Його головний герой розвінчує чудесне, таємниче, спираючись на розум і логіку. Цю традицію продовжив Б. Акунін.

Наприклад, в оповіданні «Table-talk 1882 года» Фандорін у дусі Е. По доводить перевагу логіки над усім загадковим, раціонально вирішуючи проблему. Події оповідання такі: за салонною бесідою Архип Гіацинтович Мустафін розповів усім присутнім, серед яких був і Фандорін, історію таємничого зникнення з підмосковного Зарайського повіту сестри-двійчатка, Поліни, пошуки якої виявилися марними, а все, що трапилось, – дійсно «задача, не имеющая логического решения» [Акунин 2007: 47]. Цю заяву з легкістю спростовує Фандорін, оскільки якраз логічне рішення, підтверджене фактами, він і наводить. Історія виявилася «не столько таинственной, сколько отвратительной, <...> одним из чудовищных преступлений страсти» [Акунин 2007: 51]. Одна сестра вбила й порізала на шматки другу, впакувала порубані частини в невеликі сумки, які вивіз її коханий, потім назвалася ім'ям зниклої сестри, а згодом, коли з'ясування справи припинилося, виїхала в Ріо-де-Жанейро до коханця, що очікував на неї. Прототипами оповідання, звичайно ж, виступають перші зразки жанру, логічні оповідання Е. По – «Вбивство на вулиці Морг», у якому звіряче вбивство матері й дочки дійсно належить звірю – орангутангові, і «Тайна Марі Роже». На відміну від Е. По, у Б. Акуніна звіряче вбивство лежить на совісті людини, причому найріднішою – сестри, що, вчинивши жахливий злочин, преспокійно й, зважаючи на все, щасливо живе в Бразилії.

В «Нефритових чотках» натяк на Е. По знаходимо в самому оповіданні: «Убийца явно не ч-читал Эдгара По», – зауважує Фандорін. [Акунин 2007: 129]. Адже предмет, що шукають, був захований у кращій схованці – такий, що знаходиться завжди на очах і найменше підходить для сейфа і тому залишається непомічений. В Е. По в «Вкраденому листі» психологічний виверт цього трюку викладено з усією педантичністю й красномовством Дюпена: «физическая особенность нашего зрения представляет собой полную аналогию мыслительной тупости, с какой интеллект обходит те соображения, которые слишком навязчиво самоочевидны <...> эта особенность несколько выше понимания нашего префекта. Ему не пришло в голову, что министр мог положить письмо на самом видном месте на обозрение всему свету – именно для того, чтобы помешать кому-либо его увидеть» [По 1985: 156–157].

Однак проблему Е. По «захований об'єкт» (the hidden-object problem) Фандорін вирішує не шляхом логічних умовиводів, а завдяки цікавості й інтуїції, й лише після того, як виявляється захована річ, він згадує прийом Е. По. Предмет пошуку в оповіданні Б. Акуніна – двадцять п'ять нефритових каменів, захованих в опудалі крокодила на найвиднішому місці. Відмітимо, що готику і детектив поріднює особлива атмосфера: постійна загроза життю головних героїв, відчуття жаху, нові небезпечні пастки, які готує злодій тощо. «Готическая эстетика оказала сильное влияние на творчество Э.По, которая нашла отражение как в его мистических новеллах, так и в детективных историях» [Казачкова 2015: 55]. Відчутні традиції готичної літератури і у творчості А.К.Дойля, А.Крісті, а також в наступних романах інших авторів у жанрі готичного детективу.

Як відомо, для романтичного світобачення характерне «двоемирие», «антиномическому противопоставлению двух миров – Этого и Иного» [Коваленко 2004: 81]. Романтичний перехід з одного світу в інший проявляється в детективі у двофабульності побудови: історія слідства й історія злочинця з відповідним набором дійових осіб, композицією й змістом. Якщо романтизму властиве прагнення до узагальнення, ідеалізації або ж осмислення приватного й загального в їхній єдності, то для детективу характерна конкретизація, що, втім, не заважає йому, спираючись на деталі, робити узагальнюючі висновки або підводити до таких. Кожний конкретний злочин розкриває не тільки недоліки окремих особистостей, він свідчить і про загальні соціальні пороки. Тому так звана «челночность» романтичної естетики – відхід від реальності й повернення до неї – характерна й для поезії детективу.

У межах романтичної традиції відбувається й формування образу детектива. «Столкновение неординарной личности, обладающей творческим воображением, с банальным, обывательским мировосприятием было заложено в основу, в канон детективного рассказа и невольно придало романтический оттенок самому жанру», – відзначає І. Гуляєва [Гуляева 2004: 106]. Створений Е. По образ детектива – Огюст Дюпен – романтичний герой, що відрізняється досить ексцентричною натурою. Ю. Ковальов, який розглядає у своїй монографії Дюпена й Лєграна Е. По як типово романтичних героїв, відзначає: «их затворничество, склонность к уединению, настоятельная потребность в одиночестве имеют истоки, восходящие к некоторым нравственно-философским идеям общего характера, свойственным американскому романтическому сознанию середины XIX века» [Ковалев 1984: 216]. Дійсно, Дюпен мав звичку жити за закритими ставнями, темряву кімнат освітлювали два-три світильники, з будинку він виходив лише вечорами. У схильності романтичних героїв до самоти проявляється їхнє прагнення до пізнання світу й самопізнання, що можливо лише вдалині від суспільства, від проблем дійсності. У європейській літературі така риса головних героїв знаходить відображення у творчості Байрона, Гофмана, Шатобріана; американська література не менш плідна на «самотніх» персонажів, що стали героями творів Купера, Торо, Готторна, Мелвілла, По, Уїттьєра. Класичним прикладом подібної самоти вважається роман Генрі Торо «Уолден, или Жизнь в лесу»

(«Walden or Life in the Woods», 1854). Причому, крім літературного феномена, відстороненість героя від навколишнього світу в американській традиції стає поетичною категорією. «Со свойственной американцам склонностью к конкретному действию они ощущали потребность в практике одиночества, а затем и в философском обосновании этой потребности» [Ковалев 1984: 217]. Нерідко самі письменники проповідували відокремлений спосіб життя, зокрема, існує легенда про самотництво Готторна, який нібито провів багато років в абсолютній самоті.

Традиція неординарності, чудності героя виявилася настільки потужною, що інші детективи проявляли свою ексцентричність у тому, що намагалися її сховати: з'являлися або немічними старцями (герой баронеси Орсі) або ж зовсім смирними на вигляд (патер Браун, Пуаро) тощо. Установився навіть характерний прийом: створення набору постійно повторюваних деталей, за якими читач упізнає прикмети героя, який сподобався (скрипка Холмса, парасолька патера Брауна, трубка Мегре, чотки Фандоріна тощо.).

Е. По ввів у детектив і нерозлучну пару головних героїв: детектив і його помічник. Згодом цей композиційно-оповідальний прийом – наявність всезнаючого детектива і його простуватого супутника – увійшов у традицію детективного жанру. «Существование спутника-хроникёра тоже восходит к романтическому противопоставлению» [Анциферова 1994: 32], та й сам ореол романтичності головного героя формується у вустах друга-оповідача. Так, «По в своих психологических новеллах неоднократно использовал образ рассказчика для того, чтобы создать необходимое настроение и заставить читателя смотреть на события с определённой точки зрения» [Гуляева 2004: 107]. Знаменитим архетипом в історії детективного роману була пара Дюпен – герой-оповідач Е. По.

А. Конан Дойль запозичує в Е. По героя – романтичний образ непересічної людини, яка розгпдує складні логічні загадки та розкриває злочини. Таким детективом є Шерлок Холмс, багато в чому створений за образом і подобою Дюпена. У першій повісті – «Етюд у багряних тонах» («Study in Scarlet», 1887) – Холмс наділений тією же романтичною загадковістю, що й Дюпен. Великому детективові немає рівних: він все зауважує, все аналізує, знає безліч найнесподіваніших речей. Популярність йому приносять талант криміналіста, оригінальна, незвичайна, загадкова й тому незмінно приваблива натура. «С самого начала Холмс поднимался в глазах читателя над уровнем обычных слабостей и страхов и приобретал черты героической, уникальной личности, становился воплощением психологической защиты и опоры» [Тугушева 1991: 90]. За рахунок подібних характеристик, що виділяють героя із числа звичайних людей, і створюється ореол винятковості, унікальності персонажа. Слід зазначити, що А.К. Конан Дойль аж ніяк не прагнув представити свого героя зовсім ідеальним. У Холмса наявні й негативні риси: захоплення опіумом, хвастощі, самовпевненість. Проте на тлі видатних якостей героя його негативні риси зм'якшуються й сприяють створенню більш реалістичного характеру, достовірного, майже відчутного літературного героя.

Для Е. По, як відзначає І. Гуляєва, романтичність Дюпена й Лєграна полягала не в дивному поводженні або відірваності від суспільства, а в «особом складе мышления, именно большей ум в мире новелл По воспринимается как свойство романтическое» [Гуляева 2004: 107–108]. У А.К. Дойля Холмс також спочатку знаходить якусь загадковість в очах героя-оповідача. Поступово, краще пізнавши його, Уотсон розуміє, що його незвичайність не в дивних звичках, а в способі мислення. «Романтичность Холмса (так же как и Дюпена) именно в противопоставлении творческого сознания обывательскому мировоззрению других персонажей» [Гуляева 2004: 110].

А. Конан Дойль першим переймає й розвиває прийом Е. По – введення пари головних героїв. Ця модель активно використовувалася й іншими письменниками детективів, оскільки має свої переваги: захоплення героєм звучить із вуст його партнера й помічника, який не настільки проникливий. Але, на відміну від Е. По, А.К. Дойль не знеособлює образ оповідача, а, навпаки, створює виразний образ простуватого доктора Уотсона, що, як правило, марно намагаючись «разобраться в тайне самостоятельно, <...> лишний раз подытоживает для читателя наличные факты» [Щеглов 1996: 107].

У Холмса є власний метод розслідування, що опирається на достовірні знання. Серед усіх розслідуваних обставин Холмс за допомогою послідовно-логічних умовиводів виділяє основне й у такий спосіб знаходить істину. Холмс, як і його попередник Дюпен, звертається до всесильної дедукції, що дозволяє розплутувати таємничі випадки, часом навіть не виходячи з кімнати. Холмс відрізняється від Дюпена й тим, що він – герой нової епохи, персонаж неоромантичний, який втрачає відчуженість і переходить до активних дій, його цікавлять не тільки інтелектуальні вправи, але й відновлення справедливості. «Вместе с темой борьбы со злом в рассказах появляется новое противопоставление, тоже своего рода романтическое. Это контраст внешнего мира, в котором возможны любые злодейства, и мира Холмса, где царит добро и справедливость» [Гуляева 2004: 111].

Модель головного персонажа, що виникла в рамках романтизму, продовжує використовуватися при створенні героїв і в сучасному детективі. Доказ тому – не тільки наділення головного персонажа екзотичними пристрастями, любові до усамітнення, самоти, але й сама структура образу, пов'язана з романтичною художньою системою. До складових даної структури Т.Кестхейі відносить підкреслену винятковість головного героя; герой – це «индивидуальное явление, существо, несравнимое не только с другими людьми, но и с другими сыщиками <...> Он может олицетворять только абстрактные понятия, этические категории, например Справедливость. <...> Герой детектива скорее всего не человек, а идеал» [Кестхейи 1989: 189].

Такого ж героя створив і Б. Акунін. Єраст Фандорін – центральний персонаж циклу, герой, над яким не владний час. Образ цього сищика, що «живе» у другій половині ХІХ ст., можна вважати «самой удачной находкой Б. Акунина», – зазначає Н. Бобкова у своєму дисертаційному дослідженні [Бобкова 2010: 21]. Повторюваність знайомих для читача рис героя – найважливіша ознака рекурентного персонажу: заїкання, сиві віскі, вдача в усіх

безвихідних і небезпечних ситуаціях, майстерне володіння як дедуктивним методом, так і східними боєвими мистецтвами, байдуже відношення до слави і успіху... «Фандорин как близкий родственник, встреча с которым приносит радость. Есть у него и иная функция – создавать иллюзию стабильности, постоянства в пугающе изменчивом мире» [Бобкова 2010: 22].

Ераст Петрович Фандорін продовжує ряд великих детективів, створених А. Конан Дойлем, А. Крісті, Г. Честертоном, Ж. Сіменом, однак, на відміну від своїх колег, він – персонаж, який розвивається, еволюціонує. У першому романі циклу («Азazelь», 1998) і в завершальному («Алмазная колесница», 2004) – це два не тільки фізично, але й психологічно різних персонажі; від романа до роману герой змінюється зовнішнє і внутрішнє, у чому можна «прочитывается связь уже не с классикой детективного жанра, а с реалистическим романом XIX века» [Волкова 2007: 86].

У романі «Азazelь» читач знайомиться з юним вразливим юнаком Ерастом Фандоріним, що повною мірою відповідає образу романтичного героя. Його становлення й розвиток відбувається поступово: наприкінці роману гине його наречена, і ця трагедія «заморожує» його як внутрішньо (він замикається в собі), так і зовні (у двадцять років у нього вже сиві скроні). І хоча Фандорін завжди має успіх у жінок, йому не вдається створити сім'ю, і з цього боку драматичність образу витримується до кінця романного циклу. Як відзначає В.Адабаш'ян (кінорежисер, що екранізував «Азazelь»), у першому романі «есть некая драматургия персонажа. Фандорин неким образом эволюционирует, успевает пережить и дружбу, и предательство, и трагическую гибель Лизы» [Вайль 2007].

Становленню характеру Ераста Петровича багато в чому сприяли й роки, проведені у Японії. На формування героя великий вплив мала культура Сходу, філософія конфуціанства, остаточно характер Фандоріна склався лише в хронологічно п'ятому романі циклу, після того, як Фандорін пережив дві особисті трагедії (смерть нареченої Лізи в «Азазеле» і мнимої смерті О-Юмі в «Алмазной колеснице»), пройшов випробування російсько-турецькою війною й перейнявся мудрістю Сходу. Так, Г. Циплаков виявляє у фандорінській серії коріння давньокитайської філософії, пропонує філософську інтерпретацію акунінських текстів, убачаючи в них якесь послання, «месідж» автора. Г.Циплаков відзначає, що незримим тлом у будь-якому творі Б. Акуніна завжди є Схід – будь то Японія або Китай. Філософії цих країн впливають на головного героя детективного циклу.

Б. Акунін часто починає свої твори з опису найрізноманітніших доріг, шляхів, поїздок. У цьому Г. Циплаков вбачає зв'язок з китайською філософією Дао (Путі). Суспільство, держава, людина, та й сам світ акунінських творів улаштований за законами небесного Дао, відповідно до філософії Лао-Цзи. Автора начебто й не існує, він уособлює собою сили, що не мають тілесного втілення, але саме вони керують долями інших людей. При цьому він скидає з себе відповідальність за поведінку й долю своїх героїв, полишаючи їм на вибір. Така філософія Дао, і така філософія Б. Акуніна, який «не просто хитрый даос – он демиург, сталкивающий даосизм с романтизмом, Восток с Западом,

подвергает западный романтизм строгой проверке философией Востока, но и философия Востока вынуждена считаться с западной традицией» [Циплаков 2001: 174–175].

У свою чергу С.П. Сорокін, досліджуючи перетин східної і західної традицій в контексті «фандоринського циклу», відмічає, що філософія Сходу знайшла і зовнішній прояв у вигляді головного героя. Наявність сивих скронь – це не просто результат перенесеної юнацької трагедії, це одна з реалізацій «авторської стратегії»: Конфуцій «предложил новый тип личности – цзюньцзы, “благородного мужа” <...> и продемонстрировал иную ипостась сочетания старости и молодости. Цзюньцзы – это не древний совершенномудрый дед с молодым задором в душе, но, наоборот, наивный юноша, неожиданно открывающий для себя седую мудрость веков. Юноша с седыми висками» (цит. по [Сорокин 2011: 267]).

Задуманий автором остаточний, цілісний образ головного героя як поєднання російського інтелігента, британського джентльмена і японського самурая з'являється лише в «Смерти Ахиллеса» (1998). На перший план у характері Фандоріна виходить і чисто англійська риса, зокрема властива Холмсу, – стриманість і замкнутість. Фандорін нагадує романтичного героя, він «человек внебытовой, необыкновенный, беспокойный, человек чаще всего одинокий и трагический» [Маймин 1975: 9]. Як і герой-романтик, він переживав розлад зі своєю епохою й сподівався на прийдешні позитивні зміни. У традиціях романтизму Б. Акунін і створює головного героя – самотнього, не завжди зрозумілого тим, хто оточує його, загадкового. Як і романтичні персонажі, Фандорін гарний, розумний, вдачливий, йому щастить в азартних іграх, тобто майже ідеальний. Подібне прагнення зробити з героя символ характерно для письменників-романтиків. Однак, як відзначає сам автор, у його головного персонажа є недоліки, а крім того, «Фандорин – это супермен русский. То есть, супермен рефлексирующий, не вполне уверенный в себе и не всегда побеждающий, совершающий ошибки» [Вайль 2007].

Фандорін, за всієї своєї ідеальності, – герой з деяким нальотом незавершеності або навіть «примороженості», що сам автор визначає як understatement (зменшення, недосказаність). Проте Б. Акунін симпатизує своєму персонажу і аж ніяк не позбавляє його жіночого суспільства. Бездоганий денді виявився справжнім серцеїдом, з азартом віддавався любовним пригодам. У повісті «Долина мечты», незважаючи на великий ризик, Фандорін не зміг устояти перед Перлиною Прерій і з «истинно российской, абсолютно неконфуцианской максимой “эх, была не была!” ринулся навстречу самому рискованному приключению всей своей жизни» [Акунин 2007: 446].

Зовнішність Фандоріна підкреслює його винятковість, незвичайність. Таким, скажімо, його бачить Анісій Тюльпанов: «Сразу видно – особенный человек. Лицо красивое, гладкое, молодое, а воронные волосы на висках с сильной проседью. Голос спокойный, тихий, говорит с лёгким заиканием, но каждое слово к месту, и видно, что повторяют одно и то же дважды не привык» [Акунин 2002в: 10]. А комісар Гош дає такий опис зовнішності Фандоріна: «Голубые глаза смотрят внимательно. Кожа дипломата хороша – чистый

персик. Румянец прямо как у девушки <...>» [Акунин 2002а: 36]. Ю. Манн відзначав, що для «русской романтической традиции так же, как и для европейской, характерно сохранение печати “высокости” и значительности в портрете центрального персонажа. Однако она её смягчает <...> прежде всего за счёт некоторой этнографической окраски <...> вроде голубых глаз – вместо типично “байроновских” чёрных <...>» [Манн 1976: 107]. Перевага головного героя проявляється й у його здатності гіпнотично впливати на інших. Фандорін, як магніт, притягає до себе слабку статтю, перед його чарівністю не можуть устояти ні безстрашна ніндзя Ю-Омі, ні княжна Романова.

Романтичній естетиці був близький стиль життя, який можна визначити як дендізм. Прикладом романтичної долі служить біографія Джорджа Браммелла – родоначальника дендістської традиції, фаворита принца Уельського, світського лева, який наприкінці життя розорився й був змушений покинути Англію. Денді, по суті, – ідеальний адепт життєтворчості: й автор, і персонаж в одній особі, втілена романтична ідея всевладдя особистої волі. Проте між дендізмом і романтизмом є ряд відмінностей: денді, на відміну від романтичного героя, не поділяє романтичного замилювання природою, він не схильний до ліричного виливу почуттів, завжди контролює свої емоції й цим, до речі, схожий на стриманого й зібраного сищика-городянина. І все-таки дендізм змикався з романтизмом. «Он был ориентирован на экстравагантность поведения, оскорбляющего светское общество, и на романтический культ индивидуума» [Лотман 1996: 124]. Тема дендізму в російській науковій літературі розглядалася Ю. Лотманом, Ю. Демиденко, В. Мільчиною. Але, мабуть, найбільше повно цей аспект висвітлений у книзі О. Вайнштейн «Денді» (2005), де повно представлені основні відомості й матеріали про дендізм в Європі й Росії.

Дендізм став унікальним напрямком моди, він також вплинув і на літературу. Літературний родовід дендізму досить великий, герої-денді присутні в багатьох творах літератури XIX століття, досить згадати пушкінського Онєгіна, що був одягнений, як лондонський денді. Безумовно, культурна ситуація епохи XIX століття отримує своє висвітлення й відображення в особі Фандоріна. Події серії «Пригоди Ераста Фандоріна» відбуваються в позаминулому столітті, головного героя Б. Акуніна виховувала англійська нянька, Фандоріну за професією часто доводиться їздити в Англію. У ньому є багато чого від англійського джентльмена. «Англізованність» Фандоріна виконує дуже важливу функцію: «она соотнесена с центральной составляющей английской «концептосферы» – понятием о джентльмене как человеке цивилизованном, умеющем вести себя спокойно, сдержанно, уважительно» [Сорокин 2011: 264]. Однак не тільки ці якості властиві Ерасту Петровичу. Він поданий у романному циклі «человеком, который тщательно следит за своей внешностью и одеждой. Безупречный вкус Фандорина, его внимание к деталям туалета дают повод различным персонажам романа относиться к нему как к щёголю, франту или денди» [Вишневский 1996: 49].

Юний Фандорін не міг не піддатися впливу англійської моди. Доказ цьому ми знаходимо на перших сторінках «Азазеля». В «Московских

ведомостях» розміщена реклама корсета для чоловіків: «Новейший американский корсет “Лорд Байрон”! Из прочнейшего китового уса для мужчин, Желающих быть стройными.Талия в дюйм, плечи в сажень!» Фандорин жакливо засоромився й почервонів, коли йогого начальник у Сискному управлінні слідчий пристав Ксаверій Феофілакторович Грушин, прочитав цю об’яву: юний Ераст вже «потратил треть своего первого месячного жалования на столь завидно расписываемый корсет <...>» [Акунин 1998: 12–13]. Відомо, що багато які денді носили корсет, щоб забезпечити ставність постави. «Красивая осанка считалась первейшим требованием и приравнивалась к моральной добродетели» [Вайнштейн 2005: 136]. Немилосердно стискаючий боки письмово-дителя корсет завдав істотних збитків його бюджету. Здавалося б, така незначна деталь фандорінського туалету, як корсет, споріднює його з традицією англійського дендізму: справжні денді піклува-лися про свою поставу, заради вузької талії терпіли неабиякі незручності й муки, багато витрачали на свій гардероб. Але корсет забезпечив головного персонажа не тільки гарною поставою, він урятував йому життя, і якби не цей модний аксесуар, Фандорін би загинув ще в першому романі серії (а втім, це було б проти законів жанру).

Н. Волкова відмічає, що корсет наочно маніфестує романтичні ідеали юнака, які автор іронічно обігрує, описуючи таємне невдоволення героя «своими черными волосами, голубыми глазами (вместо пронзительных черных), неистребимым румянцем столь не похожим на традиционную романтическую бледность» [Волкова 2007:87]. Але акунинская іронія неоднозначна. Так, фраза Грушина: «Конечно, подумаешь – государь, велика ли фигура, то ли дело «Лорд Байрон!» [Акунин 1998: 12] у смислі зіставлення імператора Олександра II і корсета пройнята сарказмом. Але поза контекстом, відмічає Н.Волкова, ця репліка може набути і прямо протилежного значення: як порівняння не певного государя, а простого представника верховної влади і Лорда Байрона. «Здесь может слышаться голос автора (и даже эмпирического писателя), для которого знаковая фигура может обладать большим значением, или, по меньшей мере, интересом» [Волкова 2007: 87].

Стосовно ж фракa – головного елемента костюма денді, то юному Ерасту Петровичу він дістався від батька (правда, фрак виявився широкий у плечах, тому довелося заколоти його шпильками по шву, так що вийшло цілком пристойно). Для модників було важливо, щоб фрак сидів по фігурі; Фандоріну, як бачимо, теж небайдуже, яке враження він буде справляти. Б. Акунін з робленою серйозністю описує великий гардероб письмоводителя, в якому одних білих рукавичок було пар п’ять, шовковий жилет від Бургеса, лакові туфлі від Піроне, циліндр від Блана, була навіть тростина. Звичайно, порівняно з гардеробом Джорджа Браммелла, гардероб Фандоріна програвав, проте він включав основні атрибути дендістського костюма.

Про батьків Ераста Фандоріна читач знає небагато: матері той не пам’ятав, батько – відставний поручик – пустив усі статки на марні прожекти: розбагатів у залізничну лихоманку, розорився в банківську, умер від удару, залишивши синові купу векселів і франтівський гардероб. Можливо, в якийсь

період свого життя батько Фандоріна також був не далекий від дендізму, так що в Ераста були підстави ретельно стежити за модою, та й смаком він відрізнявся чудовим. Б. Акунін створив портрет надзвичайно привабливого героя. Фандорін – високий, широкоплечий, із чорним волоссям, блакитними очима, «соболиними бровами», білою шкірою й незгубним рум'янцем на щоках. (Денді, як відомо, відрізнялися красою, почасти навіть жіночною привабливістю. Не випадково сера Браммелла називали «Beau» – красавчик.) Фандорін володів й іншими необхідними для денді якостями: відрізнявся живим розумом, спостережливістю, знав іноземні мови. Справа залишалася за малим: навчитися вільно тримати себе у світському суспільстві, позбутися незграбності, навчитися контролювати свої емоції. Легкість у спілкуванні прийде до нього пізніше, поки ж у творі «Азазель» – це романтичний юнак. І все-таки риси джентльмена й денді були властиві Фандоріну ще замолоду, адже його виростила англійська гувернантка, що навчила свого вихованця таким необхідним для джентльмена речам, як зарядка, загартовування, чищення зубів, помірне харчування. В «Турецком гамбите» Варя Суворова відзначає чистоту сорочки й носової хустки Фандоріна. Показовий також і початок «Алмазной колеснице» – одного із завершальних романів «фандорінської серії». Перед російським консулом Дороніним у Японії Фандорін з'являється таким собі франтом, в «белом тропическом костюме и ослепительном колониальном шлеме» [Акунин 2004б: 177]. В Індії це вбрання було б цілком доречним, але в Японії, де, як виявилось, всі вдягалися звичайно, по-європейськи, Фандорін почував себе в ньому безглуздо. «Эраст Петрович сделал открытие, очень неприятное для всякого, кто придаёт значение правильности наряда. Когда ты одет правильно, окружающие смотрят тебе в лицо, а не пялятся на твой костюм. Внимание должен привлекать портрет, а не его рама» [Акунин 2004б: 180]. Фандоріну, як істинному денді, щосили доводиться зберігати незворушність і робити вигляд, що він не зважає на звернені до нього цікаві поглядів. Тому перше враження на Всеволода Віталійовича Фандорін справив не найкраще: «надутый индюк, высокомерный сноб [Акунин 2004б: 197], «вырядился, будто на слоновую охоту!» [Акунин 2004б: 177]. «Скажите пожалуйста. Ушишки крендельками! Височки расчёсаны волосок к волоску! Пресыщенная томность во взоре! Чадский, да и только. Онегин, <...> сам Чайльд-Гарольд из Третьего отделения» [Акунин 2004б: 178]. Не випадково до списку літературних героїв-денді Доронін зараховує й Фандоріна. Ераст Петрович доступний модним тенденціям, що затвердилися на Заході в епоху романтизму, і це підкреслюється неодноразово, наприклад: «... одет, как всегда, с иголочки: белый пиджак, шелковый жилет в мелкую звёздочку...» [Акунин 2002а: 252–253]; «Эраст Петрович был одет не без щегольства – бежевый американский пиджак, лимонную с разводами жилетку, отличного покроя брюки с несминаемыми стрелками <...>» [Акунин 2002г: 237].

Б. Акунін підкреслює дендізм і педантичність у туалеті, увагу до модних дріб'язків свого героя в кожному детективі циклу: «Эраст Петрович поправил ус, слегка отклонившийся от симметрии» [Акунин 2007: 303]. «Выдернув занозу и с досадой потрогав запачканный кровью воротничок, Фандорин <...>»

[Акунин 2007:282]. З віком дендізм героя не убуває. Так, у повісті «Перед концом света», уже будучи літньою людиною, тільки-но врятувавшись від загибелі, він хвилюється, чи не занадто помітний слід залишить опік на його обличчі: «Встревожившись, Фандорин осторожно потрогал пальцами лицо. Пустяки. Будет волдырь, но шрама не останется» [Акунин 2007: 513]. Ераст Петрович завжди в добре скроєному сюртуку, а комірці його сорочок і манжет білосніжні. Він спокійний, сильний, коректний, стриманий, привабливий. Винятковість героя – найважливіша вимога романтичної естетики. Звичайно, Фандорін виділяється з юрби не тільки своєю зовнішністю й костюмом – Б. Акунін зображує його як людину, в усіх смислах незвичайною. Детектив і не може бути іншим, у всякому разі, він повинен мати видатні аналітичні здібності. Його робота заснована на раціональних началах, що не виключають інтуїцію, поруч із ним завжди присутнє загадкове й таємниче. Сюжет детективу, власне, й веде читача через подолання невідомого, незрозумілого, страшного до логічного вирішення загадки.

Фандорін завжди дотримується свого кодексу честі, для нього закони обов'язку, вірності, шляхетності є непохитними. І, як герої-романтики, він – індивідуаліст. Романтична антитеза «мрія – реальність» стосовно героя Б. Акуніна – це протиборство Порядку й Хаосу. Фандорін не береться влаштовувати по-новому суспільний устрій. Для нього проблема саме й полягає в тому, що необхідно змінюватися, але не протистояти суспільству, навпаки, діяти за його правилами. Саме таке напуття дає міс Пармл Фандоріну: «Добро проигрывает Злу по всем пунктам из-за того, что не умеет себя подать – или, если угодно, продать. <...> Зло торгует собой гораздо лучше. <...> Надо и Богу тоже перестать кичиться своей правильностью и поучиться законам торговли» [Акунин 2007: 251–252]. Звичайно, з вуст міс Пармл подібні економічні сентенції звучать досить комічно, проте в міркуваннях цього акунінського персонажа абстрактне поняття Добра матеріалізується, і розв'язання споконвічного протистояння переводиться в площину повсякденної практики. Фандоріна знає багато хто, його слава виходить за межі батьківщини, але, незважаючи на це, він «закритий» для оточуючих. Іноді він зустрічає своїх старих друзів (Грушина, Зурова, Соболева), але ці зустрічі диктуються сюжетом, а не власною ініціативою Фандоріна. Та й воскрешає забуті знайомства свого героя Б. Акунін не для того, щоб відродити його колишню дружбу, а з іншою, фатальною метою – зробити їх черговою жертвою вбивці, за яким полнеє Фандорін.

Романтиків приваблювало все незвичайне, екзотичне. Романтичний герой, намагаючись вирватися з навколишньої недосконалої дійсності, часто відправляється в далекі країни, на Схід у пошуках більш гармонійного світу. Орієнтальна тематика яскраво відбилася в англійській літературі. Зокрема, Байрона захоплювала пишність Сходу. Після подорожі в східні країни змінився його внутрішній світ: він бачив, що Богові байдуже про людей, що захоплюються пристрастями або роком, які женуться за приємними відчуттями або за славою. Всюди поет бачив, що життя суворе, пороки властиві всім, а смерть невимоглива й завжди наготові. Фаталізм мусульман зміцнив і його

фаталізм. Результатом подорожі Байрона з'явився цикл «східних» поем («Гяур» і «Абидосска наречена», 1813; «Корсар» і «Лара», 1814; «Осада Коринфа» і «Паризина», 1816). Томас Мур написав східну романтичну повість «Лалла Рук» («Lalla Rookh», 1817), а П. Шеллі створив поему «Повстання Ісламу» («The Revolt of Islam», 1818). Їх персонажів характеризують надзвичайні пристрасті, винятковість особистої долі, непохитна воля, трагічна любов, фатальна ненависть. На такого героя схожий Фандорін; його також захоплює Схід (але Схід Далекий) – своєю філософією, фаталізмом, ставленням до світу. До того ж, як відомо, другий лик Росії повернутий до Азії.

Починаючи зі «Смерти Ахиллеса» у Фандоріна з'являється постійний помічник – японець Маса. Однак на роль Уотсона він зовсім не претендує: по-перше, для розповідача він погано володіє російською мовою, а стосовно всього іншого – він не протистоїть Фандоріну, а доповнює його. Маса – права рука Фандоріна, надійний, вірний друг, що міркує не гірше свого хазяїна. З цього боку пара «Фандорін – Маса» більше схожа на пару «принц Флоризель – Джеральдин» Р. Стівенсона й сягає традиції Е. По, що створив не тільки пару «Дюпен – розповідач», але й «Легран – слуга – розповідач». До такого роду «трію» вдається й Б. Акунін. У героїв Е. По й Б. Акуніна загальні структурні моменти: старий негр Юпітер відданий своєму хазяїну, «массе Вилл»; навіть одержавши свободу, він не залишає свого хазяїна. І хоча Юпітер бачить свою місію в турботі про Леграна, підкоренні йому, коли пан починає сваволити, вирізує кийок, щоб поколобродити його. Стосовно ж супутника Фандоріна, то японець Маса починає служити йому після того, як той врятував йому життя. Скільки не намагався Фандорін вселити Маса, що він вільний, все даремно: Маса нескінченно йому відданий. І Юпітер, і Маса – представники інших рас, носії своїх національних традицій і культур. У парі Легран – Юпітер, старий негр все-таки знаходиться на нижній сходинці соціальної драбини, хоча Едгар По пропонує «обращаться с негром, как с членом семьи рабовладельца, притупляя тем самым остроту социального конфликта» [Боброва 1972: 133]. У романах Б. Акуніна Маса, хоча й служить Фандоріну, є одночасно його вчителем і партнером. Б. Акунін не схильний підкоряти Схід Європі або навпаки, його ідеал – рівноправні відносини.

Романтикам цікава людина, її внутрішній світ, протиборство протилежних начал у ньому. Детективні жанри не експериментують із внутрішнім світом головного героя, але разом з тим детективу доводиться проникати у внутрішній світ підозрюваних, зруйнувати «фортецю», яку вони вибудували навколо свого істинного «я». У своєму інтересі до потаєних глибин людської душі сищики-детективи близькі письменникам-романтикам, для них людина теж загадка, що вимагає пізнання, розгадки. Однак не завжди злочинець ховається за маскою добропорядності. Часом у детективах діє й типово романтичний злодій, що надає оповіданню якусь контрастність – між темними силами зла й світлом людського генія, здатного впоратися з будь-яким злодієм, розгадати найзаплутанішу й лиховісну таємницю. Для романтичної традиції характерне також сполучення комічного й трагічного начал. Детективові таке поєднання, як правило, не властиве, але в деяких сценах його

можна зустріти. Наприклад, в «Пиковом Валете» Б. Акуніна висміюється надмірна забобонність купця Єропкина, що схилявся перед своєю бородавкою на підборідді й вірив, що вона приносить йому удачу. Один раз цирюльник купця Тишка з похмілля її зрізав. Наступна сцена досить комічна: «И давай Самсон Харитоныч рыдать, и давай обратно её прикреплять, а она не держится, отпадает <...>» [Акунин 2002в: 110]. Але для Тиші помилка дійсно обернулася трагедією: слуга Єропкина скалічив руки горе-майстру, тим самим позбавивши його засобів до існування.

Романтиків приваблювала історія людського суспільства. Розчарувавшись у дійсності, вони спрямовували свій погляд у минуле, і в цьому плані звертання Б. Акуніна до історії Росії XIX століття можна трактувати як романтичну ностальгію за колишньою Росією. «Акунин выбирает эпоху <...> царствования Александра III – русское викторианство. То есть время длительной стабильности, гнёта незыблемых традиций, под которыми – не нарушая внешней “плавности линий” эпохи – складывается новая мораль <...>» [Трофименков 2000]. Б. Акунін, за його словами, угадав настрої багатьох читачів, їхню тугу за класичною літературою, відточеним словом, за тими часами, «коли література була великою, віра в прогрес безмежною, а злочини відбувалися й розкри-валися з добірністю й смаком» (ці рядки можна прочитати на обкладинці кожної книги «фандорінської серії»).

Формування жанру детективу в епоху романтизму вплинуло на багато які його складові. Ця «інерція жанру» (С.Аверінцев) відчувається й у романах Б. Акуніна. Код романтизму зберігається й у сучасному детективі, визначаючи його композицію, у центрі якої перебувають два головних герої-антагоністи, і «байронічний» характер центрального персонажа, але сучасний детектив, звичайно, відрізняється від романтичного оповідання. Романтики освоюють область людського духу, а в детективі висуюються завдання матеріального, речового пізнання світу, інакше злочин не може бути розкритим. Романтичне аналітичне оповідання було пов'язане з епохою Просвітництва й підготовлювало вихід до реалізму, з його відтворенням соціальних механізмів суспільства. Сищик завжди людина незвичайна, але перед читачем він з'являється в рутинній, повсякденній для нього обстановці, за черговою справою, що розслідується за певними правилами. Тобто детектив втілює у собі різні вектори літературного розвитку.

3.2. «Діккенсівський код» романів Б. Акуніна

У детективній творчості Б. Акуніна простежується рецепція не тільки детективного досвіду А. Конан Дойля, А. Крісті, Г. Честертон, але й класичної англійської літератури, що було відзначено рядом дослідників (Л. Данилкін, Н. Потаніна, А. Ранчін, Н. Волкова, Г. Казачкова, Н. Бобкова та ін). У «фандорінському циклі» особливо яскраво виражені риси англійської концептосфери – культура, побут, дух Англії й традиції англійської літератури. «Энглизированность» Эраста Петровича Фандорина ощущается как в его поведении, манерах, так и во взгляде на общественное устройство», – відзначає Н.Потаніна [Потанина 2004:43]. Фандорін вільно володіє англійською мовою,

зберігає британську незворушність у найнапруженіших ситуаціях, «имеет внешность джентльмена, а в манерах одеваться и образе жизни сочетает приметы восточного аскетизма с лондонским дендизмом» [Потанина 2004:43]. «Присутність» Англії відчувається вже в першому романі циклу. В «Азазеле» главою злочинної організації виступає піддана Англії – баронеса Естер. Для розслідування коренів змови Фандорін відправляється в англійську столицю. В «Коронации» зразком англійської стриманості й незворушності виступає дворецький Фрейбі (персонаж, за яким угадується сам автор, адже, якщо набрати «Freuby» у російському реєстрі англійськими літерами, одержимо – «Акунін»). Цей своєрідний персонаж, проводячи дозвілля за читанням, незважаючи на зовнішню відстороненість, завжди в курсі того, що відбувається, дає лаконічні філософські наставляння, як своєму колезі-розповідачеві, так і читачеві: Live your own life, тобто радить «жити своїм власним життям». «Акунин отбирает такие доминанты английской концептосферы, в которых массовый российский читатель испытывает наибольшую потребность», и <...> «идея privacy особенно привлекательна для россиянина постсоветской эпохи. Позиция «Live your own life», высказанная Фрейби, принципиальна и для самого писателя» [Сорокин 2011: 265].

У кожному детективі Б. Акуніна серед дійових осіб є або власне англійці, або емігранти з Англії, або всілякі атрибути англійського життя (англійська мода, записні книжки англійського зразка – schedule-book, відмінний винахід за назвою hobby), або ж описуються події, що відбувалися в Англії, наприклад, історія із Джеком Потрошителем (Jack the Ripper), якого викриває Фандорін («Декоратор»). Детективи Б. Акуніна – це своєрідний колаж літературних творів, і якщо Ф.М. Достоевський названий Л.Данилкіним «главным русским источником романов Б. Акунина» [Данилкин 2001: 314], то «англійським джерелом» став класик вікторіанської літератури Ч. Діккенс, «воплотивший в исключительной полноте мир викторианской Англии, оказался поразительно близок русскому писателю» [Ашимбаева 2004: 246]. Але близька діккенсівська Англія не тільки Б. Акуніну.

О.І. Купріна, як і багатьох російських читачів, захоплювала далека країна, що дивилася на нього зі сторінок діккенсівських романів: «<...> как мила и добродушна эта домашняя, уютная, патриархальная Англия Диккенса, с её семейными праздниками, почтовыми дорогами, гостеприимными трактирами, с архаическими судами и конторами, с прелестными старыми обычаями и крепким, солёным, как морской ветер, добротным юмором» [Куприн 1958: 609]. Серед сотень створених письменником образів є незабутні, які, витримавши випробування часом, знайшли безсмертя в літературі. Тому не дивно, що багато сюжетних мотивів і образів Діккенса були запозичені як письменниками Англії, так й інших країн. «Эпизоды романов Диккенса могли бы обеспечить иного автора на всю жизнь сюжетными ситуациями», – відзначає С. Цвейг [Цвейг 1963: 450]. Розробляє їх і Б. Акунін, не без підстави вважаючи, що Англія, представлена «за Діккенсом», буде зрозуміла й прийнята російським читачем.

Скажімо, роман «Любовник Смерти», визначений автором як «діккенсіанський детектив», що відсилає нас, у першу чергу, «к атмосфере романов Диккенса и его культу приватности, частной жизни» [Казачкова 2015:83]. Б. Акунін відтворює сюжет «Олівера Твіста» на російський манер, переносячи його в Москву рубежу XIX – XX століть.

Уже на рівні семантики імен Скорика й Твіста спостерігається подібність. «Если первый быстр (“скор”), то второй, по-видимому, “вертляв” (twist). И тот и другой, несмотря на пережитые испытания и допущенные оплошности, <...> оказываются способными нравственно выстоять в преступном мире, не ожесточиться душой, не совершить предательства» [Потанина 2004:46]. Правда, у Б. Акуніна значення прізвиська цього героя пояснюється трохи інакше: «Пацан шустрый, глазами во все стороны стреляет и на ответ скорый, за словом в карман не полезет...» [Акунин 2005а: 10]. Спостерігається ряд паралелей і на рівні сюжету: обидва романи оповідають про життя сиріт – Олівера Твіста й Сеньки Скорика, які через ряд обставин потрапляють у круговорот злочинного світу, виявляються на самому «дні» життя. При цьому світу злодіїв протиставляється світ «джентльменів», і «джентльмени» зрештою перемагають, відновлюють, хоча б почасти, пору-шену справедливість.

Сюжети романів Б. Акуніна й Ч. Діккенса багато в чому схожі. Так, в «Олівері Твісті» Діккенса є присутньою «подвійна» композиція роману, наявність двох ліній оповіді, що було характерно для раннього періоду творчості письменника. «Олівер Твіст» розпадається на повість про долю дитини-сироти й на зображення соціального тла, на якому розгортається сюжет роману. Ч. Діккенс – мораліст, він вірить у силу морального впливу, у можливість перевиховання людей. Він переконаний, що суспільство зміниться лише тоді, коли зміниться кожна окрема людина. «Сделать это может только добро, ибо лишь добро порождает добро» [Купченко 1974: 165]. Добро в романі уособлює головний герой Олівер, зло – «злочинський» і злочинний світ Лондона (ватага Феджина, Сайкс, Монкс). Конфлікт роману реалізується в протиборстві двох світів: «с одной стороны, “дно” – мир работного дома, похорон, воровского притона, и с другой – уютный мирок Браунлоу, Мэйли и им подобных» [Кеттл: 1966: 150].

У романі Б. Акуніна виникає подібна композиція: тлом історії Сеньки Скорика стає зображення московського злочинного світу. У Діккенса образи однозначні, «положительные персонажи слишком уж положительны, а отрицательные – слишком уж отрицательны» [Кеттл: 1966: 149]. Така прямолінійна однозначність зображення персонажів – характерна риса для багатьох романів письменника, властива вона й детективу. Образ Олівера уособлює всіх сиріт робітного будинку. Але якщо характер Твіста розвивається поза впливом оточуючого середовища, то акунінський Сенька Скорик, навпаки, підданий його впливу, його характер і поведінка визначаються тими умовами, обставинами, в яких він живе. При цьому проблема взаємин людини й середовища в Б. Акуніна розроблена більш складно. Ми знаємо, що «в малолетстве Сенька всегда одет-обут был. <...> Грамоте и арифметике в положенный срок обучен, даже в Коммерческое училище полгода отходит

успел, но как осиротел, учение кончилось» [Акунин 2005а:10]. Змінені умови життя впливають на Скорика. Погане ставлення рідного дядька «он терпел, сколько мог, но и отыгрывался тоже, когда получалось» [Акунин 2005а: 11]. Утікши на Хитровку, він обживається в цьому районі, йому навіть вдається потрапити до ватаги Князя: «<...> он теперь настоящий фатовый, да не просто, а из самой что ни есть первейшей на всю Москву шайки!» [Акунин 2005а:43]. І все-таки справжнім фатовим Скорика стати не вдалося: не пройшов він випробування на жорстокість, втік з жахом, побачивши вбивство калмиків, та й мучився потім, відчуваючи за собою провину: «Получалось, что купца и приказчика он, Сенька, погубил. Его грех. Не захотел бы перед Князем отличиться, не указал бы на схрон, остались бы калмыки живы» [Акунин 2005а: 65]. Справжнім злочинцем Скорик не став, тому що не було в ньому необхідної в таких справах душевної черствості. Коли він знаходить скарб і в нього з'являються гроші, то першою справою знімає собі пристойний номер, обзаводиться книжкою «Жизнь в свете, доме и при дворе» и бере уроки у студента Жоржа, оскільки твердо вирішив «хамское обличье из себя повытравить» [Акунин 2005а: 117]. Крім Жоржа, у Скорика з'являється ще один учитель – Маса, що утлумачує йому про Путь, навчає й іншим премудростям. Фандорін також бере участь в освіті Сеньки: бере його в помічники в роботі з мототрипедом, учить правильно говорити.

Фінал «Любовника Смерти» і «Олівера Твіста» однаковий: перебування в злочинному світі не зіпсувало натури ані Олівера, ані Сеньки, і, чудесним чином вирвавшись із нього, вони ведуть гідне життя: Олівер – серед своїх благодійників в особі містера Браунлоу й сімейства Мейлі, Сенька – в Ераста Петровича. Поетика щасливого фіналу, як відомо, – риса масової літератури. У дійсності, як відзначає А. Кеттл, в оліверів твістів «нет ни малейшего шанса освободиться из-под гнёта вездесущего аппарата, пущенного в ход джентльменом в белом жилете» [Кеттл: 1966: 151]. Той же вирок мешканцям московського «дна» виносить В.Гіляровський: «Кто родился на Хитровке и ухитрился вырасти среди этой ужасной обстановки, тот кончит тюрьмой. Исключения редки» [Гильяровский 2005: 65]. Однак і в Ч. Діккенса, і в Б. Акуніна героям вдається вирватися зі злочинного світу й устояти перед його жорстокістю й насильством. Можна простежити певну паралель сюжетних ситуацій, у яких опиняються головні герої романів цих авторів.

Сенька Скорик після смерті батьків залишається сиротою. «Холера к ним в слободу три года тому наведальсь, много кого с собой забрала» [Акунин 2005а: 10]. Из всех Скориков только выжили Сенька и брат его Ваня. Про свою матір Олівер Твіст не знав нічого, хіба що, до робітного будинку вона «пришла издалека, башмаки у неї совсем истоптаны, но откуда и куда она шла – никто не знает» [Диккенс 1958а: 13]; вмерла вона відразу після пологів, і про свою сім'ю хлопчик довідається тільки наприкінці роману. Сенька Скорик про те, де знаходиться його молодший брат, знає: Ваню бере на виховання суддя Кувшинников, він росте в достатку й ні в чому не має потреби. Рідну сестру Олівера, Роз, також взяла на виховання вдова місіс Мейлі. І Олівер, і Сенька опинилися в менш сприятливій ситуації: Олівер, скуштувавши гіркого життя в

робітному будинку, потрапляє в майстерню трунаря Саурбера, Сеньку ж забирає до себе його двоюрідний дядько Зот Ларіонич. Обидва хлопчики зазнали багато злигоднів і нещастя, перебуваючи у своїх так званих «підкувальників». Оліверу постійно доводилося терпіти глузування й знущання оточуючих. Скорику також несолодко було в родичів: дядько тримав його впроголодь, «за стол с семьёй не сажал, даром что родная кровь. По субботам драл – бывало, что за дело, но чаще просто так, для куражу» [Акунин 2005а: 11]. Насамкінець обидва герої втекли: Сенька – від свого дядька, Олівер – від пари Саурберів.

Олівер відправився до Лондону, і першим, кого він зустрів на своєму шляху, був його друг по робітному будинку Дік. Скорик же, перш ніж завести нові знайомства, відправився відвідати свого молодшого брата. Олівер Твіст, потрапивши до Лондона, знайомиться з молодим джентльменом, Ловким Плуттом, що і вводить Олівера до ватаги старого Феджина. Сенька Скорик також потрапляє в найнебезпечніший район Москви – на Хитровку, куди навіть удень було небезпечно заходити випадковим перехожим.

В «Олівері Твісті» Діккенс зображує життя малопривабливої частини Лондона – Іст-Енда – брудного, злиденного, злочинного району. «В изображении воровского мира Диккенс как художник смелей и разнообразней, – пише В.Івашева. – Воровские притоны и их обитатели обрисованы богаче, полнее, чем рабочий дом и жертвы закона о бедных. Ч. Диккенс стремится здесь к максимальной полноте и убедительности реалистического раскрытия действительности» [Ивашева 1954: 79–80]. Ось, наприклад, як описує Острів Джекоба Діккенс: «Очутиться в этой местности путник может, лишь пробравшись сквозь лабиринт тесных, узких и грязных улиц, заселённых самыми грубыми и самыми бедными из береговых жителей, где торгуют товарами, на которые здесь может оказаться спрос. <...> Натыкаясь на безработных из числа самых неквалифицированных тружеников, на грузчиков, угольщиков, падших женщин, оборванных детей и всякий сброд с пристани, путник с трудом прокладывает себе дорогу, осаждаемый отвратительными картинами и запахами из узких переулков» [Диккенс 1958а: 445–446]. Непривабливі картини лондонського «дна» прописані надзвичайно докладно.

Своєрідно подає опис міст Б.Анунін: «пространственная картина мира достаточно реалистична: пространство земное, реально видимое, с достаточно четко определенными границами» [Рыжченко 2014б]. Ось як письменник описує злочинні місця московської Хітровки: «Свиньинский переулок, где Кулаковка – самая большая и тухлая из хитровских ночлежек <...> кулаковские подвалы ещё мудрёней Ерошенковских, никто их в доподлинности не знает. Одних ходов-проходов столько понарыто <...>. Мимо тени шмыгали, кулаковские обитатели <...> Сенька спустился вниз, зарыскал по коридору (одно название, что коридор – пещера пещерой, и стены то каменные, слизкие, то земляные)» [Акунин 2005а: 78–79]. Дослідники часто відзначають властиву Діккенсу прямолінійність, відсутність півтонів у зображенні тих або інших персонажів, його герої «не здатні до розвитку, повністю сформовані вже при першій своїй появі, але вкрай незбагненні у своїй індивідуальності» [Clay 2000:

21]⁹. Однак злодії Діккенса не такі вже бездушні й часом здатні на добрі вчинки. Першим, хто приходить на допомогу Оліверу у великому світі Лондона, – кишеньковий злодій Ловкий Плут, що, на відміну від усіх «добрих, чесних» людей, що не подали й крихти Оліверу, «повёл его в ближайшую мелочную лавку, где купил ветчины и половину четырехфунтовой булки» [Диккенс 1958а: 74], що для голодного Олівера було розкіш-ним обідом. Ловкий Плут пообіцяв притулок хлопчикові й привів його до старого Феджина. «Они преступники, воры, грабители, по ним плачет виселица, но именно они приютили бездомного Оливера. <...> Диккенс отказывается рисовать их только тёмными красками; он прекрасно понимает и стремится, чтобы это понял и читатель: его герои искажены бедностью, нищетой, страхом, но все они – люди» [Перехвальская 1987: 38]. Діккенс завжди робить застереження щодо можливості зміни своїх негативних персонажів у кращу сторону. Б. Акунін теж описує московське «дно» у всій його непривабливості. На зміну лондонським нетрям у Б. Акуніна приходить зображення Хитровки – житла крадіїв, пропадаючих жінок і злочинців. У зв'язку із цим цікаве порівняння Хитрова ринку з Лондоном наводить В.Гіляровський в «Москве и москвичах»: «Хитров рынок почему-то в моем изображении рисовался Лондоном. Лондон мне всегда представлялся самым туманным местом в Европе, а Хитров рынок, несомненно, самым туманным местом в Москве» [Гильяровский 2005: 41]. Слід зазначити, що в акунінському описі Хитрова ринку, його мешканців, тамтешніх законів помітний вплив нарисів В.Гіляровського. Б. Акунін, як правило, запозичує відразу з декількох джерел, обробляючи їх і сполучаючи. В романі Б. Акуніна «Любовник Смерти» Ч. Діккенс і В. Гіляровський виявляються поруч.

У нарисі В. Гіляровського «Грущобные люди» докладно описані будинки-нічліжки, нетрі, що оточують Хитров ринок: «Двух- и трёхэтажные дома вокруг площади все полны такими ночлежками, в которых ночевало и ютилось до десяти тысяч человек. Эти дома приносили огромный барыш домовладельцам. <...> Дома, где помещались ночлежки, назывались по фамилиям владельцев: Бунина, Румянцева, Степанова (потом Ярошенко) и Ромейко (потом Кулакова)» [Гильяровский 2005: 42]. У Б. Акуніна знаходимо: «Сенька чести по чести прямоком от Смертьиноного дома отправился в Подколокольный переулок, где Ерошенковская ночлежка. В ней поверху кварталы с номерами, там по ночам до тыщи народу ухо давит, а внизу, под землей, глубоченные подвалы, и там тоже живут» [Акунин 2005а: 75]. Ярошенківські нічліжки в Б. Акуніна перетворюються в Єрошенківські, однак суть їх залишається. Б. Акунін описує Хитровку як найдивніше місце в Москві: «<...> Кто чужой сунься – враз догола разденут, и ещё скажи спасибо, если живой ноги унесёшь. Ночлежки там страшные, с подвалами и подземными сходами. И каторжники там беглые, и душегубы, и просто пьянь-рвань всякая» [Акунин 2005а: 15]. В. Гіляровський також писав про те, яке «мрачное зрелище

⁹ «...flat characters, incapable of development, fully formed when we first meet them, but they are utterly individual in the ways that are unfathomable».

представляла собой Хитровка. <...> В лабиринте коридоров и переходов, на кривых полуразрушенных лестницах, ведущих в ночлежки всех этажей, не было никакого освещения. Свой дорогу найдёт, а чужому незачем сюда соваться! Никакая власть не смела сунуться в эти мрачные бездны» [Гиляровский 2005: 43]. В акунінському детективі виникає лабіринт, у якому є тільки один шлях, що веде до розв'язки, – всі інші хибні.

Головний злочинець в «Любовнике Смерти» «списаний» Б. Акуніним з городничого Рудникова, про якого розповідає В. Гіляровський: «Всем Хитровым рынком управляли двое городских – Рудников и Лохматкин. <...> Рудников был тип единственный в своём роде. Он считался даже у беглых каторжников справедливым и поэтому только не был убит, хотя бит и ранен при арестах бывал не раз. Но не со злобы его ранили, а только спасая свою шкуру. Всякий своё дело делал: один ловил и держал, другой скрывался и бежал. Такова каторжная логика. Боялся Рудникова весь Хитров рынок как огня: попадётся – возьмёт! Прикажут – разыщет!» [Гиляровский 2005: 43–44]. В «Любовнике Смерти» виникає двійник Федота Івановича Рудникова – Іван Федотич Будников, або просто Будочник, – найстарший городовой, що відслужив на Хитровці більше двадцяти років, «без него и Хитровка не Хитровка, она на нём, можно сказать, словно земля на рыба-кит стоит» [Акунин 2005а: 22]. Будников був своїм на Хитровці, жив за її неписаними законами. «Если б по писаным законам бытовал, давно бы уж порезали его насмерть. А так, если и заберет кого в участок, то все с пониманием: стало быть, нельзя иначе, тоже и ему надо перед начальством себя показать. Только Будочник редко кого сажал – разве уж никак без этого нельзя, – а так всё больше сам рученьками учил, и ещё кланялись, спасибо говорили. За все годы один только раз двое фартовых на него с ножом попёрли, не хитровские, а беглые, с каторги. Он обоих пудовыми своими кулачищами до смерти уделал <...>» [Акунин 2005а: 23]. Нікого й нічого не боявся Будников, ні до кого не підлещувався й нікому спуску не давав. Так, хазяїна нічліжки Афанасія Лукича Єрошенка – великої людини на Хитровці – він кличе не інакше, як Афонькою. Б. Акунін коментує: «Вот он какой, Будочник. Ерошенко хоть весь крестами увешайся, хоть до смерти князя-губернатора зацелуй, а всё одно для Будочника вором Афонькой останешься» [Акунин 2005а:109]. Цей епізод Акунін також запозичив у Гіляровського: «Никого и ничего не боялся Рудников. Даже сам Кулаков со своими миллионами, которого вся полиция боялась, потому что “с Иваном Петровичем генерал-губернатор за ручку здоровался”, для Рудникова был ничто. Он прямо являлся к нему на праздник и, получив от него сотенную, гремел: – Ванько, ты шутишь, что ли? Аль забыл? А? <...> Кулаков, принимавший поздравителей в своём доме, в Свиныйнском переулке, в мундире с орденами, вспоминал что-то, трепетал и лепетал: – Ах, извините, дорогой Федот Иваныч. И давал триста» [Гиляровский 2005: 64].

Побутописання зближує Ч. Діккенс і Б. Акуніна. В обох авторів завжди ретельно описана обстановка, середовище, у якому живуть їхні персонажі; завдяки такій старанності (властивій, до речі, для творів «натуральної школи») читач може зрозуміти, чому так, а не інакше вчиняють діккенсівські й

акунінські герої. Б. Акунін так само, як і Ч. Діккенс, зображує світ крадіїв і злочинців – ватаги Князя й Упиря. Щоправда, глибока розробка образів цих героїв у Б. Акуніна відсутня; тільки лише образ Смерті виписаний більш детально. Його злодії не позбавлені певною мірою почуття справедливості й своєрідної порядності. Так, Князь – один з ватажків банди на Хитровці, – давши слово прийти тільки з одним помічником на зустріч із Упирем, залишається вірний своєму слову. Городового Будникова жителі Хитровки бояться, але в той же час поважають, тому що він, хоч і «крут, но справедлив. Зря не обидит» [Акунин 2005а:22]. Втім, справедливість у Будникова особлива, про що ми довідаємося наприкінці твору: будучи нібито «справедливим суддею» на Хитровці, саме він виявляється «Хитровским слепителем», що позвірячому вбивав невинних людей. Негативні персонажі Б. Акуніна, як бачимо, черстві душею й, на відміну від діккенсівських, на докори совісті й каяття не здатні. Тому розплата їх настає не з середини, а зовні, і відновлює справедливість Ераст Петрович Фандорін, він же пан Неймлес.

У зображенні представників закону й правопорядку Ч. Діккенс і Б. Акунін солідарні. Вони не протиставляють світ закону злочинному світу, а, навпаки, зображують як частину його. Ч. Діккенс, гумористично змальовуючи дійсність, викриває англійську буржуазію, закони й правопорядок країни й зауважує: «Оливер был жертвой системы вероломства и обмана» [Диккенс 1958а: 14]. Проте жертвою такої системи ставав практично кожний бідняк, адже бідність сама по собі вже вважалася злочином: закони забороняли просити милостиню під страхом тюремного ув'язнення, в «полицейских участках каждый вечер сажали под арест мужчин и женщин по самым ничтожным обвинениям» [Диккенс 1958а:93] – наприклад, за гру на флейті, або за торгівлю домашнім начинням. Так, один чоловік потрапив у в'язницю за торгівлю каструлями, і весь його злочин полягав у тому, що він «делал что-то для того, чтобы заработать себе на жизнь» [Диккенс 1958а: 117–118]. У цих рядках – жорстокість і лицемірство влади, вони служать «превосходной иллюстрацией к милосердным законам Англии, которые разрешали беднякам жить!» [Диккенс 1958а: 23].

У зображенні сирітських і робітних будинків Ч. Діккенс дотримується свого принципу комічної невідповідності тону оповідання його змісту. Парафіяльна влада, на яку покладалося стежити за вихованням дітей-сиріт, із превеликим задоволенням перекладала цю місію на притулки, з їхніми наглядачами, у цих будинках діти могли повною мірою відчувати ту турботу, якою їх обдаровували дорослі. Скажімо, «чудесной холодной погодой мальчикам разрешалось совершать обмывание; мистер Бамбл, заботясь о том, чтобы Оливер не простудился, с помощью трости вызывал ощущение теплоты в теле мальчика. Что касается выхода в общество, каждые два дня Оливера секли при всех для примера и предостережения остальным, поскольку Оливер совершил самое кощунственное и позорное преступление»: попросив добавки [Диккенс 1958а: 28]. Система гноблення, відповідно до Діккенса, була численна й містила в собі державних чиновників, бидлів, власниць «ферм».

Робітний будинок виступав символом гноблення, а Лондон – «это тот же приход, только намного больше», – відзначає А. Кеттл [Кеттл 1966: 146].

У Б. Акуніна в «Любовнике Смерти» дія роману відбувається на Хитровці – районі злочинців і вбивць, де діють власні закони й правила. Міська влада не поспішає втручатися в хитровські справи, оскільки й сама нечиста на руку. Пристав Хитровки Інокентій Романович Солнцев був жадібний без міри, нещадний і жорстокий, «не останавливался ни перед какой низостью» [Акунин 2005а:271]. Тобто, як сказав один з московських розшукних, «О торжестве справедливости и вовсе говорит нечего» [Акунин 2005а: 154]. У Б. Акуніна охоронці правопорядку – те саме, що злочинці, у Ч. Діккенса – судді й шляхетні джентльмени і їх «справедливі» закони лише сприяють збільшенню вбогості й розгулу злочинності. «Условия жизни развращают и обесчеловечивают угнетённых, которые либо сами становятся угнетателями, либо пополняют ряды преступников, либо отправляются на тот свет» [Кеттл: 1966: 146].

Більшість персонажів Ч. Діккенса й Б. Акуніна діють під вигаданими іменами, прізвиськами; рідко навіть шляхетні особи вдостояються бути названими в Діккенса, автор просто дає ряд епітетів, які характеризують, зважаючи на зовнішні дані цих дійових осіб: «приємний старий джентльмен», «джентльмен у білому жилеті», «молодий джентльмен», «добра стара леді» і т.ін. У Б. Акуніна не тільки жителі Хитровки мали прізвиська, Фандорін також з'являється під іншим ім'ям: пан Неймлес, що в перекладі з англійської (Nameless) означає «людина без імені», «інкогніто». У Москві він перебуває приватно, у розслідуванні бере участь лише тому, що «безнаказанность злодея и тайна» ніколи не залишають його байдужим. Перше, говорить Фандорін: «поднимает в моей душе гнев, который не даёт мне спокойно дышать до тех пор, пока не восстановится справедливость, тайна же лишает меня сна и покоя» [Акунин 2005а: 171]. Тому Фандорін і береться за розслідування злочину, одночасно намагаючись розгадати таємницю жінки, що називає себе «Смерть». Розслідування ланцюга злочинів в «Любовнике Смерти» Б. Акуніна пов'язане з якимось скарбом – сріблом XVII століття, захованому в одному з підвалів Єрошенківських нічліжок. Жадоба роздобути цей скарб опановує розумами злодіїв Хитровки й призводить до жахливих злочинів, розслідувати які приватно береться Фандорін.

Слід зазначити, що пошуками скарбу сюжет роману більшою мірою зобов'язаний Стівенсону, ніж Діккенсу. Проте спроба украсти срібло з будинку міссіс Мейл у романі «Олівер Твіст» зіграла важливу позитивну роль у долі маленького Олівера: під час злому хлопчика ранили, грабіжники кинули його напризволяще, однак міссіс Мейл, її племінниця й доктор Лосберн перейнялися співчуттям до бідної дитини, саме в них Олівер знайшов притулок і захист. А.Кеттл відзначає, що «сюжет романа «Оливер Твист» слаб, слишком много событий происходит по воле случая, совпадения, то есть традиционных атрибутов романтического сюжета» [Кеттл: 1966: 151]. Якщо в першій частині роману ще спостерігається розвиток образу Олівера, то в другій, коли хлопчик потрапляє до своїх піклувальників, на перший план висувається сюжет, образ же

Олівера починає відігравати підпорядковану роль; пошук злочинців, їхнє покарання відбувається поза прямою участю Твіста. У такий же спосіб розвивається сюжет і в романі Б. Акуніна. Спочатку Скорику приділяється головна роль: сюжет безпосередньо залежить від його дій; однак у другій частині твору, хоча Сенька й залишається героєм-розповідачем, його дії направляються іншими, зокрема Ерастом Петровичем, а на перше місце, як і в романі Діккенса, виходить детективний сюжет. «В системе персонажей обоих романов важное место занимает роковая женщина: порочная и добрая, необыкновенная и несчастная. В романе “Оливер Твист” это Нэнси, в романе Б. Акунина – Смерть. Они погибают от рук главарей преступных сообществ» [Потанина 2004:46]. Ненсі, життя якої протікало в лондонських кублах, звикла до злочинського життя, упокорилася зі своєю долею, проте вона не може заглушити в собі почуття, яке розбудив у ній Олівер. Ненсі не в силах спокійно дивитися, як Феджин і Сайкс штовхають хлопчика на злочинний шлях: «Лучше бы я упала замертво на улице или поменялась местами с теми, мимо которых мы сегодня проходили, прежде чем я помогла вам привести Оливера сюда! Начиная с этого вечера, он становится вором, лжецом, чёртом, всем, чем угодно» [Диккенс 1958a:147]. «Оливер, как солнечный луч, осветил самые тёмные души и пробудил в них крупицу добра, если та ещё там сохранилась», – пише Є. Перехвальська [Перехвальская 1987: 39]. Те мізерно мале, людське, що дрімало в душі Ненсі, повстало проти цієї несправедливості й, ризикуючи життям, вона робить відчайдушні спроби врятувати Олівера. При цьому, незважаючи на жорстоке до неї ставлення Сайкса, підлу й низьку натуру Феджина, який погубив не одну дитячу душу, вона не здатна їх зрадити й залишається вірною тим, з ким ішла однією дорогою.

Образу Ненсі Ч. Діккенса близький образ Ташки в «Любовнике Смерти»: дівчина, по суті, ще дитина, торгуючи своїм тілом, утримує свою матір, яка спилася, але душею залишається чиста. Ташка – вірний і відданий друг Скорики, заради порятунку якого витримує жахливі катування. Однак головним жіночим образом у романі виступає образ Смерті – фатальної жінки, переконаної, що вона приносить смерть оточуючим її людям. І хоча їй противна мерзенність життя Хитровки, вона залишається там, збираючи навколо себе запеклих злочинців і мерзотників, жертвуючи собою в надії, що зможе позбавити світ від цих лиходіїв: «Бедная барышня <...> после всех постигших её несчастий вообразила, будто её ласки и в самом деле смертельны для мужчин. Потому она гонит от себя всех, кто, по её мнению, не заслуживает смерти, и привечает лишь худших подонков, которые отравляют своим смрадным дыханьем воздух Божьего мира» [Акунин 2005a: 279]. Подібно тому як містер Браунлоу й місс Роз намагалися переконати Ненсі покинути світ злочинців, Фандорін намагається врятувати Смерть від неї самої, доводить їй, що вона не повинна жертвувати собою, що кожний сам обирає свою долю й що вона гідна кращого життя. І все-таки обидві героїні не уникають злої долі, їм не вдається вирватися з атмосфери насильства, що оточує їх, і вони гинуть від рук злочинців. Умираючи, Смерть упевнена в тому, що врятувала життя іншим. Ненсі гине від рук Сайкса, він убиває її з усією жорстокістю, на яку здатна його

натура. Настільки жахливе вбивство, що сповнило жахом все місто, нагадує звірячі вбивства в «Любовнике Смерти» Б. Акуніна, де вбивця – городовий Будников, який відрізняється, як і Сайкс, величезною силою, – убиває кожного, хто міг би видати його, і виколує жертві очі, щоб у них не запам'ятався вигляд убивці. Злочин не залишається безкарним: Будочник умирає від смертельного удару, нанесеного йому Фандоріним; Сайкс не може врятуватися: його всюди переслідує тінь Ненсі, її передсмертний погляд, що в результаті й призводить його до загибелі: «<...> Эти широко раскрытые глаза, такие тусклые и такие остекленевшие, что ему легче было бы их видеть, чем о них думать, появились во мраке; свет был в них, но они не освещали ничего. Только два глаза, но они были повсюду» [Диккенс 1958а: 430–431]. Як помітила Н. Потаніна, «мотив передсмертного взгляда – ключевой как для Диккенса, так и для Б. Акунина» [Потанина 2004:46]. Однак, підкреслимо, що перегук образів доволі ілюзорний, «они не столько впитывают в себя весь объем и глубину классических образов <...>, сколько примеряют их маски. При этом такая «примерка» зачастую оборачивается несостоятельностью классического героя», – відмічає Т.В. Надозірна [Надозирная 2012: 260].

Окремі мотиви роману Діккенса в «Любовнике Смерти» одержують розвиток і з'являються в модифікованому, зміненому виді. Образ фатальної жінки Ч. Діккенса розпадається на два жіночих образи в Б. Акуніна: яскравий образ Смерті й фоновий, що доповнює його, образ Ташки. Злочин Сайкса розпадається на ряд звірячих убивств у Б. Акуніна. Фатальний передсмертний погляд Ненсі теж не залишається без уваги автора «Любовника Смерти», саме цей погляд призводить Сайкса до загибелі, а виколоті очі жертв перших убивств – це ті зачіпки, які допомагають знайти вбивцю в романі Б. Акуніна. В «Любовнике Смерти» «діккенсівський код» простежується найбільш чітко, «світ Діккенса» надає роману Б. Акуніна відчуття впорядкованості й передбачуваності, тобто письменник акцентує ті складові традиційної англійської концептосфери, яких найбільше потребує сьогоденний вітчизняний читач. Кожний роман Ч. Діккенса – це роман контрастів: зіткнення добра зі злом, бідності й багатства, лицемірства й добрودушності, краси й каліцтва. Добро в творах письменника, як і в самому житті, проходить тернистий шлях. І хоча автор завжди стоїть на стороні добра, вірить, прагне, щоб і читач повірив у його дійову силу, проте, перемога високих моральних ідеалів у його творах не абсолютна.

Моралізм письменника особливо явно виявляється в останніх главах «Олівера Твіста», де розповідається про скитання Сайкса, останніх годин життя Феджина. Глава «Остання ніч Феджина» починається з опису суду над Феджином, який спостерігає за процесом, що відбувається, як сторонній спостерігач, вдивляється в обличчя оточуючих, намагаючись побачити в них хоч краплю жалю. У камері старого охопив розпач, він з жахом прислухається до бою годинника, який невблаганно відраховують секунди його життя. Він став схожий на зацькованого й безпомічного звіра. Навіть лиходій і вбивця Сайкс у Діккенса здатний на каяття. Покарання наздоганяє вбивцю не ззовні, а зсередини. «Совість замучила убийцу, он не смеет осквернять своим дыханием

жизнь – таков суровый приговор, который произносит над ним Диккенс-моралист» [Ивашева 1954: 86].

Ч. Діккенс виступає як письменник-мораліст, що проповідує на сторінках своїх творів добро. У його творах ми знаходимо розгорнуті авторські коментарі, у яких письменник не приховує свого ставлення до несправедливості, протиприродності укладу життя. Діккенс обурено дивується з приводу того, що у світі так багато протиприродного, на що люди часто дивляться як на природне, але, якби завіса спала з їхніх очей, вони б жахнулися від «противоестественности отсутствия порядочности, противоестественности представлений о добре и зле <...>» [Диккенс 1959: 255]; перед ними постало б суспільство, де «безнравственность, святотатство, пьянство, воровство, убийство и длинный ряд безымянных прегрешений против естественных склонностей и антипатий человечества нависли над обреченными местами и ползут дальше, чтобы губить невинных и развращать целомудренных» [Диккенс 1959: 256]. Діккенс вірить і доводить це у своїх романах, що люди можуть залишити «позади камни преткновения, ими самими созданные, <...> могут построить лучший мир, как подобает существам единого происхождения, исполняющим единый долг по отношению к отцу единой семьи и стремящихся к единой цели» [Диккенс 1959: 257].

Моральні повчання не рідкість у детективах Б. Акуніна, як і в романах Діккенса. Скажімо, у романі «Коронация» дворецький найяснішої сім'ї Афанасій Зюкін радить керуватися наступним золотим правилом усім, незважаючи на походження і займане становище: «Нужно знать свое место и не изображать из себя то, чем не являешься» [Акунин 2003а: 49], говорить, що «худший из грехов – предать поруганию драгоценнейшие из человеческих чувств: любовь и доверие» [Акунин 2003а: 218]. Один з пасажирів «Левиафана» у листі до Емілі ставить ряд риторичних запитань: «<...> гордость с точки зрения Библии – это плохо? И если Человек с его техническими игрушками “на всё высокое смотрит смело”, не чревато ли это какими-нибудь катастроф-фическими последствиями? Не слишком ли мы возгордились своим резвым умом и проворными руками? Куда несёт всех нас царь гордости? Что ждёт нас впереди?» [Акунин 2002а: 47]. Багато в Б. Акуніна й міркувань із приводу державності. Так, в «Турецком гамбите» Фандорін міркує: «<...> государство – это не д-дом, а скорее дерево. Его не строят, оно растёт само, подчиняясь закону природы, и дело это долгое. Тут не каменщик, т-тут садовник нужен» [Акунин 2004а: 54], тобто він вважає, що створення такого інституту, як держава, вимагає терпіння й певної частки вміння. Камердинер Долгорукого Фрол Григорович Ведіщев обурено ремствує на недбалість і самоправність: «Каждая тля норовит свой кусок урвать! Хочет торговый человек лавку открыть – к примеру <...> Вроде бы чего проще? Плати городскую подать <...> да торгуй. Ан нет! Околоточному дай, акцизному дай, врачу санитарному дай! И всё мимо казны!» [Акунин 2002б: 71]. І навіть сам Долгорукий зізнається, що «когда власти страшно, она никого не жалеет. Надо на всех страху нагнать, и особенно на своих. Чтоб в оба смотрели и чтоб её, власти, больше, чем убийц боялись» [Акунин 2002д: 20].

Точний коментар стосовно цього дає В. Пригодич: «Борис Акунин великолепно знает реалии старой императорской России, тонко внедряет их в сознание и подсознание читателя, подводит к несложным сопоставлениям с современностью» [Пригодич 2002: 31]. Дійсно, висловлювані Фандоріним й іншими персонажами думки про державну систему, владу й порядок, які відносяться до позаминулого століття, насправді відсилають нас до часу теперішнього, часу, коли чесна комерція – усього лише велика умовність, коли влада не подає належного прикладу народу й соціальні проблеми не вирішуються, а накопичуються. От і Фандорін упевнений: вічне лихо Росії в тому, що «всё в ней перепутано. Добро защищают дураки и мерзавцы, зло служат мученики и г-герои» [Акунин 2002д: 239].

Як і Ч. Діккенс, Б. Акунін прагне показати парадоксальність, проти природності повсякденного укладу життя. Приміром, у «Внеклассном чтении» можна знайти таке судження: «Отчего злодейству в мире всегда широкая дорога, а добродетели узкая тропа, поросшая колючим терновником?» [Акунин 2005б:250]. В «Декораторе» читаємо: чому «бездушное, жестокое общество вывалило тебя в грязи» [Акунин 2002г: 167]. Відзначимо, що цим питанням задається злочинець, який за законами жанру повинен бути позбавлений людських почуттів і далекий глибоким міркуванням. В «Декораторе» ж убивця відіграє роль другого розповідача, що у формі щоденника викладає читачеві свої доводи й міркування. З «сповіді» Соцького читач дізнається, що його єдиного з усієї студентської групи для залякування інших посадили у в'язницю. Як сам він пояснює, «в двадцать четыре года понять такое трудно. Я был не готов. Для образованного, тонко чувствующего человека ужасы тюремного заключения не под-даются описанию. Я подвергался жестоким унижениям, я был самым забитым и бесправным во всей казарме» [Акунин 2002г: 345]. Соцького, що втратив усе, опинився в нелюдських умовах, або чекала загибель, або залишалось вижити й відплатити сторицею суспільству, що так жорстоко вчинило з ним; і він вижив, але ціною страшного перетворення. Як стверджує Фандорін, Соцький перетворився у «виродка», «нелюдь», чому сприяла тюремна система, під пресом якої він опинився. Ось і виникає питання перед читачем-присяжним: чи можна судити злочинця, не зачіпаючи при цьому саме суспільство? Так ставив питання у своїх романах і Діккенс.

Б. Акунін у своєму романі показує суспільні виразки, що оголили злочини Декоратора: байдужість до життя ізгоїв суспільства як серед поліцейських нижчих рангів, наприклад, слідчого Іжицина, так і на самому «верху». Московська влада приступила до пошуку Потрошителя тільки після того, як довідалася про приїзд царя в Першопрестольну, до цього ніхто не звертав уваги на моторошні злочини, що відбувалися в злочинних районах Москви. Тому злочинець у чомусь правий: світ має потребу того , щоб його зробили краще, однак не пропонованою ним ціною. Необхідно чітко уявляти ту грань, за якою прагнення робити добро й творити прекрасне переходить у зло й стає злочином. У принципі, мета леді Естер («Азазель») шляхетна: врятувати людство. Кожний з її вихованців – «драгоценность, венец мироздания <...> Каждый принесёт неоценимую пользу, изменит своей жизнью мир к лучшему»

[Акунин 1998: 290]. Але ціна, яку вона готова платити, занадто велика: без кровопролиття, на її думку, не можна вичистити авгієві стайні.

Злочинці Б. Акуніна не відразу стають на шлях насильства й терору. Письменника цікавить не тільки техніка здійснення й розкриття злочину, але і його соціальні й психологічні причини. Крім особистості детектива, Б. Акунін у багатьох романах приділяє увагу й особистості злочинця (Ахімас в «Смерти Ахиллеса», Момус і Декоратор в «Особых поручениях», Грін в «Статском советнике»), викладає його філософію, мотивацію вчинків. Так, Грін на початку хотів «понять, почему люди мучают друг друга, откуда берётся несправедливость и как её лучше исправлять» [Акунин 2002д: 51]. Не знайшовши відповідей у межах загальноприйнятих уявлень про справедливість, він застосовує насильство, при цьому стає лише знаряддям у руках більш сильних і спритних. Слід зазначити, що кожний роман Б. Акуніна позначає певну соціально-моральну проблему. Скажімо, в «Азазеле – це шляхетна місія порятунку світу й криваві методи її досягнень, в «Декораторе», «Любовнике Смерти і «Статком советнике» виникають питання соціального устрою суспільства. В «Статком советнике», наприклад, кожен персонаж висловлює свою точку зору щодо стану справ у державі, дає оцінку революційним і терористичним методам зміни суспільства, їхньої доцільності; побічно автор запрошує й читача взяти участь у цій дискусії, підтримати точку зору одного з дійових осіб або, зрештою, сформулювати свою. Допомогти в цьому йому повинен центральний герой романного циклу – Ераст Петрович Фандорін. На думку Л. Данилкіна, він – «мечта нынешнего либерала: человек светский, способный к действию, безусловно, нравственный» [Данилкин 2001: 316]. Фандорін – це Новий Герой, який необхідний сьогодні, оскільки ідеали минулого розпалися, а нові утверджуються через силу. А. Рудальов відзначає, що «сегодня современная культура и литература стоит перед очередным вызовом истории. Образуется некая пустота, ниша, которая, однако, находит широчайшее отражение в литературных произведениях <...> при этом современная литература так увлеклась описанием и рассуждениями по поводу этой злободневной пустоты, что едва ли способна к созданию устойчивой, положительной системы ценностей» [Рудалев 2005: 111]. У цьому випадку Борис Акунін іде «проти течії» і пропонує своїм читачам ідеал людини, що діє за законами моральності, чесної з собою і з оточуючими, що завжди прислухається до свого внутрішнього камертону, тобто автор створює образ яскравого, що запам'ятовується, позитивного героя. Звичайно, Фандорін може здатися «неживым каким-то, будто инеем прихваченным» [Акунин 2002д: 340], але така доля героя, що змушений перебувати в опозиції до іншого світу, виділятися й відрізнятися від звичайних людей.

Проблема взаємин дітей і батьків, що часто заторкується в романах Діккенса, порушується й Б. Акуніним. Так, у романі «Азазель» письменник міркує над тим, що штовхає молодих людей, повних здоров'я й життя, на самогубство. Фандорін пропонує глянути на таку людину, як Кокорін. «Судьба даёт ему всё – и богатство, и свободу, и образованность, и красоту <...> А он играет со смертью и в конце концов убивает себя. Вы желаете знать почему?

Нам, молодым, в вашем мире тошно <...> Ваши идеалы <...> для многих из нас ничего не стоят. Не о том нам теперь мечтается <...> Лучшие из образованной молодежи уходят, задыхнувшись от нехватки духовного кислорода, а вы, отцы общества, уроков для себя ничуть не извлекаете!» [Акунин 1998:30–31]. В «Коронации» Б. Акунин звертається до теми сім'ї. Причому письменник сім'ю вибирає неабияку – сім'ю найясніших осіб, яка намагається сховати таємницю – викрадення юного принца напередодні коронації. Приховання сімейної таємниці – класичний сюжет для англійської літератури – *skeleton in the closet*, як називають це англійці, – міститься й у сюжеті детективу Б. Акунина. Із сімейною таємницею стикається й нащадок Фандоріна, Ніколас, у «Внеклассном чтении». Цікаво відзначити, що «Коронация» і «Смерть Ахиллеса» викликали чимало тлумачень і пересудів. Б. Акунина звинуватили в «модернізації історії XIX століття», у вільному її препаруванні, насамкінець – у відвертому наклепі (Г. Ульянова, «Пародия на правду»): «у Акунина Россия XIX века – это страна, в которой правит шайка разбойников, хоть они и разукрашены аксельбантами, титулами, орденами. Они – разбойники, потому что отрицают (для себя) всякий закон, действуют по законам мафии. Видимо, таково искреннее убеждение г-на Акунина о “царской власти”» [Ульянова 2000]. Однак не варто звинувачувати письменника в над міру вільному поводженні з історією, він не зобов'язаний зберігати історичну вірогідність. Б. Акунин робить це навмисно, оскільки сумніватися в тому, що він знає історію, не доводиться, він спеціально торкається тих фактів і подій російської історії, які, на його думку, могли бути свідченням майбутнього краху й занепаду. «В “Коронации” знаком обречённости династии становится похищение и убийство царственного ребёнка <...> Романовы обречены, поскольку их видимое благополучие покоится на постыдной тайне – убийстве ребёнка. Кто виновен в нём – неважно, расплачиваться будут все» [Трофименков 2000]. Тут можна простежити тему долі, відплати, розплати за злочин або ж його приховання. Цю тему, вслід за багатьма письменниками, порушує й Б. Акунин. І якщо Діккенс, як правило, розглядає відплату як крах однієї людини, то в Б. Акуніна, з одного боку, у межах літературного твору, Фандорін виступає знаряддям відплати й карає за злочин, а з іншого, – автор змушує задуматися про можливу відплату, що може спіткати весь народ, державу, і в цьому акунінський роман виходить за межі детективу.

Розмірковуючи про проблематику романів, дослідниця О. Рижченко відмічає, що обраний часовий проміжок (кінець XIX – початок XX ст.) не випадковий, це «конкретная авторская интенция – найти причину нравственного упадка современного общества <...> центральная тема цикла: личность и общество, их взаимоотношения и непрекращающаяся борьба, <...> Фандорин противостоит своим соотечественникам-нигилистам, которые всеми возможными способами приближают Россию к пропасти нравственного разложения и упадка моральных ценностей» [Рижченко 2014: 53]. Б. Акунин, як і Ч. Діккенс, зображуючи життя як постійну боротьбу добра зі злом, у той же час вірить, що зло – це «единичное явление, которое будет преодолено шествующим к добру человечеством. Писатель примиряет противоречие

жизни, включая их в общий гармонический процесс бытия, которым управляет закон торжествующей справедливости» [Ивашева 1954: 417]. Детективи Б. Акуніна не тільки розважають читача – вони так само, як і романи Діккенса, моралістичні й життєстверджуючі.

У своїх романах Ч. Діккенс порушує ряд проблем сучасної йому дійсності: робітні будинки й злодійські кубла («Олівер Твіст» («The Adventure of Oliver Twist», 1837–1839), життя в школах для бідних («Ніколас Нікльбі» («The Life and Adventure of Nicholas Nickleby, 1838-1839), лицемірство англійського суспільства («Мартін Чезлвіт» («The Life and Adventure of Martin Chuzzlewit», 1844), система правосуддя («Холодний будинок» («Bleak House», 1853) – ось далеко не повний перелік тем, що хвилювали письменника. «События в романах Диккенса призваны обострить читательский интерес, но в сути своей они содержательны, связаны с разными сторонами действительности, способны многое прояснить в условиях жизни героя, в его характере, в жизни страны и народа» [Урнов 1986: 103]. Зазначене судження М. Урнова про твори Діккенса можна поширити й на детективні романи Б. Акуніна, оскільки в кожному з них він порушує певні соціальні й моральні проблеми, які актуальні й сьогодні. Як і Діккенс, Б. Акунін будує свої твори на основі протистояння, що у його варіанті здобуває форму опозиції «детектив – злочинець», що є необхідною умовою детективної літератури й, у свою чергу, не вимагає більш глибокого наповнення, а лише розподілу персонажів на позитивних і негативних й перемогу морального начала у фіналі. Зважаючи лише на цю формулу, у нас не було б підстави говорити про близькість творів Б. Акуніна й Ч. Діккенса. Нам дозволяє провести паралель інша особливість детективів письменника – їх «наповнення»: проповідь моральних цінностей, певна частка повчання, філософські міркування, що аж ніяк не властиво детективному твору, особливо сучасному. Цю прогалину спробував заповнити Б. Акунін, додавши детективу глибину, прагнучи не тільки розважити читача, але й просвітити його, змусити задуматися над основним конфліктом буття – протистоянням Добра й Зла.

Не тільки моральний аспект, моральна проповідь і повчання ріднить Б. Акуніна з великим романістом. У структурі їхніх творів можна відзначити ряд схожих рис: побудова сюжету навколо центрального героя, одноплановість персонажів, опис окремої людини і юрби, виразні портретні замальовки, різноманіття картин міського пейзажу. Діккенс відомий як найбільший майстер портретного лейтмотиву, у своїх героях він виділяє одну або кілька характерних рис, які багаторазово підкреслює протягом усього роману. Майже кожний герой Діккенса наділений типовим для нього словом, характерним жестом або рисою: блиск зубів містера Каркера, які «в конторі, во дворі, на улиці и на бирже блестели и торчали утрашающе» [Диккенс 1959: 373]; залізний гак і глянсуватий капелюх капітана Катля, до того ж він невпинно повторює фразу «Держись крепче!»; сімейство Тудлей, які всі, як один, схожі на яблуко; міссіс Чик, яка повторює, що всюди «необходимо сделать усилие»; міссіс Ск'ютон, вбрана в усе рожеве й схожа на висохлу фальшиву ляльку (персонажі «Домбі і Син» («Dealing with the Firm of Dombey and Son», 1848);

волосся, що стирчать, терплячого Томмі Тредльса («Давід Копперфільд» («The Personal History of David Copperfield», 1849 - 1850), дерев'яна нога шантажиста Сайлса Вега («Наш спільний друг» («Our Mutual Friend», 1865) <...>. Цей ряд прикладів може бути продовжений.

Саме завдяки особливості мовлення або типової для героя риси й запам'ятовуються персонажі Діккенса, «фізична зовнішність і мовлення <...> генерують образ, характер» [Bowen 2006: 73]¹⁰. При цьому «определённая черта берётся Диккенсом не для того, чтобы по ней как бы кратко характеризовать героя, а для того, чтобы при каждом своем повторении она всё более бы обостряла положение и самым своим повторением становилась бы всё более удивительной» [Шкловский 1959: 389]. Часто деталь здобуває символічний характер, підкреслює внутрішню сутність героя: «Кошка, обезьяна, гиена или череп не могли бы показать столько зубов, сколько показал мистер Каркер» [Диккенс 1959: 288]. Б. Акунін виділяє майже в кожному зі своїх героїв кілька характерних рис (скажімо, сиві скроні Фандоріна, заїкуватість, манера говорити «это раз, это два, это три...», нефритові чотки, що допомагають героєві сконцентруватися). При цьому задача такого акцентування аж ніяк не завжди спрямована на більш поглиблене розуміння образу. Часто деталь служить цілям детективної інтриги, саме через неї персонаж часом потрапляє в халепи. Так, Тюльпанів знаменитий своїми вухами, які «выпятились в стороны, словно ручки на ночном горшке. Примнешь картузом – своевольничают, так и норовят вылезти и торчат, будто шапку подпирают» [Акунин 2002в: 5]. В «Коронации» розкішні бакенбарди Зюкіна згадуються неодноразово, і вбивця як посередника вимагає «служу с собачьими бакенбардами» [Акунин 2003а: 91]. Або ж в «Смерти Ахиллеса» на процесі при допиті свідок заявив, що «не видел человека, с которым уехала цветочница анфас, но зато он очень хорошо запомнил бакенбарды» [Акунин 2002б: 257]. Б. Акунін взагалі багатьох своїх персонажів наділяє розкішними бакен-бардами. Наприклад, Фрол Григорович Ведіщев, камердинер Долгорукого, – це «высохший старик с лысым черепом, в преогромных бакенбардах и золотых очках с толстыми стеклами» [Акунин 2002д:19]; в «Смерти Ахиллеса», автор знову зупиняється на бакенбардах Ведіщева, та й сам Долгорукий відрізняється пишними бакенбардами [Акунин 2002б: 10]. У романі «Смерть Ахиллеса» прикметна риса вбивці Ахімаса – його світлі очі («какие у тебя <...> глаза прозрачные. Как вода» [Акунин 2002б: 218], «белые глаза» [Акунин 2002б: 224], «глаза <...> цвета не совсем обычного – очень уж светлые» [Акунин 2002б: 253], «прозрачные, будто ручей» [Акунин 2002б: 289]).

В «Коронации» з'являється епізодичний персонаж – однорукий бандит Культя, і тут мимоволі виникає асоціація з капітаном Катлем з «Домбі і Син» (або Кутлем – залежно від перекладу), у якого замість правої руки був залізний гак. Правда, діккенсівський персонаж нічого спільного не має з світом злочинців. Незважаючи на свій страшний вигляд, він дуже добрий і м'якосердий, а також панічно боїться господарку, у якої знімає квартиру.

¹⁰ «... physical appearance and speech <...> can generate a sense of character».

Різноманіттю соціальних типів, створених Діккенсом, відповідає різноманіття картин і пейзажів міста, контрастність їхнього зображення: чергування аристократичних кварталів і брудних, сумовитих міських околиць. Пейзаж у романах Діккенса – це важливий компонент, що залежно від завдання автора «подчеркивает образ нищеты и униженности человека, образ ужаса или образ счастья» [Скуратовская 1969: 9]. Так, у «Крамниці старожитностей» («The Old Curiosity Shop», 1840) автор зображує контраст між життям багатих і скромним людом, останні, «плетясь следом за роскошью, разбивают свои шатры на много миль вокруг ее стана», вынуждены жить в «сырых, в пятнах плесени домах <...> каморках и углах, которые нищие жильцы снимают у таких же нищих хозяев, <...> где на каждой улице копошатся в пыли полуголодные оборванные дети <...>» [Диккенс 1958а: 139]. Або в «Барнебі Радж» («Barnaby Rudge», 1841) читаємо: «В почтенном предместье Клерненуэлле <...> каждое жилище подобно немощному старичку, давно ушедшему на покой и тихо доживающему свой век, – стоит и дремлет, пока не свалится, уступив место молодому наследнику <...>» [Диккенс 1958в: 47]. Як бачимо, у цьому випадку автор вдається до розгорнутого порівняння, що особливо характерно для Діккенса. Любить використовувати порівняння й Б. Акунін: «злая тупость налетела на Грина, как пышущий грозным паром локомотив» [Акунин 2002д: 50–51]; «Жюли выделялась из толпы, как райская птица в стае чёрно-серых ворон» [Акунин 2002д: 157]; «Князь склонил голову на бок, со своими соломенными волосами и чёрными, как угли, глазами сделавшись похож на учёного пуделя» [Акунин 2002д: 314].

Пейзажі й інтер'єри Діккенса завжди призначені для підкреслення відповідності між персонажами й місцем, вони «вкраплены в самую сердцевину драматического действия», націлені на передачу «не только внешней обстановки, но и динамики душевного состояния героя, его настроения» [Скуратовская 1969: 9]. Наприклад: «Поль любил одиночество, и в короткие промежутки, свободные от занятий, ему больше всего нравилось бродить одному по дому <...> Он хорошо знал все обои в доме, видел в их узорах то, чего никто не видел, отыскивал миниатюрных тигров и львов, взбирающихся по стенам спальни, и лица с раскосыми глазами, подмигивающие в квадратах и ромбах воцанки на полу. Одинокий ребенок жил, окружённый этими придуманными образами, созданными его напряжённым воображением, и никто его не понимал» [Диккенс 1959: 209].

Часто інтер'єр, обстановка в творах Діккенса має магічну подібність із душами героїв. Так, у романі «Домбі і Син» знаходимо: «Дома они нашли мистера Пита, презрительно созерцавшего холодную закуску, красовавшуюся в холодном великолепии хрусталя и серебра <...> Всё оказалось таким нестерпимо холодным <...>» [Диккенс 1959: 80]. Холодна обстановка й страви лише підкреслюють і ще більше відтіняють відчуженість тих, що зібралися, прохолоду атмосфери, що панує, холодність гостей і хазяїна. «Благодаря повторениям выделенной детали Диккенс анализирует изменяющиеся сюжетные положения героев; изменение жизнеотношений яснее, когда оно

осуществляется на фоне повторения», – пише В. Шкловський [Шкловский 1959: 390].

У свою чергу, Б. Акунін також використовує подібний прийом опису. Так, в «Смерти Ахиллеса» читаємо: «Дом полностью соответствовал характеру владельца <...> на самом краю узкой скалы прилепилась небольшая вилла белого мрамора. С одной стороны – пустое, вольное пространство, а с другой – кипарисы. За кипарисами – высокая каменная стена, за ней отвесный спуск в долину» [Акунин 2002б: 265–266]. Суворий, суперечливий характер Ахімаса відбивається в його мріях про будинок. Для англійської культури поняття «будинок» є одним з основних національної концептосфери; будинок – це друга натура. Тому для англійських письменників характерне розкриття характеру своїх персонажів через опис будинку, його інтер'єру. «Інакше кажучи, будинок – це більше, ніж стан душі, ніж фізичний об'єкт» [Flint 2001: 40]¹¹. Для Ч. Діккенса дослідження того, що становить собою «будинок», було особливо важливим.

Зображуючи різні сторони міського життя, Б. Акунін також особливу увагу приділяє опису будинків, особняків. Ось, скажімо, опис будинку, у якому оселився Брилінг: «Дом Сиверса с каменными рыцарями на фронте и с ярко освещённым <...> подъездом был особенно хорош. Да где ещё жить такому человеку, как Иван Францевич Брилинг? Совершенно невозможно было представить его обитателем какого-нибудь ветхого особняка с пыльным двором и яблоневым садом» [Акунин 1998: 232–233]. Інакше описані вбогі житла на Хитровці: «Жуткое оказалось местечко, какое-то подземное царство, где обитают не живые люди, а тени. На кривых улицах не горел ни один фонарь, неказистые домишки кривились то влево, то вправо <...> Здесь не ходили, а скользили, шныряли, ковыляли вдоль стен <...>» [Акунин 2002б: 132]. Описи такого роду сприяють створенню більш об'ємного образу, відчуттю єдності місцевості та її мешканців, будинку й людини.

Ерасту Фандоріну у службових справах доводиться бувати й за кордоном, і автор дає опис відвідуваних Фандоріним країн і міст. Темза з'являється перед ним сірою й незатишною, «глядя на её грязные воды, Эраст Петрович поёжился, и его почему-то охватило мрачное предчувствие» [Акунин 1998: 160]. Не знаючи міста, він «скоро потерял ориентацию, запутавшись в одинаковых каменных кварталах чужого, угрожающе безмолвного города» [Акунин 1998: 164]. Контраст життя за кордоном і в Росії Фандоріну відразу ж впадає в око: «Путешествие по Европе оказалось менее приятным, чем полагал вначале окрылённый Фандорин <...> Эраст Петрович смотрел в окно вагона и всё ждал, что чистенькие деревеньки и игрушечные городки закончатся и начнётся нормальный пейзаж, но чем дальше от российской границы отъезжал поезд, тем домишки становились белее, а городки живописней» [Акунин 1998: 161]. В описі Першопрестольної знаходимо: «Хмурая стояла Москва, неопрятная. Дома серые, мостовые грязные, людишки какие-то все в тряпье замотанные, под ветром скрюченные» [Акунин 2002г: 208]. Або в «Коронации» читаємо,

¹¹ «Home, in other words, is more a state of mind than an actual physical location».

яке перше враження справила Москва на Зюкіна: «Город оказался ещё менее цивилизованным, чем я ожидал <...> Улицы узки, бессмысленно изогнуты, дома убоги, публика неряшлива и провинциальна <...> Даже не знаю, с чем Москву и сравнить. Такая же большая деревня, как Салоники...» [Акунин 2003а: 15]. З контрастного опису починається роман «Статском советнике»: сумний ландшафт за вікном вагона – сніг, розбійницький свист вітру, мутне синє небо – і затишок, теплота купе, мирне потріскування дров у грубці, розміряне побрязкування ложечки тільки підсилюють напругу, очікування того, що щось повинне статися. Від передранкового пейзажу віє «тьмою, холодом и смертью» [Акунин 2002д: 3], і в результаті півтора перемагає: «Кабинет преображается прямо на глазах: ветер, не веря своему счастью, принялся гонять по ковру важные бумаги, теребит бахрому скатерти <...>» [Акунин 2002д: 13], вона несе з собою хаос і вбивство.

Міські пейзажі й описи інтер'єрів і в Діккенса, і в Б. Акуніна є не тільки тлом – вони учасники тої драми, що розгортається в їхніх романах. Пейзажні замальовки цілком відповідають зображуваним психологічним і кримінальним конфліктам. Як справедливо відзначив Л. Данилкін, особливість акунінського детективу саме й полягає в тому, що драматургічні прийоми класичної літератури в його романах перетворюються в докази, психологічні деталі – у речовинні докази, пейзаж замінюється описом місця злочину, обсяжний характер трактується як «объект, принадлежащий к какому-либо психотипу и поэтому требующий особой методики дознания» [Данилкин 2001: 315].

Крім майстерного зображення портрета й пейзажу, Діккенс уводить у літературу опис юрби як єдиного цілого, веденого загальним інстинктом, що завжди спрямований на руйнування. Такий інстинкт властивий тварині – це інстинкт цькування, азарту. Так в «Олівері Твісті» Діккенс зображує сцени піймання вбивці Сайкса, сцену з розбитою винною бочкою в «Повісті про два міста», заколоту й погрому в «Барнебі Радж». В основі сюжету «Барнебі Радж» лежить історична подія, так званий «заколот лорда Гордона», що відбувся в Лондоні в 1780 році. Заколот був піднятий на релігійному ґрунті, вилився в погром, грабіж і криваву різанину: «<...> экипажи были остановлены и сломаны, колеса выворочены, стёкла разбиты вдребезги, стенки вдавлены внутрь, кучера, лакеи и их господа сброшены в грязь <...> Чернь бесновалась и редела без передышки, подобно осатаневшему чудовищу, каким она и была, и каждое новое издевательство над жертвами ещё сильнее раздувало её ярость» [Диккенс 1958в: 450].

В «Коронации» Б. Акунін також зобразив історичну подію – трагедію на Ходинському полі. І хоча стовпотворіння й жахливі наслідки цього випадку не є основою сюжету, як у романі Діккенса, вони також чітко передають стихійну, безжалісну, тупу силу юрби. «Я выглянул в окошко и увидел, что поле сплошь запружено обезумевшей толпой. Крики, стоны, хруст, хохот – всё слилось воедино» [Диккенс 1958в: 332]. Наслідки цього «осатаневшого чудовища», як назвав юрбу Діккенс, були жахливі: «<...> обвёл взглядом бескрайнее поле <...> Повсюду – почти вплотную – лежали тела: многие были неподвижны, но некоторые шевелились. Смотреть на это копошение было мучительно <...>»,

[Діккенс 1958в: 333]. Від такого видовища навіть завжди бездоганно білі рукавички Фандоріна почорніли: не тільки людина, але й її одяг хмурніє, побачивши настільки масштабне нещастя. В «Статком советнике» Б. Акунін показує й націлену, жорстоку поведінку юрби під час єврейського погрому. Наступного дня юрба знову рушила до містечка: «Ступив на мост, толпа вытянулась в серую ленту. По реке такой же серой неостановимой массой плыли ноздреватые льдины» [Акунин 2002д: 57]. Пейзаж відповідає настрою юрби: крижини вподібнюються її руху. Тут, як і в Діккенса, пейзаж служить одним зі способів драматизації оповідання.

Діккенс першим з англійських письменників увів у роман другого оповідача. Завдяки цьому письменник «обновил обычную для его романов структуру, в известной мере драматизировал повествование, заметно разнообразил и оживил его стилистику» [Урнов 1986: 126]. В «Холодному будинку», поряд з авторською оповіддю від третьої особи, у романі йде оповідь від першої особи – це Естер Саммерсон, що розповідає про своє життя. Такий спосіб оповідної техніки Генрі Джеймс згодом назве принципом «точки зору», тобто коли місце автора умовно займає розповідач, що виступає «особистим представником знеособленого автора», одночасно є «глубоко заинтересованным лицом, которое вносит в событие определённую долю критической интерпретации» [Урнов 1986: 127]. Цей експеримент тією чи іншою мірою знайшов відгук у творчості багатьох письменників. Той же Б. Акунін нерідко вводить у канву оповіді героя-розповідача. Скажімо, в «Декораторе» другий розповідач – убивця, що у формі щоденника викладає читачеві свої доводи й міркування. Автор не випадково йде на це: тим самим він дає можливість убивці виправдатися перед читачем, розкрити свою точку зору, щоб на умовному суді наприкінці роману читач разом з Ангеліною Самсонівною при винесенні вироку був присяжним.

Як бачимо, задачі творчості великого англійського романіста Чарльза Діккенса й Бориса Акуніна чимось схожі. Зображуючи життя як постійну боротьбу добра зі злом, Діккенс у той же час вірить, що зло – це одиничне явище, «которое будет преодолено победоносно шествующим к добру человечеством <...>». Писатель примиряет противоречия жизни, включая их в общий гармонический процесс бытия, которым управляет, по его концепции, закон торжествующей справедливости» [Ивашева 1954: 417]. Б. Акунін також прагне затвердити позитивні моральні цінності. Його детективи, крім розважальності й постмодерністської гри, так само, як і романи англійського класика, моралістичні й життє-стверджуючі, прагнуть просвітити читача в культурному, історичному, моральному аспекті, запрошують до діалогу, є спробою показати крізь призму історії проблеми сьогодення. У них є своя ідеологія, свій виховний момент, і вони по-своєму продовжують традиції великих письменників і в сучасному детективі.

Таким чином, традиції англійської літератури були продовжені у творчості Б. Акуніна. Відсилання до авторитетних текстів, запозичення сюжетних мотивів і образів, які є сюжетоутворюючими початками детективних романів письменника, – необхідні в ретродетективах для створення відчуття

включеності в культурну атмосферу XIX століття. Романи, повісті й оповідання «фандорінського циклу» успадковують традиції романтизму вже тому, що формування самого детективного жанру припадає на період панування романтичної художньої системи, тому деякі її конструктивні ознаки знаходять висвітлення й у сучасному детективі. Скажімо, Фандорін багато в чому нагадує романтичного героя: він людина поза побутом, незвичайний, нерідко виступає на боці безправних або скривджених і вступає в боротьбу із сильними світу цього. І так само, як романтичний герой, він протиставляє оточуючій дійсності своє особливе, неординарне розуміння світу, свої власні моральні принципи, нарешті, свій неповторний стиль поведінки. Доказ тому – не тільки екзотичні пристрасті (у числі яких – інтерес до японської культури), любов до самотності центрального персонажа, але й сама структура образу, пов'язана з романтичною традицією. Б. Акунін наділяє свого героя й рисами своєрідного дендизму, що теж сягає культури епохи романтизму. Конфлікт між неординарною особистістю з банальною повсякденністю, ідеалом і дійсністю додав романтичні риси детективові, хоча розвивався він уже в іншій системі естетичних координат – реалістичній.

Б. Акунін, який створює свої тексти шляхом «змішування» різних мотивів, ситуацій, персонажів, запозичених з відомих творів, не залишає без уваги таку значну фігуру англійської літератури, як Ч. Діккенс. Як помітила Н.Потаніна, роман «Любовник Смерти» відтворює «Олівера Твіста» на новий манер, з урахуванням національної специфіки й художньої умовності детективного жанру. Діккенсівські мотиви й образи в «Любовник Смерти» отримують розвиток і з'являються в модифікованому, зміненому вигляді. Так, діккенсівський образ фатальної жінки розпадається на два в Б. Акуніна: центральний образ Смерті й фоновий, що доповнює його, образ Ташки. Злочин Сайкса («Олівер Твіст») трансформується в ряд звірячих убивств у романі Б. Акуніна. У романах обох письменників присутній мотив фатального передсмертного погляду. Рецепція творчості Ч. Діккенса простежується й в інших детективах письменника. Скажімо, в «Азазеле» Б. Акунін, як і Ч. Діккенс, зображує життя як постійну боротьбу добра зі злом і в той же час вірить, що добро переможе.

Б. Акунін услід за Ч. Діккенсом і У.Коллінзом уводить у свої романи кілька оповідних ракурсів. Зображення подій відбувається як би «зсередини», а перемикання точок зору надає більшого динамізму розвитку сюжету «Декоратора», «Левиафана», «Любовника Смерти» й іншим романам «фандорінського циклу». На кожному повороті сюжету автор-оповідач і герой-розповідач пропонують читачеві новий матеріал, новий кут зору на розслідуваний злочин, що дозволяє йому рухатися від незнання до знання, від страшної загадки до її логічного пояснення. В «фандорінському циклі» особливо яскраво виражені риси англійської концептосфери – культура, побут, дух Англії й традиції англійської літератури. Як основу для сюжетів своїх детективів Б. Акунін вибирає добре відомі читачеві твори, що асоціюються з певними жанрами й стилями, культурними традиціями, які в його творчості не тільки продовжуються, але часом й іронічно переосмислюються.

3.3. Типологічні зближення й генетичні зв'язки творів Б. Акуніна з детективами А. К. Дойля, У. Коллінза, А. Крісті

Запозичення й трансформація певних образів, сюжетів, мотивів – поширений прийом у літературі. Сучасні письменники часто звертаються до «всесвітнього банку» традиційних образів і сюжетів. З культурного минулого виокремлюються значущі для сучасності елементи, які переосмислюються й одержують іншу інтерпретацію, вписуючись в «содержательную структуру современных философских, этических и психологических теорий и концепций <...>» [Нямцу 2004: 60]. Основним принципом масової літератури «является не эстетическая инновация, а повторение и вариации. При этом внутри заданных жанров и образцов и в формульной литературе существует пространство для эстетического эксперимента» [Менцель 1999: 395]. Цей «простір для експерименту» Б. Акунін використовує майстерно, що, власне, і дозволяє ряду дослідників зарахувати його творчість до «мідл-літератури», розглядати романні цикли Бориса Акуніна «как особую структуру, сформированную посредством гипертекстуального способа организации текста, со сложными горизонтальными и вертикальными взаимосвязями, представленными системой семантических гиперссылок» [Трускова 2012: 19].

«Фандоринський цикл» вписан у контекст класичної детективної традиції. Ключовим образом для будь-якого детективу є фігура сищика. Кожний автор класичного детективу створив свого неповторного головного героя-детектива: Шерлок Холмс у А. Конан Дойля, місс Марпл і Еркюль Пуаро в А. Крісті, патер Браун у Г.Честертон. Головним героєм детективної серії Б. Акуніна є Ераст Петрович Фандорін, що поєднує у собі риси відомих літературних персонажів (Андрія Болконського, князя Мишкіна, Печоріна, полковника Найтурса), великих детективів (Холмса, Дюпена, Пуаро), шляхетних чоловіків, послідовників конфуціанського вчення, японських самураїв.

У детективному жанрі різного роду зіставлення й ремінісценції з іншими «Великими Детективами» неминучі, і це пояснюється самим жанром, у якому закріпилася певна традиція зображення головного персонажа: всі образи детективів так чи інакше співвідносяться з більш ранніми, створеними до них літературними образами детективів. Навіть, ті, що сягають витоків класичного детективу, герої А. Конан Дойля, А. Крісті й інших класиків жанру, зазнали впливу від своїх попередників. «Образ Холмса, приміром, поєднує риси відчуженості Дюпена, сміливості й спритності Лекока, вченості Дженнігса, апатичності Роберта Одлі» [Knight 2004: 55–56]¹².

Незважаючи на збірність образу Фандоріна, його головним прототипом, як зізнається сам автор, все-таки залишається Шерлок Холмс: «Фандорин сконструирован по тем же принципам, что и Шерлок Холмс. Ведь Холмса как бы и нет, он складывается для читателя в цельный образ через аккумуляцию

¹² «Holmes combines features of many detectives – the aloof stance of a Dupin, the acuteness and when necessary the courage of Lecoq, the scientism of Jennings, the languidity of Robert Audley ...».

внешних характеристик, привычек и причуд: скрипка, страсть к переодеванию» [Трофименков 2000]. Для А. Конан Дойля важливо було створити яскравий наочний образ, картинку, щоб читач повірив у реальне існування літературного героя. На відміну від Дюпена, який, по суті, є лише втіленням інтелекту, Холмс наділяється безліччю конкретних яскравих рис і деталей.

Набір основних відмінних рис є й у Фандоріна: трагічно не влаштоване особисте життя, приваблива зовнішність, сиві скроні, легке заїкання, схильність до рефлексії, британська зібраність і акуратність, неймовірне везіння в азартних іграх, пристрасть до лицедійства, володіння східними єдиноборствами, інтерес до технічних новинок; роль же холмсівської скрипки грають нефритові чотки, що допомагають їхньому власникові сконцентруватися. Звичайно, такий персонаж не міг не приваблювати жінок. Небайдужий до слабкої статі й «жінофоб» Холмс, «численні випадки його ввічливості, поваги й особливої доброти до жінок-клієнтів» відзначають багато дослідників творчості А. Конан Дойля [Klinger]¹³.

Образ Фандоріна викликає в читача певні асоціації з його прототипом і відчуттям належності до певної схеми, продиктованої обраним жанром: «у кожній новій книзі біографія головного героя доповнюється новими деталями, його особистість стає більш визначеною, тим не менш образ Ераста Петровича залишається у межах детективної, передбачуваної схеми» [Soboleva 2001: 76]¹⁴.

Це не випадково, тому що Холмс являє собою «резонансний символ пізньовікторіанської віри в силу логіки й раціонального для встановлення порядку» [Jann 1990: 685]¹⁵. Він уособлює детектива-інтелектуала з високими моральними принципами, що належить до заможного стану, методичного в знаннях, енергійного, ексцентричного, при цьому він залишається відкритим для звичайних людей, які зустрічаються в оповіданнях» [Knight 2004: 55]¹⁶. Така харизматичність властива й центральному персонажу фандорінського циклу. Однак, незважаючи на запозичення багатьох рис у свого літературного попередника, Ераст Фандорін – унікальний, самодостатній персонаж, що має іншу тональність, оскільки є росіянином і поєднує в собі й якості російських літературних персонажів. С.П. Сорокін у своєму дослідженні відмічає, що одним з головних складових успіху фандоринської серії є правильно підібраний персонаж. Письменник правильно обрав епоху, яка припала до душі нашому читачеві, і, що важливо, «систему культурно-исторических архетипов массового сознания» [Сорокин 2011: 267].

¹³ «<...> numerous occasions of Holmes's courtesy, respect, and "remarkable gentleness" with his women clients <...>».

¹⁴ «In the course of the series of novels his biography is enriched, his personality becomes more distinct, but still remains very close to the expected scheme».

¹⁵ «Holmes as a resonant symbol of the late Victorian faith in the power of logic and rationality to insure order».

¹⁶ «<...> a detective who is highly intelligent, essentially moral, somewhat elitist, all-knowing, disciplinary in knowledge, energetic, eccentric, yet also in touch with the ordinary people who populated the stories».

Більше того, головний герой поєднує в собі кращі традиції російської культури, культури заходу і Сходу. Фандорин – це російський європеєць: «русский европеизм героя вписан автором в литературную традицию изображения этого столь характерного для описываемой исторической эпохи явления. Писатель наделяет своего героя такими знаковыми элементами, как дендизм, склонность к путешествиям, романтическая внешность, загадочность поведения» [Сорокин 2011: 265].

Ераст Петрович виступає адептом конфуціанського вчення, організовує своє життя відповідно до правил поведінки воїна: «Благородный муж никогда не сдаётся, даже если поражение неминуемо» [Акунин 2007: 381], «благородный муж не предаётся отчаянию ни в какой ситуации, ибо Деяние никогда не бывает бессмысленным» [Акунин 2007: 421]. Східне і західне в образі Фандорина знаходяться в гармонійній єдності. «Существуя в пределах одной натуры, они превращают героя в исключительную личность, стоящую на порядок выше всех, кто его окружает» [Сорокин 2011: 266]. Традиції англійської й російської культури Б. Акунін доповнює японсько-самурайською практикою.

Порівняння Ераста Фандоріна з Шерлоком Холмсом простежується й у методах розслідування. Він запозичує знаменитий дедуктивний метод Холмса, що дозволяє детективові реконструювати ланцюг подій, не виходячи з будинку. Правда, у дослідників виникають сумніви з приводу правочинності використання терміну «дедукція». Зараз він часто використовується для опису будь-якого аналітичного процесу, заснованого на логічних висновках. Л.Крітеллі вважає, що правильніше було б називати метод Холмса «абдукцією», про яку говорив ще Арістотель, або, як його трактує сам Холмс, «аналітичним мисленням»: «фух назад, від результату до припущення про те, яка ситуація(ї) могла(и) призвести до нього» [Jann 1990: 658]¹⁷. Сам термін «абдукція» отримав широке поширення завдяки роботам американського філософа й математика Чарльза Пірса. «Абдукція – це силізм, у якому друге припущення має характер імовірності» [Critelli 2000]¹⁸. Іншими словами, при дедукції міркування просувається від посилки до наслідку, а при абдукції – від наслідку до посилки. Абдукція, як її бачив Ч. Пірс, це певніше гіпотеза, ніж логічний висновок. На відміну від дедукції, вона дає нове знання, що повинно бути перевірене практикою. Геній Холмса більшою мірою «заснований на тому, що А. Конан Дойль у такий спосіб організовує фабулу, що його герой або з першого разу вгадує правильну версію, або легко виключає інші можливі варіанти» [цит по Jann 1990: 685]¹⁹. Детектив діє як звичайний учений, який для того, щоб «пояснити будь-який факт або подію, поміщає його в хронологічний ряд і потім, керуючись уявою, перетворює його в ланцюг

¹⁷ «<...> moving backwards from an effect to hypothesize about situation(s) that could have caused it».

¹⁸ «Abduction can be defined as a syllogism in which the second premise has only the character of probability».

¹⁹ «Holme's wizardry rests largely on the fact the Doyle has simply arranged the plots so that the detective either guesses correctly the first time, or easily eliminates alternative hypotheses».

причинно-наслідкових зв'язків, рухаючись у зворотному напрямку до шуканого елемента» [Frank 1989: 368]²⁰. Метод Холмса певніше можна назвати «елементарним», тому що він не більше, ніж «систематизований здоровий глузд» [Jann 1990: 685]²¹.

Проте саме термін «дедукція» широко закріпився в жанрі детективної літератури, і цей метод логічного розслідування використовує у своїй практиці Ераст Фандорін. Приміром, у романі «Любовник Смерти» у главі «Как Сенька дедуктировал» докладно описаний процес пошуку істини, що містить у собі й перебирання нефритових чоток, і концентрацію думки за допомогою каліграфії, і вибудовування версій. Все це завершується певним практичним планом – «проекцією», яка, як роз'яснює Фандорін, «означает вывод аналитических умопостроений в п-практическую фазу» [Акунин 2005а: 198]. У результаті логічних умовиводів Фандорін, як і Холмс, вибудовує гіпотезу, причому це не завжди суворий логічний висновок, і тут можна говорити про абдукцію.

Аналітичним генієм Фандоріна захоплюється кожний, хто з ним стикається. Наприклад, в «Смерти Ахиллеса» Катерина Олександрівна Головіна попросила Фандоріна розкрити загадку смерті генерала Соболева, оскільки вірить, що це під силу тільки йому, адже він, за словами осавула Гукмасова, «аналитический гений, что всё может» [Акунин 2002б: 107]. Сам губернатор Москви, потрапляючи в ті чи інші складні ситуації, не може обійтися без фандорінської логіки. Так, після вбивства генерала Храпова, Долгорукому загрожує відставка, тому піймання злочинців для нього життєво необхідно. Камердинер же Ведищев заявляє: «Эраст Петрович нам враз иуду этого вычислит. Скажет: “Это раз, это два, это три – и готово”» [Акунин 2002д: 25].

Успадковує Фандорін і разючу спостережливість Шерлока Холмса, маючи цей дар, він помічає в навколишньому світі всі непомічені речі і явища. Холмс, побачивши будь-яку людину, може сказати, чим ця людина займається, опише її характер, родинне становище. Йому, наприклад, вистачило одного погляду, щоб довідатися, що Ватсон лікар, приїхав з Афганістану. Потім сам же пояснює, як це йому вдалося: «Ход моих мыслей был таков: “Этот человек по типу – врач, но выправка у него военная. Значит, военный врач. Он только что приехал из тропиков – лицо у него смуглое, но это не природный оттенок его кожи, так как запястья у него гораздо блее. Лицо изможденное, – очевидно, немало натерпелся <...> Был ранен в левую руку – держит ее неподвижно <...> Где же под тропиками военный врач-англичанин мог натерпеться лишений и получить рану? Конечно же, в Афганистане <...> Наблюдательность – моя вторая натура», – говорит Холмс [Дойль 1993: 48]. Її він виробив у собі роками тренування: «В сыском деле нет ничего важнее, чем искусство читать следы. <...> К счастью, я много занимался этим, <...> умение распознавать следы стало моей второй натурой» [Дойль 1993: 137]. Холмсу не важко розповісти

²⁰ «<...> explains a fact or an event by placing it within a chronological series; then imaginatively transforms it into a chain of causes and effects, leading backward in time to some posited moment».

²¹ «systematized common sense».

про людину, подивившись на її тростину або на бруд на чоботях, адже він вивчив всі види ґрунту; він також демонструє прекрасну поінформованість у сортах тютюну, написав кілька робіт на цю тему, одна з них називається «Визначення сортів тютюну за попільом», і в ній були представлені й описані сто сорок сортів сигарного, сигаретного й трубкового тютюну («Знак чотирьох»).

Холмс, як і його попередник Дюпен, помічає дрібні деталі. Він – “машина, що все помічає”. Але для того, щоб щось помітити, необхідно точно знати, що саме хочеш знайти. «Наука довела, що, якщо не знаєш що шукати, ніколи не знайдеш» [Guerra 2007]²². Тому пояснення разючої спостережливості Холмса дослідник бачить у тому, що детектив завжди знає, що шукає. Він абстрагується від дійсності, уявляє картину злочинів у дрібних деталях, а потім у реальному світі ці деталі-докази знаходить. «Холмс, як і Дюпен, досягає знання й уявного образу за допомогою абстракції, у відсутності зв’язків з реальністю. У цьому випадку він вступає в інший світ. Міркування дозволяє йому досягти творчого начала» [Guerra 2007: 79]²³. Але слід зазначити, що будь-яка ідея Холмса, яка народилася в його уяві, має потребу в ретельній перевірці на практиці.

Фандорін, дотримуючись холмсівської науки, розуміє, що будь-яке припущення повинно бути перевірене. Так, в оповіданні «Table-talk 1882 года» (збірник «Нефритовые чётки») він відправляє запит у Ріо-де-Жанейро, щоб перевірити правоту свого здогаду. Однак часто запозичений елемент в акунінських текстах іронічно пародіюється. Наприклад, одна зі сцен роману «Левиафан» – явна пародія на підвищену спостережливість Холмса. У бесіді із Клариссою Стамп Фандорін шокує леді, сказавши, що один з пасажирів лайнера, якого всі вважали порядним сім’янином і чесним торговцем чаєм, насправді бандит і торговець опіумом. Пояснює це Ераст Петрович у такий спосіб: «Приглянитесь, у него оттопырился манжет и видно синий к-кружок татуировки на запястье. Такая попадалась мне в одной книге о Китае. Это отметина одной из гонконгских т-триад, тайных криминальных обществ. Чтобы европеец стал членом триады, ему нужно быть преступным воротилой нешуточного масштаба» [Акунин 2002а:87]. При цьому, пародіюючи унікальну спостережливість Холмса, Б. Акунін іде ще далі: його герой із заплученими очима може розповісти ледве не всю біографію незнайомця. Наприклад, про людину, що проходила повз, він повідомляє: «Женщина. Походка т-тяжёлая. Сильный характер. Немолодая. Некрасивая. Курит табак. Коротко стриженная» [Акунин 2002а: 88]. А пояснення Фандоріна буквально повторюють холмсівські: «Я ровным счётом ничего про вас не з-знаю. Просто при помощи специальных упражнений я развил в себе наблюдательность и аналитические способности. Обычно мне бывает достаточно незначительной детали, чтобы

²² «Science has proven that if one does not know what to observe, one does not really observe anything».

²³ «Holmes, as Dupont, yields to knowledge and imagination through abstraction, through the absence of links with reality. In this way he enters another world. Reflection allows him to go into the creativity world».

восстановить всю к-картину» [Акунин 2002а: 83–84]. Холмс також заявляє: «у меня есть склонность к наблюдению и к анализу. Благодаря давней привычке <...>» [Дойль 1993: 48].

Захоплення музикою й трубка допомагають Холмсу сконцентруватися, правильно вибудувати лінію розслідування. Яким чином паління й гра на скрипці допомагають детективові знайти злочинця, розглядає у своїй статті А. Корселлін (A. Corcelline). На його думку, паління, дим, звуки – це звернення до коріння, до прадавніх традицій, коли ще не було мовлення й розкурювання різних трав, звуки були засобом спілкування наших предків зі світом і богами, засобом пізнання світу. Цю ідею підтримує Дж. Дженсен, говорячи про те, що зміни в музиці й культурі наприкінці ХІХ століття багато в чому були пов'язані «з тенденцією звернення до народу, до фольклорних традицій» [Jensen 2003: 15]²⁴. Для Холмса «музика стає своєрідною перепусткою у світ екстрасенсорики, можливістю відірватися від звичайного й досягти раціонального, вона сприяє еволюції думки» [Corcellini 2007: 27]²⁵. Холмс досягає просвітління, відкинувшись у кріслі; пускаючи клуби диму або коли видає вигадливі звуки на скрипці, він «наближається до реальності ззовні земної сфери» [Corcellini 2007: 26]²⁶. До медитації схильний і Фандорін; це звичка, що він набув на Сході: перебираючи нефритові чотки, виводячи ієрогліфи, спрямувавши погляд в одну точку, «російський Холмс» концентрує свою думку, заглиблюється в себе, шукає відповідь на питання в «тонкому» світі, що оточує кожного, але побачити який здатні одиниці. «Человек весь состоит из вопросов, а жизнь и окружающий мир – из ответов на эти вопросы» потрібно зосередитися, щоб «<...> воспринять ответы. Они повсюду – во всяком событии, во всякой вещи» [Акунин 2004б: 644]. Таким міркуванням про сутність буття віддається далеко не всякий персонаж детективного роману.

Ці риси і Холмса, і Фандоріна здаються протилежними стереотипу детектива. «Шерлок Холмс – стереотип рационального, использующего научные методы следователя, интеллектуального супермена. И в то же время его характер парадоксальным образом включает и некоторые черты противоположного стереотипа – мечтательного поэта-романтика. Ведь Холмс – человек интуиции, мечтатель, наркоман, который может часами играть на скрипке» [Кавелти 1996: 40]. Саме це сполучення протилежних рис характеру робить образи Холмса й Фандоріна переконливими, приваблює до них читацьку увагу. Разом з тим ані А. Конан Дойль, ані Б. Акунін не ускладнюють характери своїх персонажів, під креслюють не їхню суперечливість, а внутрішню цілісність. Для розкриття їхнього внутрішнього світу письменники використовують форму «непрямого» психо-логізму, коли характер персонажа розкривається насамперед у його вчинках, виразних жестах, мовленні (наприклад, Фандорін у моменти внутрішньої напруженості й зосередженості

²⁴ «The elements of this 'renaissance' in the music itself were characterized by the influence of national folk music».

²⁵ «... music becomes some sort of “passport” to approach something of extrasensorial, a way to rise from the ground and arrive at a perfect rationality, a help for the evolution of one's thoughts».

²⁶ «contacts reality outside the merely earthly sphere».

переставав заїкатися). Обидва детективи не віддаються самоаналізу. Б. Акунін навіть усіляко підкреслює стриманість свого персонажа: його внутрішній світ схований від читача й сюртук завжди застебнутий на всі гудзики (його «<...> хоть на куски режь, он всё равно кричат не станет – сочтёт, что это ниже его достоинства») [Акунин 2003б:215].

У способі життя, світобаченні, що містить й уявлення про порядок і хаос у Фандоріна й Холмса, без сумніву, є багато спільного. Так, Холмс «сквозь хаос внешних обстоятельств различает внутренний порядок, делающий жизнь разумной» [Генис 1999: 200]. Фандорін установлює для себе подібні правила, щоб скільки-небудь розумно влаштувати життя навколо себе, «<...> Но это мои собственные правила <...> это не желание обустроить всё мироздание, а попытка хоть как-то организовать пространство, находящееся от тебя в непосредственной б-близости» [Акунин 2003а: 292]. Холмсу навіть у голову не приходять думки про устрій світобудови, вона для нього стабільна, як Британська імперія. Холмс щоразу відновлює порядок речей, що похитнувся, хоча й він гостро відчуває небезпеку, яку таїть життя великого міста, далеко не завжди підпорядковане закону й розуму. «Ми схильні забувати про руйнівну природу детективної літератури, оскільки навіть на початкових етапах становлення жанру, незважаючи на те, що Холмс – це ідеальний сищик вікторіанської епохи, детектив знаходився на порозі й модернізму, оскільки містив у собі жах перед безладдям невідомого величезного міста, протиставляючи лише одну особистість всезростаючому безладдю, плюралізму істин, втрати об'єктивності» [Jones 2002]²⁷. Фандоріна ж Б. Акунін наділяє трохи іншим досвідом, він гостріше, ніж Шерлок Холмс, відчуває небезпечну рухливість буття. Ераст Петрович завжди виступає на стороні порядку, хоча саме поняття «порядок» у рідній батьківщині, ремствує він, невизначене: «Вечная беда России. Всё в ней перепутано. Добро защищают дураки и мерзавцы, злу служат мученики и г-герои» [Акунин 2002д: 239]. Фандорін не завжди покладається на закон, але він завжди чесний і не йде на угоди із совістю. Його погляд на злочин далеко не завжди збігається з буквою закону (хоча Фандорін її шанує), і в цьому його завжди готовий підтримати вірний помічник Маса:

«– Да,– согласился Маса. – Дзакон – это меньше, чем справедливость.

– Справедливость и милосердие, – поправил его Эраст Петрович» [Акунин 2005а: 222].

Холмс також прагне затвердити справедливість і милосердя.

Його виділяє не тільки сильний інтелект, але й розвинене моральне почуття. Він, звичайно, професійно робить свою справу, але для нього це не рутинне ремесло, необхідне для добування хліба насущного. Він – «справжній герой культури, ідеал якої являє собою добре підкований аматор, тому що

²⁷ «<...> we ignore the constantly subversive nature of the crime fiction genre, even at this early stage in its development, for Holmes may be the perfect Victorian detective, but he also stands on the verge of Modernism, fearing the disorder of the vast unknown city, providing only a single force against the oncoming tide of disorder, of the pluralising of truths, the loss of objectivity <...>».

аматор не тільки відрізняється гостротою розуму, він також спокійний і врівноважений, він людина честі» [Porter 1981: 156]²⁸. Крім того, Холмс не вільний від романтичної меланхолії, цієї настільки характерної ознаки епохи, і служить світу, поблажливо дивлячись на нього з висоти свого генія. Популярність Шерлока Холмса Д. Портер пояснює передусім його класовою приналежністю й лише потім – національною. Холмс захоплює не тільки силою інтелекту, але також і своїм суспільним становищем: він – представник інтелектуальної еліти. Любов до опери, медитація, паління трубки сприяють створенню більш обсяжного образу героя. Він «втілює в собі героїчні якості вихідців із середнього класу, які готували себе до вищої ролі через вплив різних державних й ідеологічних причин» [Porter 1981: 157]²⁹. «Звернення й інтерес до проблем середнього класу», як вважає Л. Панек, і забезпечили популярність детективам А. Конан Дойля [Panek 1987: 76]³⁰. Подібний середній освічений клас читацької аудиторії почасти об'єднується й формується сучасною «мідл-література», представленою в тому числі й детективами Б. Акуніна. Свої твори письменник будує таким чином, щоб вони були цікаві й вибагливому, і менш вимогливому читачеві, тобто створює «пограничний» варіант серйозної й розважальної літератури.

У літературі детективного жанру чималу роль грає й соціальний статус детектива. У США, і особливо в Англії, з її культом рівасу, у ролі детектива виступає приватний сищик: в Е. По – детектив-аматор Арсен Дюпен, у А. Конан Дойля – Шерлок Холмс, в Е. Бентлі – журналіст Трент, в О. Фрімана – доктор Торндайк, у Г.К. Честертона – католицький священник патер Браун, у Х.С. Бейлі – хірург Форчун. Будучи приватним детективом, Шерлок Холмс має переваги в порівнянні з офіційними детективами: «у нього є можливість проникати в злочинний світ, одержувати доступ до інформації, у якій звичайній поліції відмовляють» [Damms 2005]³¹. Крім того, у тому, що Холмс зайнятий приватним розшуком, а не перебуває на службі в офіційних органах, «проявляется презрительное отношение писателя и его героя к буржуазному правосудию» [Кузьменко 1978: 79]. Традиція зображувати детективів-поліцейських виявилася більш властива Франції: Лекок Габоріо, Мегре Сіменона й, тим не менш, Еркюль Пуаро Агати Крісті – відставний поліцейський інспектор, що живе в Англії й виступає як приватний експерт. Для сучасного детектива приватна практика втратила свою актуальність, зараз поліція має у своєму розпорядженні більший доступ до різних джерел.

У радянській і почасти пострадянській літературній традиції актуальним був образ слідчого-міліціонера. Показовий у цьому плані успіх детективів

²⁸ «He is the polished, chivalrous hero of a culture whose ideal in all human endeavors is the well-heeled amateur, because the amateur at his best is not only brilliant and incisive, he is also relaxed and disinterested, a man of honor <...>».

²⁹ «He embodied the heroic qualities of an ascendant middle class that had learned to groom itself for an imperial role under the influence of a variety of ideological state apparatuses <...>».

³⁰ «Doyle concentrates on the problems of the modest middle-class».

³¹ «<...> he has the ability to infiltrate the alternative reality of the criminal underworld and gain access to information which would be denied to the police».

О. Мариніної, що створила образ, який запам'ятовується, Настасії Каменської. У Б. Акуніна Фандорін сполучає службу й приватну практику: з дев'ятнадцяти років він перебуває на державній службі, швидко просувається у кар'єрі, але вже в романі «Статский советник» іде у відставку й бере участь у розкритті злочинів як приватна особа, і цим він нагадує Холмса. У більшості оповідань А. Конан Дойля злочинці не потрапляють до рук офіційного правосуддя, у них немає описів судових розглядів, злочинці самі стають жертвами своїх злодіянь. Іноді Холмс допомагає злочинцеві уникнути покарання, щоправда, це відбувається в тому випадку, якщо порушник морально виправданий в очах детектива («Блакитний карбункул» «The Adventure of the Blue Carbuncle», 1892), «Горбун» «The Adventure of the Crooked Man», 1893), «Дияволова нога» «The Adventure of the Devil's Foot», 1910). Як і в А. Конан Дойля, злодії в детективах Б. Акуніна не піддаються покаранню в межах закону, часто носієм відплати виступає сам Фандорін («Декоратор», «Любовник Смерти»). Згодом віра героя в російське правосуддя слабшає, і він, як і Холмс, змушений покинути країну. Холмс їде з Англії, рятуючись від пособників Моріарті, що залишилися на волі, він подорожує по Тибету, країнах Сходу, живе у Франції. Фандорін їде з Росії, ставши небажаною персоною у своїй країні, і теж багато подорожує.

Стосовно самого злочину й ставлення до нього письменників, то в жанрі детектива спостерігається помітна еволюція. Творців жанру навряд чи цікавила природа злочину, джерела й причини, що породили його: «Е. По ні на йоту не цікавило коріння, природа злочину, долі обвинувачених» [Panek 1987: 9]³², а А. Конан Дойль «практично не піклувався про те, щоб спонукати читача задуматися про тюремну реформу або несправедливу юридичну або соціальну систему» [Panek 1987: 9]³³. Злочинець був лише тінню, здійснене ним «злодіяння генерувало сюжет, але сам він залишався за сценою, а якщо й був присутній, то ховався під іншою личиною, заплутував сліди» [Foth 1995: 162]³⁴. У сюжеті сучасного детективу злочинцеві приділяється більш помітна роль, він часто «грає у відкрити». На відміну від класичного детективу, де існує протистояння сищик - читач (зіткнення двох оповідей, двох інтерпретаційних видів діяльності: розслідування сищика й розслідування читача), у сучасному детективі сищик суперничає в інтелекті й спритності зі злочинцем. Б. Акунін лише іноді відображає життя злодія. Наприклад, в «Смерти Ахіллеса», читач знає, хто здійснює злочини, але головне завдання – довідатися, чию волю виконує найманий убивця, хто стоїть за злочинами. В образі вбивці (Ахімаса) знаходить висвітлення актуальне для Росії чеченське питання. Читач роману стежить за життям Ахімаса з моменту його появи на світ, довідується про причини, які озлобили відважне серце чеченця; за тим же принципом в

³² «Poe does not care one iota about the origins, nature, or fates of the guilty people».

³³ «Doyle hardly tries to make readers think about prison reform or an unjust legal or social system».

³⁴ «<...> although the pressure of the criminal's behavior behind the scenes has generated the text, <...> the criminal is no more than a shadow».

«Статком советнике» показана доля терориста Гріна, коротко описана історія Момуса («Пиковый валет»).

Описуючи долю таких персонажів, письменник вказує на причини, що породжують злочини. А. Конан Дойль у своєму детективі теж торкався питань, злободенних як для Англії, так і Америки, які багато в чому випереджали свій час [Cunningham 1994: 113]. Зокрема, расова проблема порушується в оповіданні «Жовте лице» («The Adventure of the Yellow Face», 1893). Цікаво відзначити, що в цій справі бездоганна логіка Холмса зазнала фіаско, загадка «жовтого лица» розв'язалася сама собою, і в цьому, як відзначає Дж. Хах (Huh), полягав задум письменника: звернути увагу читачів на складність і неможливість однозначного вирішення расового питання [Huh 2003: 566].

Детективна література – це ще й література про взаємовідносини. У ранніх історіях Е.По й А. Конан Дойля вони являли собою відносини між детективом і конкретним випадком, подією, а також відносини дружби між детективом і його другом-розповідачем. Пізніше в детективах А. Крісті ці відносини стали охоплювати, торкатися ще й підозрюваних. У романах Б. Акуніна теж виникає герой-друг, але не розповідач, а помічник головного персонажа. Роль розповідача Маса намагається приміряти на себе лише один раз («Узница башни, или Короткий, но прекрасный путь трех мудрых»), він навіть, наслідуючи Уотсона, намагається описати події розслідування, але Фандорін просить його більше ніколи цього не робити. Повість завершують слова: «Господин прочёл моё сочинение и взял с меня слово чести, что, пока он жив, я никогда больше не стану описывать его подвигов на бумаге. Какая жалость! Мне так нравится быть писателем <...>» [Акунин 2007: 700]. Маса письменником не став; основна сюжетна функція цього образу, як ми вже відзначали в другому розділі, – функція помічника.

Цей прийом використовує й Б. Акунін, але він змінює акценти образів: сищик-оповідач. У класичних детективах ця пара являє собою опозицію: герой-детектив, з одного боку, і трохи обмежений помічник – з іншого. «Уотсони» Фандоріна змінюються від роману до роману, іноді він і сам виконує функцію учня, помічника: в «Азазеле» Фандорін – в «подмастерьях» у Бріллінга, саме від нього переймає дедуктивний метод, в «Алмазной колеснице» Фандорін учиться в японського ніндзя, батька О-Юмі. В «Турецком гамбите» (2000) роль «парі» грає дама – Варвара Суворова. Зате в «Левіафане» – чисто «англійському» детективі в дусі Агати Крісті – помічник відсутній. На кораблі два детективи: комісар Гош (він нагадує чесного й старанного капітана Гастінгса) і Фандорін, присутній на кораблі як приватна особа. І хоча піймання злочинця – завдання Гоша, упоратися з ним вдається тільки Фандоріну. Зате Гош у кращих традиціях класичного детективу відтіняє його інтелектуальні здібності. Також відмітимо «сложную совмещенную композиционную структуру романа», на яку звертає увагу Г. Денісова [Денисова 2006: 212], називаючм «Левіафан» найбільш вдалим з усіх акунінських детективів зразком поєднання кримінального й інтелектуального романів. Оповідання ведеться одночасно з декількох точок зору, і читач, що постійно збивається з пантелику відкритим викладом думок і почуттів героїв (включаючи і саму злочинницю,

Ренату, якій, за задумом автора, вдається нічим себе не видати навіть «наодинці» з самою собою), вимушений підозрювати кожного з них і до самого кінця не може зробити остаточних висновків [Денисова 2006: 212].

У деякі свої романи Б. Акунін уводить персонажів помічників, що виконують функцію Уотсона: Зюкін в «Коронации» (2000), Тюльпанов в «Особых поручениях» (1999), Скорик в «Любовнике Смерти» (2001), однак всі вони – «уотсони» змінені: це не пасивні споглядальники й фіксатори подій, вони активно допомагають Фандоріну в розслідуванні, часом діють самі, на свій страх і ризик. Іноді добуті ними відомості допомагають Фандоріну викрити злочинця. Іноді вони, навпаки, ідуть неправильним шляхом, висувають хибні версії розслідування, роблять помилки, які доводиться виправляти головному героєві. Тобто Б. Акунін розвиває детективний сюжет класичного типу, по-своєму продовжуючи традицію А. Конан Дойля й А. Крісті. Але не тільки цим відрізняється детектив Б. Акуніна. Нові оповідачі, які з'являються у кожному новому романі (Афанасій Зюкін, Анісій Тюльпанов, Варвара Суворова та ін.), – персонажі, що розвиваються на відміну від помічників класичних детективів, спілкування й взаємодія з Фандоріним змінює їх життєві пріоритети, кругозір. «Б.Акунин уделяет особое внимание развитию образа рассказчика, поскольку максимальный акцент делает на его душевных переживаниях» [Рыжченко 2013: 490].

Ані А. Конан Дойль, ані Агата Крісті не дають розгорнутої біографії своїх центральних персонажів, а в романах Б. Акуніна фігура сищика дається в розвитку: детективна серія охоплює майже все життя центрального персонажа, а збірник «Нефритовые чётки» (2006) заповнює ті епізоди в долі Фандоріна, які були приховані від читача в попередніх книгах серії, відновлюють прогалини в його біографії і є ретроспективою в «недосказане минуле» Ераста Петровича – роки, проведені в Японії, життя за кордоном після відмови обійняти пост московського обер-поліцмейстера («Статский советник»).

«Нефритые чётки» складаються з семи оповідань і трьох повістей. Події, описані в книзі, відбуваються не тільки в Москві або в Сибіру, але й у Брістолі, Йокогамі, Нью-Йорку, Круктауне, Сплітстоуне й навіть у Ріо-де-Жанейро. Збірник присвячується конкретним письменникам, і на форзаці книги вони перелічені в такому порядку: Сан'ютей Ентьо, Е. По, Ж. Сіменон, Р.В. Гулик, А. КонанДойль, П. Хайсміт, А. Крісті, В. Ірвінг, У. Еко, М. Леблан. В аналогічній послідовності розташовуються повісті й оповідання, написані в манері кожного з перерахованих авторів, що продовжують або переробляють знайомі образи, сюжети, мотиви.

Збірнику «Нефритовые чётки», як і попереднім книгам Б. Акуніна, властива інтертекстуальність, у ньому багато алюзій, прямих перегуків з творами авторів, зазначених у присвяті, та з творами інших російських і зарубіжних письменників і філософів. Вказівки на конкретні джерела містяться як у самих назвах оповідань або повістей, так і розсипані по їх текстах, структура яких в одних випадках відповідає сюжетові прототексту – з тими лише змінами, що події переносяться в російські села, губернії, тобто Б. Акунін вносить російський колорит, що, наприклад, ми спостерігаємо в оповіданні

«Скарпея Баскаковых» або повісті «Перед концом света». В інших випадках прототексти змінюються, кінець сюжетної лінії трансформується й протиставляється тексту джерела, нехай навіть це джерело – короткий вірш.

В організації сюжетів, описі інтриги, фабули розслідування оповідань і повістей збірника Б. Акунін орієнтується переважно на класичні англійські детективні оповідання, тобто зв'язок з англійською традицією в «Нефритовых чётках» стає ще очевиднішим. На суд читача й критика пропонується ігрове, постмодерністське переосмислення творів відомих письменників. Кожне оповідання або повість збірника являє собою головним чином творчу переробку одного або декількох творів відомих авторів, наприклад: «Скарпея Баскаковых» – це «Собака Баскервілей» А. Конан Дойля на російський манер, «Долина мечты» – переспів легенди про «Сонну Лощину» В.Ірвінга, «Перед концом света» – «Ім'я троянди» У.Еко і т.д., але прототексти книги Б. Акуніна не обмежуються лише цими творами, їх значно більше. Як помітив Л. Данилкін, «намёки и цитаты скачут по сборнику словно блохи» [Данилкин 2006], і Шерлок Холмс зі своїм Уотсоном можуть з'явитися в найнесподіваніших місцях.

Згадуючи в присвяті авторів, а не конкретні їхні твори, Б. Акунін надає можливість читачеві самому шукати подібність між своїми оповіданнями й повістями і творами відомих письменників. Перефразовуючи слова Л. Новікової, можна сказати, що Б. Акунін прагне створити чудо-комп'ютер, у який би йому вдалося «впихнуть всю русскую историю, всю мировую литературу, весь атлас мира» [Новикова 2006: 7]. Л. Данилкін, у свою чергу, говорить про те, що в «Нефритовых чётках» більшою мірою проявилися не письменницькі таланти Б. Акуніна, а як перекладача – Г. Чхартішвілі. «Фандорин как технически совершенная машина для перевода, а вся фандоринская сага – не про затруднения, с которыми сталкиваются сыщики при разрешении криминальных загадок, а про трудности перевода, про перевод как воскрешение» [Данилкин 2006]. Під пером письменника трафаретні жанри масової літератури реконструюються в інтелектуальні романи все з тим же центральним персонажем: «Фандорин в агата-кристевском герметичном детективе, Фандорин в вестерне, Фандорин в авантюрной повести и так далее» [Данилкин 2006]. Б. Акунін «відновлює» тексти, сплітає й пародіює їх, і виникає оригінальний художній твір, у якому старе звучить по-новому.

Акунінське оповідання «Table-talk 1882 года», «написане у стилі Е. По, являє собою рішення класичної проблеми – проблеми замкненої кімнати (the locked-room problem), розв'язання якої для послідовників Е. По стало вже своєрідною традицією» [Dubose 2000: 191]³⁵.

Слід зазначити, що не тільки оповідання Е. По є прототипами «Table-talk 1882 года». Традиція розкривати таємниці, коли герой не є їхнім свідком, характерна для багатьох письменників детективного жанру. Зокрема, в А.Крісті є оповідання «Клуб “По вівторках”», у якому розгадування злочинів для міс

³⁵ «The locked-room problem exists for Poe's successors in the tradition as the problem of Poe's solution to the locked room».

Марпл – щось типу щотижневого ритуалу, обов'язкова вправа для тренування розуму. Цією рисою володіє й акунінський персонаж – місс Пармл («Чаепитие в Бристоле»). Вона любить читати кримінальну хроніку й побіжно розгадує загадку зникнення інспектора, керуючись лише відомостями, отриманими з газет.

Формально оповідання «Из жизни щепок» присвячується Ж. Сіменону, але в ньому є й полеміка із класиками російської літератури. Оповідання торкається теми злочину в середовищі «маленьких людей» з великими пристрастями. Помилялися «Николай Васильевич да Фёдор Михайлови, по поводу “маленьких людей”». Таковых на свете нет и быть не может <...> всякий человек заслуживает внимания <...> Чем он тише и незаметнее, тем глубже в нём спрятана тайна» [Акунин 2007: 83]. В оповіданні потрійне вбивство: отруєний глава залізничної компанії (фон Мак), отрута (звичайний миш'як) була підсипана у чай, два інших убивства – прикра випадковість: секретар і прибиральник теж почастиувалися отруєним чаєм. Звичайний конторський службовець Ландрінов, якого розкраюють муки ревнощів, зважується на вбивство свого суперника на шляху до серця дами і, щоб відвести від себе підозри, убиває главу корпорації фон Мака. Вбивство поважної особи привернуло більше уваги, ніж смерть рядових службовців, і, природно, у першу чергу версії зв'язують із убивством магната, шукають тих, кому була вигідна його смерть. Щоб розібратися в тому, що сталося і знайти вбивцю, Фандорін улаштовується працювати в залізничну контору. Там він дійшов до важливого відкриття: життя «маленьких людей» дуже цікаве й таїть у собі багато непередбачуваного; вони, подібно сильним світу цього, піддані неабияким емоціям і пристрастям. Як і в А. Конан Дойля, у цьому оповіданні Б. Акуніна злочин відбувається не через соціальні проблеми, а є результатом сильних пристрастей. Нагадує про А. Конан Дойля й назва останньої глави оповідання: «Этюд в багрово-фиолетовых тонах». Аналогія з оповіданням А. Конан Дойля «Етюд у багряних тонах» простежується досить чітко. У злочині також вбачають суспільно-соціальні причини, насправді ж мотив виявляється одним з найпоширеніших – *cherchez la femme*. Загадковий злочин бачиться Холмсу досить поетично – етюдом у багряних тонах, що допомагає розібратися в будові самого життя. «Убийство багровой нитью проходит сквозь бесцветную пряжу жизни, и наш долг – распутать эту нить» [Дойль 1993: 66]. У Б. Акуніна, як завжди, все не настільки поетично: намагаючись обеззброїти злочинця, Фандорін запускає в нього чорнильниці із червоним і фіолетовим чорнилом – ось і виходить «этюд в багрово-фиолетовых тонах». Відбувається іронічне зниження мотиву, запозиченого в А. Конан Дойля. «Из жизни щепок» – це оповідання й про систему цінностей у світі бізнесу, певніше, про повну їхню відсутність, де все, що не має стосунку до справи, грошей, вигоди, залишається за межами уваги. Вся сім'я фон Маків, хоч і переживає смерть глави сімейства, не може й не має права розслаблюватися: бізнес «сантиментів» не допускає. Ось і виходить, що на більші почуття й пристрасті виявляються здатними звичайні люди, дрібні службовці.

В оповіданні збірника «Нефритовые чётки» пояснюється, яким чином чотки, що належать, як з'ясувалося, мудрецю Ті Гуанцзи, опиняються у Фандоріна. Перегук сюжетних прийомів, мотивів спостерігається, як і в перших оповіданнях, із традиціями Е. По, А. Конан Дойля, А. Крісті. Зав'язкою сюжету служить убивство лахмітника на Сухарівці. Злочин через особливу жорстокість (тіло майже не порубали на шматки) приписують китайцям, оскільки «наш православный этак не отуродует» [Акунин 2007: 125]. Відзначимо, що для детективів А. Крісті, А. Конан Дойля було характерним приписувати злочини іноземцям, і в цьому проявляється типово англійська риса – ксенофобія, протистояння «свій – чужий». У Б. Акуніна до числа перших підозрюваних потрапляють торговці опіумом, китайці, що заселяли цілий район у Москві. В «Нефритовых чётках» Фандорін уперше пробує опіум, але, на відміну від свого англійського колеги Холмса, зарікається «нікогда в жизни больше не притронусь к этой дряни» [Акунин 2007: 143]. Звичайно ж, Фандорін докопався до правди: злочинець шукав дуже важливий для нього предмет, тому не гребував ніякими методами, аж до катувань. Акунінський герой розгадує загадку завдяки інтуїції й спостережливості й витягає нефритові чотки з пащі опудала крокодила, що знаходилося на найвиднішому місці. У цьому зв'язку й виникає відсилання до Едгара По.

Кількість каменів у чотках (двадцять п'ять) символізує мудрість і приносить довголіття своєму власникові, при цьому вони ще й уберігають свого хазяїна від небезпеки, хоча в ці чудеса Фандорін не вірить – йому й без чоток щастить. Проте зелені камені прекрасно допомагають сконцентрувати думку й значать для Фандоріна те ж, що й для Холмса – його трубка.

Оповідання «Скарпея Баскаковых» – версія «Собаки Баскервілей» А. Конан Дойля: та ж інтрига із сімейним прокльоном, жах і небезпека, що підстерігають на болоті. У Б. Акуніна дія відбувається в селі Баскаковка; відповідно до переказу, змія Скарпея довгі роки захищала рід Баскакових, але тепер вона знову з'явилася, щоб покласти йому кінець. Насправді страшна змія виявилася необразливим амурським полозом, а мотив злочину – прагнення заволодіти маєтком. В «Скарпее Баскаковых» (час дії 1888 рік) Б. Акунін дає можливість читачеві розгадати загадку «русской собаки Баскервильей» із уже знайомим персонажем – Анісієм Тюльпановим, адже саме він веде розслідування, хоч і тримає свого шефа в курсі всього, що відбувається, регулярно висилаючи найдокладніші звіти. Але розгадати злий намір голови повітової земської управи вдається тільки Фандоріну: Тюльпанов ще недосконало опанував методи дедукції й основи психології, яким учить його Ераст Петрович. Читачеві Б. Акуніна добре відомо, що ці пізнання Анісій продемонструє в «Декораторе» (час дії 1889 рік), у якому, щоб учень ненароком не перевершив учителя, автор робить його черговою жертвою маніяка-вбивці.

Оповідання «Чаепитие в Бристоле» присвячене «королеві детективу» Агаті Крісті. Б. Акунін знайомить Фандоріна з міс Пармл, розслідування вони ведуть разом, поперемінно захоплюючись талантами один одного. Крім того, після розкриття цієї справи Фандорін розуміє, що дедукцією можна заробити

собі на життя, причому чималі гроші: «Пятьсот фунтов стерлингов? На государственной службе он за целый год получал жалованье немногим больше» [Акунин 2007: 266]. У класичному детективі сищик не заробляв собі на життя розслідуваннями: для нього це було хоббі, розвага. Огюст Дюпен також не вимагав грошей за свої послуги (а Шерлок Холмс, якщо й брав гонорар, то лише в заможних клієнтів), але Ераст Петрович, відмовившись від державної служби, попросту не мав іншого джерела існування, хоча, у принципі, матеріальні труднощі героя на сторінках фандорінського циклу не висвітлюються.

«Долина мечты», «Перед концом света», «Узница башни» – завершальні повісті збірника. Перша з них являє собою розробку жанру вестерна в сучасній російській літературі. Тут є й банда «Чорні платки», і ковбої, і ранчо, трактири... – словом, усе, що було властиве Дикому Заходу. Під час відсутності будь-яких законів, порядку, коли кожна мить власне життя може обірватися, Фандоріну насилу вдається зберегти англійську манірність, ідеальний проділ, акуратність у дріб'язках (риса, властива Пуаро А. Крісті), – речі, не прийнятні для Нового Світу. Спостерігається також і перегук з романом Майн Ріда «Вершник без головы»: російську комуну переселенців переслідую примара обезголовленого бандита. Разом з тим «Долина мечты» – це ще й втілена ідея ідеального суспільства відповідно до заповітів Ф. Фур'є, М. Чернишевського й Л. Толстого. В 60-ті роки група росіян-«мрійників» відправилася в Америку будувати земний рай, вони жили комуну, задовольнялися малим, загалом, «причисляли себя не к разрушителям, а к созидателям и свято верили в непорочное Зло насильем» [Акунин 2007: 292].

Повість «Перед концом света» викликає асоціації, пов'язані з романом У. Еко «Ім'я троянди». В 1897 році Ераст Фандорін бере участь в експедиції на Північ Росії, мета якої – переконати старовірів у необхідності перепису населення. Як і в романі У. Еко, стикаються різні системи світогляду – нові, прогресивні й старі. Сперечаються ретрогради й прогресисти, священні тексти, стародавні повір'я й досягнення цивілізації – світські газети, фотоапарати «кодак». Є тут і свій юродивий, і «книжница-храмина», опис роботи переписувачів. Все це – прямі запозичення з роману У. Еко. Старовіри, які не бажають брати участь у перепису населення і вважають, що це підступи Антихриста, заподіюють масові самогубства, котрі йдуть одне за одним, відповідно до давнього пророцтва. Стосовно «вдохновителя» смертей, що сіяє страх і смуту серед старообрядників, то у варіанті Б. Акуніна він повністю збігається з убивцею в «Імені троянди». Читач, знайомий з твором італійського письменника, легко впізнає в Кирилові винуватницю всіх смертей. Адже вона – жіноче втілення Хорхе – заріклася ніколи не бачити білий світ, знає напам'ять всі житія святих, відстоює стару віру й непорушні підвалини.

Завершує збірник повість «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трёх мудрых», у якій Б. Акунін зіштовхує найбільш відомих літературних героїв детективного жанру XIX століття – Шерлока Холмса, Арсена Люпена й Ераста Фандоріна, усуваючи тимчасову дистанцію між образами, показуючи, що Фандорін – сучасник Холмса, його російський побратим. Можливість

позмагатися в аналітичних здібностях захоплює Холмса: «Чего мне больше всего не хватает в детективной работе, это соревнования интеллектов. С кем прикажете соперничать, с инспектором Лестрейдом? <...> Фандорин – достойный конкурент» [Акунин 2007: 618]. Дійсно, «Узница башни <...>» більше схожа на змагання інтелектів, ніж на детектив, у якому шукають злочинця, сама ж інтрига служить своєрідною театральною декорацією: занадто в ній все надумано й неприродно; справжня ж інтрига – це змагання Холмса й Фандоріна, які ні в чому не поступаються один одному. Лаври першості в розгадці шифру, звичайно ж, належать Шерлоку Холмсу – майстрові шахових комбінацій, але в самому розслідуванні російський детектив не уступає своєму англійському колезі.

У повісті простежується вплив традиції готичного роману, дія відбувається в таємничому замку: «мрачный силуэт замка <...> Окна были темны и слепы. Мне вообразилось, будто здание зажмурилось от ужаса, предчувствуя свою скорую гибель <...>» [Акунин 2007: 606]; є й сліди романтичної традиції: ув'язнена у вежі дівчина, якій загрожує небезпека. Однак ці атрибути виявляються зовнішніми: у Б. Акуніна дія розвивається зовсім не за, а проти законів готичного роману, дівчині нічого не загрожує, це всього лише фарс, щоб заманити геніїв розшуку, а таємничий замок зайнятий без відома хазяїв у їхню відсутність; відбувається інверсія традиційних сюжетів і колізій.

Завершує повість перероблене на східний манер тлумачення англійського вірша, зміст якого «заключается в том, что Троим Мудрым нетрудно найти Путь к Истине, даже если они отправляются в Плавание Бытия на негодной посудине» [Акунин 2007: 699]. На відміну від перекладу англійської пісні, зробленої С.Маршаком, у якій доля «трёх мудрецов в одном тазу» була плачевна, Б.Акунин трансформує фінал: его «мудрецы» не погибли в грозу, а всего лишь «сами себя перехитрили» [Акунин 2007: 699], намагаючись зловити третього – легендарного злочинця Арсена Люпена.

Літописцями пригод, що відбуваються в «Узница башни», поперемінно виступають доктор Уотсон і Маса. Як бачимо, співробітничать не тільки Фандорін і Холмс, але й Маса й д-р Уотсон, Б. Акунін і А. Конан Дойль. Оскільки Шерлок Холмс є одним з персонажів серії детективів про пригоди російського Великого Детектива, відбувається «не только обогащение содержательного объёма общеизвестного персонажа, но и принципиальное расширение его функциональной ориентации в контексте литературных произведений» [Нямцу 2004: 86]. Таким чином, знаменитий Холмс знову входить у російську літературу.

У збірнику «Нефритовые чётки» Б. Акунін, розробляючи сюжети творів класиків детективного жанру, демонструє неабиякі аналітичні можливості свого героя. Фандорін дотримується основних етапів і правил розслідування злочину: вміє поставити себе на місце вбивці, дотримується тільки логіки й раціонального, перевіряє факти й т.п. – тобто всіх тих дедуктивних прийомів, якими користувалися великі детективи - герої Е. По, А. Крісті, А. Конан Дойля. Як завжди, Ераст Фандорін виступає поборником справедливості, причому

цього разу його діяльність має широку географію, свої дедуктивні таланти він застосував як у Європі (в Англії), так і Новому Світі (на американському Дикому Заході). Перебування Ераста Петровича за кордоном відбилося на його характері й поведінці. Так, «побочный эффект затянувшейся американской жизни» проявився в «честности в мелочах» [Акунин 2007: 450–451].

У своїх творах Б. Акунін не стільки створює нові сюжети, скільки майстерно переробляє старі: шантаж і викрадення, маніяк-убивця, шпигунські ігри та ін. Але, на відміну від класичних детективів, у яких злочини відбувалися проти однієї або декількох особистостей, багато сищиків письменника, крім конкретного вбивства, заторкують і важливі соціальні питання, що більшою мірою характерно для детективних сюжетів нашої епохи, що зображують злочини, спрямовані не проти окремої особистості, а проти цілого класу, соціального шару. Майже половина детективів «фандорінського» циклу не тільки продовжує традицію, але й суперечить правилам класичних сюжетів ХІХ століття: «Азазель» – зображення мережі таємного суспільства, діяльність якого виходить за межі однієї держави; «Турецкий гамбит» – закулісна сторона війни як політична гра; «Смерть Ахиллеса» – убивство всенародного улюбленця генерала Соболева, у якому беруть участь високопоставлені особи держави; «Особые поручения» – повість про маніяка-вбивцю; «Коронация» – викрадення принца, погрози надсилати дитину по частинах. Ці сюжети виходять далеко за межі звичних сюжетів класичного детектива. Письменники, що виступали за збереження чистоти жанру, вважали неприпустимим використовувати як сюжет детектива таємні суспільства з філіями по усьому світі, підземні приміщення, де можна сховати кого завгодно, класичну лінію детективу не можна перевантажувати інтригами міжнародної дипломатії. Ван Дайн склав «Двадцять правил для написання детективних романів», яких, на його думку, неодмінно повинен дотримуватися кожний автор детективів; серед його положень: дотримання чесної гри з читачем, відсутність любовної інтриги, злочинець не може бути розповідачем або детективом, злочинець повинен бути виявлений дедуктивним методом, а не завдяки випадковим збігам та ін. [Дайн 1990]. Р. Нокс у статті «Десять заповідей детективного роману» писав про неприпустимість використання в детективних оповіданнях невідомих отрут, втручання в розслідування надприродних сил, появи нерозрізнених двійників або близнюків [Нокс 1990]. Але чи всі автори детективів додержувалися цих правил? Однією з перших, хто їх порушив, була Агата Крісті: у її оповіданні «Вбивство Роджера Екройда» («The Murder of Roger Ackroyd», 1926) убивцею виявляється сам розповідач.

Причина вбивств в «Левиафане» Б. Акуніна – жага роздобути скриньку з алмазами раджі Багдассара. Н. Волкова відмічає, що фігура «Смарагдового раджи» («Изумрудного раджи»), можливо «является дериватом от рассказа А. Кристи «Изумруд раджи» [Волкова 2007: 105]. Цей мотив присутній у сюжеті оповідання Р. Стівенсона «Алмаз Раджі» і романі У. Коллінза «Місячний камінь» («The Moonstone», 1868). Схожі й історії скарбів. У «Місячному камені» безцінний алмаз, що колись прикрашав чоло індійського бога Місяця, був викрадений, переходив з рук у руки, поневолюючи й

заражаючи жадібністю своїх власників. За його долею невпинно стежили охоронці алмаза – браміні, які вичікували зручного випадку, щоб повернути алмаз їхньому божеству. Історія «Алмаза Раджі» Р. Стівенсона така: якийсь Томас Ванделер, перебуваючи в Індії, був зачарований одним з алмазів, побачених у скарбниці раджі; він задається метою його одержати й, зробивши раджі ряд послуг, одержує його в нагороду, привозить камінь в Англію, де й відбуваються подальші події. В «Левиафане» також причина всіх злочинів – скарби раджі, вартість каменів нечувана, ідеєю їх роздобути спокушаються навіть високоповажні представники суспільства, зокрема сам комісар Гош зважується на вбивство. У Стівенсона перед чарами каменя не зміг устояти навіть священик. Принц Флорізелъ вигукує: «Не дай Бог глядеть на него (алмаз) долго – чего доброго и самому можно заразиться алчностью» [Стівенсон 2001: 154]. Притчу про демона жадібності завбачливо розповідає й Фандорін: троє купців відправилися в пустелю в пошуках Великого Скарбу. Йшли вони довго, на сороковий день вони побачили гору всю зі срібних злитків. Один купець, набивши мішки сріблом, відправився в дорогу назад, двоє пішли далі. Ще через сорок днів прийшли вони до золотої гори, другий купець, взяв золота, скільки стало сил, і пішов назад. Третій же сказав, що йому цього мало. «Я пойду дальше и найду гору из алмазов. А когда вернусь домой, я буду самый богатый человек на всей земле» [Акунин 2002а: 163]. Через сорок днів він прийшов до алмазної гори і «увидел диковинную картину: стоит посреди пустыни, согнувшись в три погибели, человек, держит на плечах алмазный трон, а на троне восседает чудовище <...> “Как я рад тебе, о почтенный путешественник! – прохрипел согнутый. – Познакомься, это демон алчности Мардуф, и теперь держат его на плечах будешь ты – пока не придет сменить тебя такой же корыстолюбец, как мы с тобой”» [Акунин 2002а: 163]. Як бачимо, детективна оповідь може містити алегорії й притчі. Використання міфологічних образів і алегорій дозволяють письменникам у межах детективного сюжету більш обсяжно відобразити складну суперечливість світу. Символічний і фінал творів: у Р.Стівенсона всім халепам поклав край принц Флорізелъ, який викидає камінь у ріку; у Б. Акуніна хустка – ключ до скарбів – також назавжди зникає у водах Суецького каналу. Повторення того самого мотиву в творах декількох авторів приводить до появи асоціативно-образних рядів. При цьому «осуществляется идейно-семантическая конкретизация системы доминант традиционной структуры, исходная многовариантность которой подчиняется авторской концепции» [Нямцу 2004: 70]. Читач бачить переосмислення, еволюцію того самого мотиву в різних творах, оцінює, як він співвідноситься з попередніми трактуваннями, яким чином кожний письменник вирішує екзистенціальні проблеми, питання багатства, жадібності, можливість здійснення вбивства заради матеріальних благ.

Запозичених мотивів у детективах Б. Акуніна багато. Тема дорогоцінного каменя фігурує й у романі «Коронация, или Последний из Романов». Напередодні коронації злочинці викрадають маленького принца, як викуп за нього вимагають алмаз «Орлов», що прикрашає імператорський скіпетр. Сам камінь безцінний, він відомий в усьому світі, тому продати його неможливо,

але якщо «распилить его на три-четыре больших алмаза и несколько десятков средних и мелких <...>» [Акунин 2003а: 63], то сума все одно вийде величезною. До такого ж висновку приходять і поліцейський Скотленд-Ярду, що займається пошуками «Алмаза Раджі» у романі Р. Стівенсона: «если вор окажется человеком сообразительным и распилит алмаз на три-четыре части, ему всё равно будет с чего разбогатеть» [Стівенсон 2001: 112]. Б. Акунін майже точно повторює старий мотив.

Як ми вже відзначали в попередньому розділі, вплив традиції англійського детектива простежується в романах «Любовниця Смерти» і «Любовник Смерти», сюжети яких розвиваються паралельно, про них мова йтиме в наступному розділі роботи. «Два текста рождают истинную полифонию <...> Два сюжета – декадентский и “хитровский” – цепляются друг за друга, как шестерёнки» [Ранчин 2004: 240–241]. При цьому «Любовник Смерти» – детектив, вибудований за образом «Олівера Твіста» Діккенса, а для роману «Любовниця Смерти» Б. Акунін запозичує ідею оповідання «Клуб самовбивць» Р. Стівенсона й пародіює декадентство кінця ХІХ століття. Поетичні захоплення початку ХХ століття Б. Акуніним обігруються іронічно.

Якщо говорити про синтез декількох сюжетних мотивів, то роман «Коронация» у цьому сенсі найбільш показовий. Так, повторюється сюжетно-композиційний хід класичного детективу: про сищика Фандоріна розповідає «не сищик» – придворний камердинер Афанасій Зюкін, образ якого воскрешає в пам'яті Габріеля Беттеріджа з «Місячного каменя» У. Коллінза; детальний опис палацової обстановки нагадує педантичність, з якою А. Крісті у своїх детективах описує англійський побут; імітуються й основні композиційні моменти оповідань А. Конан Дойля: протистояння «Шерлок Холмс – професор Моріарті» – боротьба «Фандорін – доктор Лінд» (він же мадмуазель Деклік); зображення мнимої смерті Фандоріна від рук д-ра Лінда – відсилення до сцени мнимої загибелі Холмса, тобто практично кожне окремо взяте «типове місце» становить собою свій варіант розвитку відомого протосюжету, причому рівні функціонування й осмислення відомих сюжетів можуть бути різними.

У деяких випадках спостерігається ускладнення семантичного тлумачення відомих образів і мотивів. Наприклад, така усталена для російської літературної традиції тема «слуг» і «служіння». Великокнязівський дворецький Зюкін безмежно відданий і вірний своїм панам, він вимогливий до себе й до інших слуг коронованих осіб, «дворецкий – это как дворянин, и корень тот же, только у нас к себе строгости больше, чем у дворянства», – зазначає він [Акунин 2003а: 106]. В інших випадках, навпаки, спостерігається спрощення, перевернення відомої колізії. Так, грізний і хитромудрий Лінд, за яким Фандорін полює ледве не по всьому світові, відсилає до добре відомого протистояння Холмса й професора Моріарті, цього невловимого генія злочинного світу, у варіанті Б. Акуніна виявляється жінкою, а запозичена сцена протистояння Моріарті й Холмса на краю прірви, що символізує двобій Добра й Зла, у тексті Б. Акуніна інвертується, подається в ігровому ключі. Несподіваний і поворот у задачі встановлення особистості Джека-Потрошителя («Декоратор»), вирішення якої в детективній традиції завжди базувалося на

уявленні про те, що злочинець – англієць, а у варіанті Б. Акуніна виявляється росіянином, співвітчизником Фандоріна.

Вільне поводження з класичними образами й сюжетами характерно для сучасної літератури. Дуже часто читачеві пропонується перероблений, парадоксальний шлях переосмислення, трактування традиційного матеріалу. Скажімо, образ Азазеля (падшого ангела) – це своєрідний символ таємної організації, мета якої – побудувати ідеальне суспільство, використовуючи для цього будь-які засоби. Сполучення благих намірів і злочинних шляхів їхнього досягнення – інше осмислення образу божого відступника. «Огромное количество переключек с произведениями художественной литературы, мифологией, библейскими мотивами делают образы главных героев более емкими и при этом амбивалентными. Добро оборачивается злом, а зло – добром» [Надозирная 2012: 259].

Роздвоєнність й неоднозначність акунівських персонажів, злочинців і злодіїв – ще одна риса, що відрізняє детектив Б. Акуніна від інших цього жанру. Суперечливим є і зображення генерала Соболева (Скобелева), образ безстрашного Ахілла в романі змінений. Доблесний генерал виявляється змовником, що насмілювався зрадити присязі й готує державний переворот. Як бачимо, інверсія як прийом створення образу – характерна риса детективів Б. Акуніна. Але й таке трактування історичної особистості має свої реальні передумови. Сучасники М.Д. Скобелева чимало говорили про несподівану й загадкову його смерть. Писав про це й В.І. Немирович-Данченко, який добре знав генерала [див.: Немирович-Данченко 1993: 15–16].

Б. Акунін у цілому дотримується правил, розроблених його попередниками. Відомо, що опису зовнішності, зачіски, одягу приділяла велику увагу у своїх детективах Агата Крісті, тому що «эти детали не только отражают особенности характера, но и запечатлевают модные тенденции и вкусы людей, что также создает атмосферу того времени» [Белазерова 2006: 44]. У попередньому розділі вже говорилося про те, яку велику увагу Б. Акунін приділяє опису зовнішнього вигляду Фандоріна. Але в А. Крісті він запозичує не тільки це, але й самі принципи побудови детективного сюжету.

Часто наведені автором на форзаці роману жанрові підзаголовки визначають їхні зв'язки з літературними попередниками. Так, «Левиафан» визначається як герметичний детектив. Такого роду детектив, з обмеженим числом дійових осіб, був характерний для Агати Крісті, яка прагнула максимально скоротити число персонажів і обмежити місце дії. Тому сюжет у її романах часто розгортається у відокремлених особняках, замках або віллах, вагоні поїзда, на острові й т.п., куди якийсь час не може потрапити поліція або сторонні. «Крісті виявляє рідкісну фантазію, для того щоб в різні способи скоротити кількість дійових осіб – потенційних злочинців – до розумної межі», вона «по-своєму розробляє популярну ще з часів Едгара По тему зачиненого зсередини приміщення, в яке, так спершу, ніхто не може дістатися ззовні. Але труп знаходять саме у цьому герметично закритому кабінеті, номері готелю, купе, кабіні тощо» [Шахова 1993: 369–370]. Поряд з іншими Б. Акуніним використовується і ця складова детективної формули. Серед літературних

прототипів «Левиафана» можна назвати кілька герметичних детективів письменниці з обмеженим числом підозрюваних – «Вбивство у Східному експресі» («Murder in the Orient Express», 1934), «Десять негритят» («And then There Were None», 1939), «Чоловік у коричневому костюмі» («The Man in the Brown Suit», 1924).

У романі А. Крісті «Чоловік у коричневому костюмі» частина дії також відбувається на кораблі, оповідь ведеться від імені героїні й поперемінно переривається вставками із щоденника одного з пасажирів, сера Юстаса, що, як з'ясувалося, і був злочинцем. Використання форми щоденника – прийом, що дозволяє злочинцеві залишатися непоміченим серед інших дійових осіб протягом усього оповідання, тобто дотримуватися одного із правил «гарного» детективу: не з'являтися наприкінці роману й при цьому бути поза підозрами, оскільки читач вірить, що людина, яка веде щоденник, ділиться з ним усіма своїми думками й розповідає все, отже, він – невинний. У цьому й полягає «підступ» щоденника, як влучно помітив один з героїв Агати Крісті: «дневник полезен для запечатления черт характера других людей, но не собственных» [Кристи 1997: 125]. Тому здогадатися, хто ж насправді злочинець, непросто: кожний щось приховує, недоговорює, ось перед читачем і виникає задача, яку вирішує Пуаро, – відокремити малу неправду від великої. Прийом ведення оповіді від імені декількох персонажів дозволяє повніше розкрити їхні характери, поживавити оповідання, «придаться дополнительной загадочностью, ибо часто один из рассказчиков не знает того, что знает и потом сообщает другой. А другой иной раз неожиданно опровергает, казалось бы, вполне убедительные соображения предыдущего» [Адамов 1980: 58]. Першим помітив переваги такої форми оповіді й використовував у своїх детективних романах Уілкі Коллінз. Він же ввів у детективне оповідання й ситуативні труднощі. Якщо в Е. По було скоєно злочин і потім більше нічого не коїлося, сищик лише аналізував факти й «вчисляв» злочинця, не виходячи з будинку, то в романах Коллінза ситуація постійно змінюється, «всё то усложняется, то на миг проясняется, то вдруг обстановка становится смертельно опасной, то еще более загадочной» [Адамов 1980: 57].

Б. Акунін переймає цей тип ведення детективної оповіді. В «Левиафане» кожна глава викладена одним з відвідувачів салону «техніка роздробленої оповіді», як визначає його Дж. Скеггс [Scaggs 2005: 23]³⁶, серед яких і злочинець: це або записи в щоденнику, або міркування, викладені автором-оповідачем. Кожний розповідач згадує про якусь таємницю, тому в читача є всі підстави підозрювати кожного.

Очевидна близькість «Левиафана» у сюжетно-композиційному плані ще з одним детективом А. Крісті – романом «Десять негритят», дія якого відбувається на острові, куди запрошені кілька чоловік. Гості не здогадуються про справжню причину свого перебування. Коли стає відомо, що кожний відвідувач обвинувачується в убивстві й засуджується на смерть якимось

³⁶ «technique of multiple and split narratives».

А.Н. Онімом , а потім скоюються перші вбивства, висновок лише один: хтось із них убивця, і всі підозрюють один одного.

Зрозуміло, Б. Акунін не перший, хто запозичує або пародіює деякі сюжети й образи з інших детективних творів. У романах А. Крісті виникає фігура капітана Гастінгса, що неспроможний суперничати з інтелектом великого детектива Еркюля Пуаро. У зв'язку з цим Н. Ільїна зауважує: «Зачем Агате Кристи понадобился честный и туповатый капитан Гастингс? А затем же, зачем понадобился Конан Дойлу доктор Ватсон» [Ильина 1992: 296]. А, скажімо, в «Десяти негритятах» письменниця копіює сцену з роману Е. Бронте: Емілі Брент сниться Беатриса: «она стояла за окном, прижав лицо к стеклу, стонала, умоляла впустить её в дом» [Кристи 1990: 282]. У Е. Бронте один з персонажів, Локвуд, прокинувся вночі, почувши стукіт. За вікном стояла дівчинка, вона просила впустити її, він дуже злякалася: дитина вселяла у нього невимовний жах. В «Азазеле» Б. Акуніна та ж сцена: Фандорін прокидається від стукоту у вікно, «<...> на непослушных ногах двинулся к окну <...> небо озарила вспышка молнии, и Фандорин увидел за стеклом, прямо перед собой, мертвенно-белое лицо <...> Страшнее всего было её сияющее нездешним светом лицо <...>» [Акунин 1998: 192, 194]. У цьому епізоді Б. Акунін запозичує ще й мотиви «Собаки Баскервілей» (“The Hound of the Baskervilles”, 1902) А. Конан Дойля: Амалія Бежецька, щоб налякати Фандоріна й забрати в нього портфель із важливими паперами, використовує маскарад з переодяганням, обличчя ж вона намазує фосфором. Або ж дитяча англійська лічилка про «десять негритят» набуває лиховісного сенсу в романі Агати Крісті, оскільки вбивства на острові відбуваються точно за нею. Вона вселяє жах і страх у все меншої кількості тих, хто перебував на острові. Подібна «зловісність» простежується і в іншому російському прислів'ї, що використовує вбивця в «Декораторе» Б. Акуніна. «Жизнь – захватывающая, весёлая игра. Кошки-мышки, hide-and-seek. Я и кошка, я и мышка. I hide and I seek. Раз-два-три-четыре-пять, выхожу искать. Кто не спрятался, я не виноват» [Акунин 2002г: 207]. Улюблені дитячі лічилки аж ніяк не вселяють веселощі, у використовуваному письменниками контексті вони таять у собі реальну загрозу для оточуючих.

Вкраплення в детектив подібних елементів (дитячих віршиків, пісеньок, лічилок), що виконують функцію приречення, часто використовувала А. Крісті. Важливе місце в її детективі приділялося неживому предмету, деталі, наприклад, в «Десяти негритятах» – це фарфорові статуетки, зникнення яких віщує смерть одній з дійових осіб. У кожній деталі є своє призначення, нерідко фатальне: як правило, вони несуть страх. У «Кривому домишку» така деталь – записна книжка Джозефіни, у якій дівчинка розповідає про ненависть до своєї сім'ї, намічає майбутні жертви: «Дедушка не позволил мне учиться танцевать, поэтому я решила его убить <...> Я ненавижу няню <...> Её я тоже уб'ю <...>» [Кристи 1991:151]. Подібний жах вселяє щоденник «декоратора» однойменної повісті Б. Акуніна, сповідь маніяка, для якого вбивство – акт творення, богоугодний вчинок. Класичному детективу, що увібрав у себе традицію готичного роману, було властиво звернення до теми жаху, крім того, в Англії в

першій половині XIX століття злочину надавався романтичний відтінок. Показовий приклад – книга Томаса де Квінсі «Вбийство як одне із витончених видів мистецтва» (“Murder Considered as One of the Fine Arts”, 1827); убивця в повісті Б. Акуніна теж відчуває себе художником, декоратором, знаходячи в жахливому прекрасне.

У детективі Б. Акуніна простежується засвоєння традиції оповідання А. Крісті. Головний метод, що використовує письменниця в пошуку злочинця, – це метод «найбільш імовірного підозрюваного»: «убивця повинен бути очевидний, однак наприкінці виявляється, що насправді все було не настільки очевидним» [Dubose 2000: 159]³⁷. Щоб досягти цього, письменниця наділяє одного з героїв усілякими негативними рисами, наприклад, з’являється суперниця, що прагне зруйнувати ідеальну подружню пару, симпатія й співчуття читача – на стороні потерпілих, які насправді й виявляються злочинцями. Убивці письменниці – актори, які чудово грають придумані ролі, тому читачеві так важко їх розкусити. Злочинці «мімікують під звичайних законослухняних обивателів або ексцентричних диваків “не з цього світу”, бо для авторки детективу дуже важливо, щоб саме на них читач до кінця роману не подумав, що вони винуватці злочину» [Шахова 1993:368]. Для досягнення цієї мети А. Крісті під підозру ставить кожного з героїв, спочатку всі докази вказують на одного з підозрюваних, потім письменниця йому знаходить незаперечне алібі, і підозри падають на іншого, і так по колу; письменниця майстерно грає із читачем, не дозволяючи йому прийти до розгадки швидше, ніж того вимагає задум. Вдається до такого роду гри із читачем і Б. Акунін.

У романі «Азазель» фабула будується на зразок детективів Агати Крісті: за всієї очевидності справжнього злодія (головний принцип у розшукній справі: *cui prodest* «шукай кому вигідно»), миловидна зовнішність вводить в оману, леді Естер скоряє своєю добротою Фандоріна, присипляє його пильність: «За столом сидела седенькая дама не просто приятной, а какой-то чрезвычайно уютной наружности. Её ярко-голубые глазки за золотым пенсне так и светились живым умом и приветливостью <...> Фандорину она сразу понравилась» [Акунин 1998: 110]. На додаток до привабливої зовнішності баронеса мала за мету воістину шляхетну справу – допомагати кинутим дітям. За цим «оплотом добра» важко було побачити справжнього злочинця, голову всесвітньої організації «Азазель». Подібно до А. Крісті, Б. Акунін розвінчує міф про «миловидну зовнішність», натура людини таїть у собі багато протиріч.

«Англоманія» Б. Акуніна (за Н. Потаніною) у першому романі письменника проявилася досить ясно. Головна злочинниця – піддана Великобританії, центр її організації розташований саме там, Фандорін, розслідуючи, відправляється в Англію, тобто в сюжетній лінії роману багато колізій, пов’язаних із цією країною. Крім того, у сюжет вводяться й основні концепти англійської культури, зокрема поняття «englishness», «gentleman», «gentility» (аристократичність, знатність), що втілюють у собі відчуття спокою,

³⁷ «<...> the murderer must be somebody obvious but at the same time you would then find that it was not obvious».

урівноваженості, витримки, кодексу честі, порядку, зведених у абсолют, а саме цих складових англійського роману бракує вітчизняному читачеві. Ідеалізація минулого характерна для перехідного часу, періодів нестабільності. Для Англії першої половини ХХ століття це також було актуально. Країна переживала період розпаду імперії, це був час кардинальних перетворень у соціальному, суспільному, індивідуальному житті, що для англійців, зважаючи на їх національні особливості, а саме: любов до стабільності, прихильність до традиції – було особливо болісно. Тому «Крісті й створює у багатьох романах трохи казкове тло, таке затишне, тепле, патріархальне» [Шахова 1993: 371]. Воскре-шає колишній затишок ХІХ століття, на зразок англійських колег, і Б. Акунін у своїх детективах, хоча й ніякою мірою не ідеалізує його.

Звернення письменника до відомих образів і мотивів демонструє, з одного боку, перегук із класичними зразками англійського детективу, з іншого боку – новий характер і способи інтерпретації й переробки відомих сюжетних колізій, що наближає їх до сучасності: питання влади, моралі, тероризм, чеченська криза й ін.

Творчість Б. Акуніна генетично пов'язана з англійською класикою детективного жанру, творчістю А. Конан Дойля, А. Крісті, У. Коллінза. Запозичений відомий сюжетно-образний матеріал у його романах, оповіданнях і повістях переосмислюється, а іноді й пародіюється. Але ж і пародіювання – одна з форм наступництва, причому за характером комізму пародіювання в Б. Акуніна не сатиричне, а гумористичне.

Детективи Б. Акуніна є своєрідною типологічною паралеллю до психологічного детектива в дусі його засновника – Г. Честертона, що, слідом за У. Коллінзом, продовжив розвиток детективу в психологічному ключі, але при цьому додав йому й нові риси – філософську глибину й моральну основу, моральну проповідь. Г. Честертон створив п'ять циклів детективних оповідань, у яких позитивними героями є патер Браун, Хорн Фішер, Понд. «Трёх этих персонажей роднит много общего: отношение к реальности, мягкая ирония, донкихотство, мудрость, психологизм, доброта, отшельничество, склонность к парадоксам» [Романчук 2003].

Головний герой оповідань Г. Честертон патер Браун проповідує християнську мораль й людинолюбство. Підложжям сюжетів цих оповідань є не стільки погоня за злочинцем, скільки протистояння різних світоглядних систем, пов'язаних з розумінням співвідношення добра й зла, честі, свободи, влади тощо. До цих питань людського буття письменники зверталися неодноразово, і вони закарбовані в активних, або вічних сюжетах. Звернення сучасних авторів до традиційних сюжетів і образів, з одного боку, говорить про сталість художньої пам'яті, з іншого, традиційний матеріал по-новому переосмислюється в інших ціннісних, історичних реаліях, формує своє бачення вихідної проблематики, що характерно й для детективів Б. Акуніна.

Як відомо, детективний жанр відкритий до використання алегоричних, міфологічних образів, алегорій, тому що вони дозволяють більш обсяжно відобразити реалії сучасного світу й викликати в пам'яті читача знайомий їм архетипічний образ. Як відзначає Дж. Фрей, «тяга к мифологическим формам

передається по спадку, являється частиною людського свідомості і, значить, універсальна. В давніх міфах і легендах герої відправлялись на пошуки еліксиру вічної життя або золотого руна, середньовічні лицарі билися з драконами – сьогодні вони перетворилися в шукачів, виставлених на захист правосуддя» [Фрей 2005: 16–17].

З цього погляду для нас є цікавим роман «Левіафан», що вже згадувався в попередньому підрозділі. Назва роману має три джерела, про які автор не забуває повідомити читача: левіафан – це одне з біблійних чудовиськ, так називається й трактат англійського філософа Гоббса про державу й про мистецтво нею керувати, а також найменування одного з англійських кораблів, який було закладено в 1854 році, але після невдалого спуску на воду перейменовано в «Great Eastern». Про те, який він мав вигляд, читач може довідатися із щоденника одного з пасажирів, Мілфорда-Стоукса, що детально описує реальний прототип «Левіафана». На цей факт, а також на декілька «нестиковок» у романі, пов'язаних з маршрутом корабля, його конструкцією й т.і. вказав у своїй статті С. Величко [Величко].

Стосовно ж біблійного сюжету, то, як відомо, левіафан – морське чудовисько з сіма головами, що живе в морі, над яким Бог здобув перемогу на початку часів. Левіафан втілює руйнівні сили водного світу. «Мифы о Левиафане восходят к представлениям об олицетворенном первобытном хаосе, враждебном богу-творцу и некогда им покоренном, ныне же пребывающем в состоянии сна, однако могущем быть разбуженным» [Мифы 1988: 43]. В інших міфологічних джерелах образ морського чудовиська також співвідноситься з уявленнями про стихію руйнування, Хаос. Поряд з левіафаном, у священних книгах згадується й про бегемота як про жіночий аналог чудовиська. Надалі в народному епосі біблійний левіафан перетворився в безліч казкових, міфологічних образів.

Інше трактування отримує образ левіафана у філософсько-політичній літературі Нового часу. Цей образ використовував для свого трактату Т. Гоббс, що розглядає левіафана як гігантський живий організм. С.Б. Дунаєв відзначає: «Томас Гоббс – англичанин, и, как все европейцы, предельно рассудочный и рациональный человек, за Левиафана принимал государство и, если поверить Бертранию Расселу, под жизнью Гоббс понимал всего лишь движение членов тела этого самого Левиафана, а душой его и, следовательно, всей жизни человеческой считал верховную государственную власть <...>» [Дунаев 2000].

Образ міфічного чудовиська виникає й у детективах, зокрема в одному з оповідань Г. Честертон – «Прокляття золотого хреста» («The Curse of the Golden Cross», 1926). Зав'язка дії цього оповідання відбувається в одному із салонів «чудовищного гіганта “Моравія”» [Честертон 1992], судні, що прямує з Америки в Англію. Серед шістьох відвідувачів салону – відомий археолог професор Смейл і патер Браун. До описуваного моменту патер Браун помічає якусь дивність у бесідах: усі всілякими способами намагаються вивідати в Смейла інформацію про знайдену християнську гробницю в Сассексі. Професор же стриманий у репліках, інформацією, якою володіє, він бажає поділитися лише із Брауном, тому що вважає його «самим мудрим и самым

чистым человеком» [Честертон 1992: 270]. Багато років тому, ведучи розкопки в одному з лабіринтів на острові Крит, схожому на знаменитий міфічний лабіринт Мінотавра, Смейл знайшов незвичайний хрест, на тильній стороні якого була зображена риба. При цьому «некто, не имевший ни тела, ни лица, ни имени» [Честертон 1992: 273], невпинно переслідував професора, там, у мороці лабіринту, «Він» попередив Смейла, що вб'є його, тому що той посмів забрати хрест. Але те, що професор визнав за безтілесного духа, було без сумніву людиною: «Він» знав ім'я археолога і, скоріше всього, був його співвітчизником. Недавно в газетах з'явилась замітка про те, що у Сассексі знашли гробницю християнського священика, на забальзамованому тілі виявили хрест із зображенням риби. Професор вирішив відправитися до Англії, щоб переконатися у достовірності цієї інформації.

Добравшись до церковного цвинтаря, Смейл, на свій подив, знову зустрічається зі своїми корабельними супутниками: всім було цікаво подивитися на забальзамовану мумію і таємничий хрест; у супроводі місцевого вікарія вони направляються до гробниці. «Они вошли в овальное помещение. <...> Зеленоватый свет наверху <...> указывал на другой выход во внешний мир, и казалось, что ты – глубоко под водами моря <...> арки, обнимавшие тьму, походили на пасти чудовищных акул, а щель, образованная приподнятой крышкой каменного гроба, стоящего посредине, весьма напоминала челюсти Левиафана» [Честертон 1992: 279]. Коли професор нахилився, щоб зняти хрест із шиї мумії, кришка труни впала – «Левиафан захлопнул пасть» [Честертон 1992: 281].

Використання настільки нереальних образів – чудовисько, що ожило, міфологічні лабіринти, прокльони, таємничий склеп, – здавалося б, погано поєднуються із сюжетом детективного оповідання. Але для оповідань Честертона поєднання таємничих мотивів, які нагнітають обстановку, що змушують повірити в надприродне, – улюблений прийом. Наприкінці оповідання патер Браун знаходить пояснення всьому неймовірному. Лжевікарій використовував чутки про знайдену гробницю, щоб заманити професора в Сассекс, а сама вона служила пасткою. Символічне чудовисько, проклін, що навис над усіма, залишається лише ілюзією. Патер Браун знаходить істину й при цьому мудро зауважує: «Рыба может снова оказаться под землей, а потом опять выйдет на поверхность» [Честертон 1992: 290]. Злочини, війни – всі ці прояви хаосу, які уособлює левіафан, – лише на деякий час зникають із життя, потім знову, подібно до дамоклового меча, нависають над людством. Як відзначає С. Аверінцев, «подход Честертонa аллегорический, басенный, и он оправдан тем, что мораль басни вправду волнует его» [Аверинцев 1984:336].

Якщо в «Проклятті золотого хреста» Честертонa на борту корабля, схожого на дивовижного гіганта, відбувається лише зав'язка сюжету, то в романі Б. Акуніна дію перенесено в замкнутий простір величезного пароплава, іменованого «Левиафан». На його борту розслідується вбивство, що відбулося у Франції за кілька днів до відплиття судна, про факти вбивства читач довідається зі звітів поліції й газетних вирізок. Відомо також, що вбивця переховується на борту «Левиафана» – це один з пасажирів першого класу, і

необхідно з'ясувати, хто він. Розслідування доручене комісарові Гошу. Він збирає всіх підозрюваних в одному із салонів корабля, «Віндзорі», усього там було десять чоловік.

Порівняння корабля із чудовиськом дається на самому початку оповідання, тобто з перших сторінок надається якась чудність, алегоричність кораблю, пасажирам, подіям, що розвиваються. Цей образ спадає на думку Реджинальду Мілфорд-Стоуксу, що відправився у плавання, щоб отямитися після пережитої трагедії – смерті дружини. Горе зробило його дуже чутливим, він відчуває небезпеку, що наближається, і, можливо, тому в нього й виникає подібна асоціація: «Вчера я <...> открыл Священное писание <...> в глаза мне бросились строки о Левиафанах, грозном морском чудовище из Книги Иова. Я затрепетал, внезапно поняв, что речь там идет вовсе не о морском змее <...> – нет, в Библии явно говорится о том самом “Левиафане”, который взялся доставить меня из мрака и ужаса к счастью и свету» [Акунин 2002а: 46–47]. Судно, оснащене гігантською паровою машиною, нагадує давнє чудовисько, що борознить морську безодню. Яке ж послання таїться в рядках Іова, «грозное предостережение – то ли персонально мне, то ли пассажирам “Левиафана”, то ли всему человечеству?» – міркує Мілфорд [Акунин 2002а: 47]. Він доходить висновку, що загорділе людство прогнівало Творця. У своєму страху й містичному марновірстві англієць недалекий від істини, відчувши небезпеку, що затаїлася на кораблі; але вона виходить не від міфологічних чудовиськ, а від людей, які вподібнилися чудовиськам: вони ввергають у хаос людське життя, зневажають споконвічні цінності, ведені демонами жадібності, зважаються на криваві й жорстокі злочини. Текст біблійного послання під пером Б. Акуніна змінюється: катастрофа, якщо й загрожує «Левиафану», то внаслідок досить приземленої причини: лейтенант Реньє, щоб не залишати свідків, направляє корабель на скелі. На зміну міфологічним чудовиськам прийшли технічні, за якими стоїть людина, одержима пороками й пристрастями.

Детектив – це не тільки інтелектуальна гра, це ще й жанр, «который пытается сохранить классические достоинства, <...> сохраняет порядок в эпоху беспорядка», – відзначає Х. Борхес [Борхес 1952: 82]. Головна мета детективного роману – знайти злочинця, причому це неможливо зробити, не торкнувшись самої причини злочину. Тобто важливо не тільки встановити, хто злочинець і як було скоєно злочин, але й відповісти на запитання «чому?». Це питання дуже вагоме, оскільки разом з сищиком читач довідається мотиваційну сторону злочину, отримає можливість оцінити ступінь його тяжкості. У цьому випадку важливе знання психології, розуміння поведінки й характеру людини. Відповідь на запитання «чому?» тісно пов'язана із психологічною складовою, а також заторкує ще й аспект морального вибору. На поверхновому рівні сюжету це відображається в перемозі добра над злом, покаранні винного, але в підтексті може міститися й філолофсько-моралізаторське узагальнення. Автори детективного роману не тільки оповідають про злочин і пошук убивці, але й розкривають суспільно-соціальні причини, що обумовили появу злочинця, тому в класичному детективі моральне повчання так само необхідне, як і в притчі.

Детективи Г. Честертон і схожі на філософські притчі. У його оповіданнях розробляється ідея, «которую в общем виде можно обозначить как поиск истинности категорий порядка и свободы, их совместимости друг с другом с одновременным признанием бесконечной ценности каждой человеческой личности» [Романчук 2003]. Якщо умовно розбити детективне оповідання на наступні складові: убивство – пошук злочинця – мораль, то для патера Брауна важлива остання. Він судить не людей, а зло. Письменник дає читачеві урок моральності. Непоказний священик, коротун у чорній сутані, що здавався «грубо вырезанным из дерева» [Честертон 1992: 114], є центром детективного оповідання. Він і проповідник, і сищик, і психолог, одним словом, – «ловец человеков». Подібний герой виникає й в «фандорінському циклі» Б. Акуніна. При цьому, як головний герой – Ераст Фандорін, – так і його супротивники показані як відмінні психологи й чудові тактики.

І патеру Брауну, і Фандоріну нерідко доводиться вибирати між обов'язком і совістю. Зокрема оповідання «Три знаряддя смерті» («The Three Tools of Death», 1911 і «Зламана шпага» («The Sign of the Broken Sword», 1911) йдеться про проблему вибору: приховати правду або розкрити таємницю злочину. Для Брауна «человеческая жизнь дороже посмертной репутации» [Честертон 1992: 96]. Саме тому він не має наміру приховувати жорстоку правду смерті сера Арона Армстронга («Три орудия смерти»). За життя сер Арон справляв враження жартівника, людини, переповненої добротою. «Его речи <...> представляли собой каскад шуток и “громового смеха”, его здоровье было поистине цветущим; его нравственность зиждилась на неистребимом оптимизме» [Честертон 1992: 84]. Правда ж була зовсім іншою: «лучшим намерениям сэра Арона не суждено было осуществиться; душа его стала холодной, как лед; под веселой маской скрывался пустой ум безбожника» [Честертон 1992: 96]. Здоланий черговим приступом божевілля, він вирішує покінчити життя самогубством, перешкодити цьому спробував його секретар Патрік Ройс. Можливо, сера Арона й удалося б зупинити, але дочка, що прибігла на шум, неправильно зрозуміла ситуацію й, сама того не відаючи, «допомогла» батькові. Щоб сховати жорстоку правду від дочки (її роль у трагедії), та й від усіх, невинний Ройс охоче бере провину на себе. Виявляється, що посмертна репутація оцінюється вище, ніж життя й благополуччя живої людини. Цю несправедливість руйнує патер Браун: ні репутація покійного сера Арона, ні спокій душі його дочки не можуть переважити істини, життя людини дорожче. «Даже роковые ошибки не отравляют жизнь так, как грехи», – повчально наставляє Браун [Честертон 1992: 97].

В іншому оповіданні – «Зламана шпага» – патер Браун відкриває істинну причину смерті знаменитого генерала сера Артура Сент-Клера тільки своєму супутнику Фламбо, для решти світу він залишається «выдающимся английским генералом» [Честертон 1992: 69], що брав участь у ряді кампаній в Індії й Африці, якого було взято у бразильський полон і «к негодованию всего цивилизованного человечества» [Честертон 1992: 69] знайдено повішеним зі зламаною шпагою на шиї. Істина відкривається священикові не відразу, йому не дає спокою таємниця зламаної шпаги, та й сама історія дивної, суперечливої

загибелі генерала. «В этом бразильском деле двое знаменитейших людей современности действовали вопреки своему характеру» [Честертон 1992: 69], – повідомляє отець Браун Фламбо. Генерал Олив'є був відомий своєю великодушністю: він завжди відпускав на свободу полонених. Що могло змусити вчинити його всупереч своєму характеру? Зрештою католицький священник осягає істину: уславлений герой, генерал Сент-Клер, насправді був «распущенным человеком <...>, никем духовно не руководимый <...> Он запутался во взяточничестве и шантаже, ему требовалось всё больше и больше золота <...>» [Честертон 1992: 78, 79]. Його друг і найближчий соратник Мерей дізнається правду про генерала й розплачується за це життям: Сент-Клер убиває його, при цьому шпага генерала ламається і шматок її залишається в тілі жертви. Щоб «сделать труп менее подозрительным, генерал решает его скрыть под горою трупов» [Честертон 1992: 80–81] і відправляє свій загін на вірну смерть. Проте його задум розкривається, і генерала мають стратити як зрадника його ж солдати. Але Браун не має наміру ворухити минуле, і оголосити ганебну правду про всіма любимого генерала він зважиться тільки в тому випадку, якщо коли-небудь несправедливо звинуватять «в смерти генерала полковника Кланси, капитана Кийта, президента Оливье или другого невинного человека» [Честертон 1992: 83]. Як бачимо, у цьому оповіданні правда, що ганьбить репутацію прославленого полководця, залишається все-таки прихованою.

У розглянутих оповіданнях Честертон торкається проблеми морального вибору: обвинувачення невинного, підозра в злочині безвинних заради збереження посмертної репутації справжнього винного. Патер Браун вважає, що людське життя дорожче, тому, коли виникає необхідність урятувати Патріка Ройса, він не коливається відкрити правду. В історії ж з генералом Сен-Клером патер Браун згодний мовчати, тому що подія давно втратила актуальність і розкриття правди не поверне до життя тих людей, якими пожертвував генерал заради свого порятунку. Однак якщо ситуація розгортається безпосередньо з розвитку оповіді, яка причина (якщо така взагалі є) може виправдати смерть живої істоти заради збереження престижу й репутації?

У Б. Акуніна аналогічна проблема порушена в романі «Коронация, или Последний из Романов». Напередодні коронації доктор Лінд організував викрадення трирічного принца Романова і готовий повернути хлопчика тільки в тому випадку, якщо йому віддадуть алмаз «Орлов», що прикрашає імператорський скіпетр. Моральна проблема роману – це вибір: порятунок життя маленького принца або збереження престижу монархії. Чи буде зроблена ганебна поступка перед совістю? Спочатку як Фандорін, так і члени найяснішої сім'ї не втрачають надію повернути викраденого Михайла, але лише Фандорін до кінця вперто тримається свого бажання його врятувати, він навіть готовий піти проти волі царя і вік добувати на каторзі, але знайти викрадачів і повернути хлопчика.

На жаль, доля дитини вирішена. «Жизнь одного из великих князей, пусть даже моего сына (здесь голос Георгия Александровича все-таки дрогнул) не может быть выше интересов монархии и государства» [Акунин 2003а: 63].

Звичайно, члени імператорського дому переживають із приводу викрадення Михайла Георгійовича, проте їхні почуття затьмарені не тільки у зв'язку з викраденням принца. Переживання цариці стосовно своїх коштовностей більш щирі, ніж тривога про долю дитини. І хоча становище імператорської сім'ї зобов'язує ставити інтереси монархії вище родинних почуттів, напевно чи це може служити виправданням поведінці найясніших осіб, і в цьому випадку катастрофа великої імперії, що відбулася вже в наступному столітті, цілком зрозуміла.

Настільки критичне зображення царюючої сім'ї Б. Акуніним викликало хвилю обурення з боку критиків (Г. Ульянова, Є. Чудінова, О. Варламов). Проте письменник, зважившись у такий спосіб описати сім'ю Романових, по суті, показує їх не як державних діячів, наділених величезною владою, а значить, і відповідальністю, а як звичайних людей, які погрузнули у розпусті. Звичайно ж, високий статус царської сім'ї вимагає певних жертв. «Быть рождённым в царствующем доме – особая судьба. Дающая небывалые привилегии, но и требующая готовности к небывалым жертвам, – объясняет Зюкину рассудительная Снежневская. – Позорный скандал во время коронации недопустим. Ни при каких обстоятельствах. Отдавать преступникам одну из главных регалий империи тем более недопустимо. А вот пожертвовать жизнью одного их восемнадцати великих князей очень даже допустимо» [Акунин 2003а: 205]. Схоже, думку про те, що людське життя дорожче за всі матеріальні цінності, поділяють лише Фандорін і Зюкін, які до останнього вживають заходів врятувати хлопчика. З погляду імператорської сім'ї, «сквернейшая история завершилась ещё не самым катастрофическим образом» [Акунин 2003а: 392]. Однак гріх зневаги людським життям карається з неба. Б. Акунін показує вимирання династії: Романови приречені. Моральна проблематика роману сягає детективних оповідань Честертона. Можна знайти й інші зближення. Скажімо, М. Трофіменков указує на те, що стовпотворіння, влаштоване доктором Ліндом на Ходинці, майже буквально відтворює принцип із «Сломанної шпаги» Честертона: «Где умный человек прячет лист? В лесу. Если нет леса, он его сажает. И, если ему надо спрятать мёртвый лист, он сажает мёртвый лес. А если ему надо спрятать мёртвое тело, он прячет его под грудой мёртвых тел» [Честертон 1992: 78].

Честертон найчастіше обирає для своїх детективних оповідань сюжети «из сферы морально-нравственных отношений, невозможность решить которые “мирным путем” приводит человека к преступлению» [Романчук 2003]. В «Смерти Ахиллеса» Б. Акуніна сподвижники генерала Соболева готові піти на вбивство Фандоріна, аби тільки не допустити розкриття правдивих подробиць кончини прославленого воєначальника – смерть на любовному ложі. Есуал Гукмасов заявляє Ерасту Петровичу: «я не могу допустить, чтобы вы продолжали разбирательство <...> Учтите, я останавливаю вас любыми средствами, невзирая на прошлое» [Акунин 2002б: 33]. Честь і репутація генерала виявляються вище правди. Подібний сюжет був і в Честертона в оповіданні «Три знаряддя смерті», про яке вже йшлося. Як і патерові Брауну, Фандоріну людське життя дорожче, він не має наміру стрілятися з вірними

друзями Соболева, але з'ясувати справжні причини його смерті вважає справою честі. Саме таку обіцянку й дає Фандорін Гукмасову: не йти проти своєї честі. Реальні причини смерті генерала воістину шокують: Соболев готував переворот, і, як з'ясувалося, у його усуненні були зацікавлені високопоставлені особи держави. Звичайно, подібну правду усьому світові не розкривають. І як би Фандорін не був уражений і подавлений істиною, що відкрилася йому, він буде мовчати, як буде мовчати й патер Браун про таємницю «зламаної шпаги» генерала Сент-Клера.

Б. Акунін торкається теми честі, обов'язку, порядності вищих представників влади не тільки в «Смерти Ахиллеса» або «Коронации». Формально Фандорін у кожному романі знаходить безпосереднього вбивцю конкретного злочину, але люди, що стоять за злочином або сприяють його здійсненню, так і залишаються «за кадром». Те ж відбувається і в оповіданнях Честертона. Але якщо в нього злодії – це, як правило, дрібні крадії, які, як вірить патер Браун, ще можуть стати на правдивий шлях, то в Б. Акуніна злочинці – це представники різних соціальних прошарків, і покарати вдається лише одиниці. Б. Акунін знає, що імперія приречена; Честертон же разом зі своїм улюбленим героєм ще не втратив надію на закон і порядок, які вічно повинні панувати в старій добрій Англії. Можливо, саме тому патерові Брауну вдається зберегти віру в торжество Закону й Порядку взагалі у світі: «у Вселенной нет пространственных границ, <...> но за границы нравственных законов она не выходит. <...> Истина и разум царят на самой далёкой, самой пустынной звезде. <...> На опаловых равнинах, среди жемчужных утесов вы найдёте всё ту же заповедь: “Не укради”» [Честертон 1992: 14]. Для героя Честертона закони моральності безмежні, вони поширюються на всіх людей, і у світі немає нічого й нікого, хто мав би право їх переступити. Патер Браун вірить у Порядок. Стосовно ж героя Б. Акуніна, то «главный враг всей жизни Эраста Петровича, бессмысленный и дикий хаос» [Акунин 2004б: 154]. Йому постійно доводиться з ним боротися. Розслідування, які він веде, завжди торкаються конфлікту сил Хаосу й Порядку, досягти ж останнього Фандоріну ніяк не вдається: «жизнь есть не что иное, как хаос. Нет в ней вовсе никакого порядка, и правил тоже нет» [Акунин 2003а: 292]. Ераст Петрович намагається впорядкувати тільки власне життя, тому що організувати щось більше одній людині не під силу: можна розкрити злочин, знайти вбивцю, але це не ліквідує безладдя в цілому, не поліпшить недосконалу соціальну систему.

Співвідношення Порядку й Хаосу – це не абстрактна проблема, це проблема конкретної людини, її вибір. Патер Браун проповідує моральність, повернення до моралі, щоб відновити загальний пануючий Закон. Фандорін прагне впорядкувати своє життя відповідно до законів честі й обов'язку, адже закон і порядок підтримується як суспільством у цілому, так і кожною людиною окремо. Тому в детективному оповіданні головний вузловий елемент, зокрема злочин, показує проблему з обох боків: вплив окремої людини на суспільство й впливи суспільства на людину. Причиною злочину стають не тільки особистісні, але й суспільні мотиви. Як правило, класичному детективу XIX століття невластиво висвітлювати соціально-політичні причини злочину.

Винесення злочину за особистісні рамки – це риса певніше сучасного детективу, в якому не тільки ведеться пошук злодія, але й заторкуються причини, що призводять до злочину. Не тільки внутрішнє каліцтво, деформація душі, моральних основ підштовхують людину до злодіяння, але й суспільство може породити злочинців.

Вплив суспільної системи на людину, падіння моральних принципів – основа оповідання Честертон «Злочин комуніста» («The Crime of the Communist», 1935). Тут патер Браун засуджує не комунізм, з яким англійці були теоретично знайомі, а безпосередньо капіталістичну систему, що діє: «Без сомнения, коммунизм – ересь; но не из тех ересей, которые вы принимаете как должное, – заявляет патер Браун. – Как должное все принимают капитализм, <...> скорее пороки капитализма. <...> Вспомните, <...> жизнь – это непрерывная борьба, и выживает сильнейший, и вообще не важно, по справедливости заплатили бедняку или нет. Вот где настоящая ересь. <...> К ней вы приспособились. <...> Вы принимаете как должное антихристианскую мораль или отсутствие всякой морали. А сегодня именно отсутствие морали и толкнуло человека на убийство» [Честертон 1992: 412]. У творі оповідається про два злочини, різних за масштабом й участю. Перше – це безпосереднє вбивство трьох джентльменів, що приїхали оглянути Мандевільський коледж і вкласти гроші в його розвиток. Щоб сховати своє шахрайство, казначей коледжу йде на вбивство; саме він і виявився істинним послідовником «учения о неограниченной борьбе за существование и выживание сильнейшего» [Честертон 1992: 414]. І саме антихристиянська мораль зробила можливими такого роду вчинки. Другий злочин залишається за межами оповідання, однак воно не менш жахливе: «Быть плохим – одно, совершать преступления – другое <...> Самые страшные преступники не совершают никаких преступлений» [Честертон 1992: 413]. Професор хімії нікого особисто не вбиває, але його руки в крові мільйонів: він розробляє смертельну отруту, яку збираються використовувати у воєнних цілях, що його зовсім не лякає: він учений, що створює новий препарат, наслідки йому відомі, проте він продовжує роботу. Чи це не відсутність моралі як такої, про яку говорив патер Браун? Саме суспільство в гонитві за успіхом і прибутком втратило моральність і сприймає як належне постулати, що суперечать законам совісті й честі.

У романах Б. Акуніна також порушена проблема впливу суспільства на індивідуума. В «Смерти Ахиллеса» і «Статком советнике» у сюжет вплетене докладне оповідання про життя злочинців, розповідається, яким чином вони стали на шлях убивств і терору. Ні Грін, ні Ахімас первісно не були схильні до насильства, але вбивство сім'ї на очах десятилітньої дитини, постійне цькування Ахімаса в пансіоні озлобили його душу, він міг захиститися від несправедливого до нього світу, лише відповідаючи жорстокістю на жорстокість. Войовнича кров предків, образа, що переповнювала його, пекуче бажання помсти вилилися в низку злочинів. Згодом убивство перетворилося в його професію, «стимулов для работы было два: найти решение и получить деньги» [Акунин 2002б: 265]. Те, що Грін з «Статского советника» стає терористом, також обумовили ті соціальні умови, у яких він жив: «Натура Грина была

устроена так, чтобы откликаться на злобную, тупую несправедливость искренним недоумением, которое, пройдя через стадию острого физического страдания и обжигающего гнева, завершалось неодолимой жаждой ответного действия» [Акунин 2002д: 50]. Оскільки «злісної, тупої несправедливості навколо було багато», довго робити вигляд, що його це не хвилює, Грін не зміг, чашу переповнив погром єврейського містечка. Збожеволілій юрбі, що ринулася громити все на своєму шляху, влада не перешкоджала: пішла поголоска, що царя вбив іновірець, тому погроми радше віталися, ніж припинялися. Саме жорстока правда життя штовхнула Гріна на шлях терору, він хоче змінити суспільство, однак зробити це, на його думку, можна, тільки протиставивши одному насильству інше. За таке трактування подій минулого, такий тип героя, як відзначає А. Ранчин, читачі й критики «обвинили Б.Акунина в симпатії к терористам из Ичкерии (образ Ахимаса в “Смерти Ахиллеса”), явной симпатии к русским террористам-революционерам (“Статский советник”)» [Ранчин 2004: 246]. Але Б. Акунін не виправдує цих персонажів, він лише надає читачеві можливість проаналізувати ситуацію з позиції злочинця й побачити злочин суспільства проти Ахімаса, Гріна та їм подібних. І в цьому романі Б. Акуніна зближуються з оповіданнями Г.Честертон. Людина ніколи не стане хорошою, поки не зрозуміє, наскільки вона є поганою або може такою стати, «как мало права у него ухмыляться и толковать о “преступниках”» [Честертон 1992:314], – повчально наставляє патер Браун.

Як бачимо, моралізаторські сентенції католицького священика утверджують моральність як основу життя особистості й суспільства в цілому. Ця тема вічна, вона актуальна й для творів елітарної літератури, і для масового мистецтва. Г. Честертон розширив межі жанру, показав можливість детективного оповідання увібрати в себе філософські й моральні істини, «сделать произведение этого жанра не только увлекательным или даже поучительным, но и мировоззренческим, заставит решать проблемы бытия и веры, человеческой сути и предназначения» [Адамов 1980: 89]. В інтерв'ю Льва Рубінштейна з Г. Чхартішвілі пролунала наступна думка: творчість Честертоня якимось чином римується із творчістю Б. Акуніна, тому що «по основному роду занятий Честертон не детективщик, а философ и эссеист, который, – добавляет Григорий Шалвович, – пишет сказки для взрослого и взыскательного читателя, чем я, собственно, и пытаюсь заниматься» [Рубинштейн 2000]. Можливо, саме в цьому й полягає парадоксальність акунінських творів, цих часом моторошнуватих, а іноді пародійних й іронічних «казок» для вимогливого, а значить, вдумливого, начитаного, освіченого читача.

Детективи Г. Честертоня парадоксальні, і вибір головного героя є тому підтвердженням. Католицький священик патер Браун не схожий на зібраного й проникливого детектива, що збирає докази й вибудовує версію злочину. Він не визнає дедуктивний метод, у нього, по суті, взагалі немає методу, він просто гарний знавець психології, завжди підходить до розкриття злочину не зовні, аналізуючи лише факти злочину, докази, а вивчає ситуацію зсередини, намагаючись «перевтілитися» у злочинця. Браун – людина віруюча, але не

марновірна, тому завжди знаходить раціональне пояснення тому, що відбувається. Сам він говорить: «Я могу поверить в невозможное, но не в невероятное» [Честертон 1992:284]. Х.Борхес висловлюється про детективів письменника так: «Каждая из новелл саги о патере Брауне сперва предлагает нам тайну, затем даёт ей объяснение демонического или магического свойства, а в конце заменяет их объяснениями вполне посторонними» [Борхес 1952: 83].

Подібно до патера Брауна, Фандорін також розвінчує мнимі чудеса й надприродні явища («Любовница Смерти»). Знання психології, уміння «перевтілитися» у злочинця важливо й для героя Б. Акуніна. Фандорін осягнув людську психологію, і це допомагає йому в пошуках злочинців. Він учить Тюльпанова («Особые поручения») розбиратися в психологічних типах людей: «самое главное правильно определить типаж. Типажей не так уж много, равным счётом шестнадцать, и к каждому свой подход» [Акунин 2002г: 209]. Наприклад, людина з типажем «черепаха» – это замкнутый, недовірливий, повернений всередину себе індивід. Правильне поводження з ним – «показать брюхо», тобто «продемонстрировать свою незащищённость и опасность, а после, без малейшей паузы, сразу <...> пробить все защитные слои отчуждения и настороженности, но не напугать, а заинтересовать <...>» [Акунин 2002г: 210]. Часом оповідання Честертона відносять до теологічних детективів – через те, що їх герой є католицьким священиком і його висловлювання близькі до християнської проповіді. Дійсно, проповідницький початок їм властивий, але одночасно це й інтелектуальний детектив-гра, детектив-парадокс. Романи Б. Акуніна деякою мірою успадковують і по-своєму продовжують традицію інтелектуального детективу і не тільки пропонують читачеві цікаві загадки, але й утверджують істинні моральні цінності.

Якщо ж говорити про пародіювання детективів Честертона, запозичення деяких епізодів і сюжетів, то в цьому зв'язку в «фандорінському циклі» можна виділити повість «Пиковый валет». П'ятий детектив Бориса Акуніна, «Особые поручения», поєднує дві повісті – про шахрая («Пиковый валет») і про маніяка («Декоратор»). Ці твори протилежні по суті: перший – легкий, жартівлива оповідь про афери якогось Момуса, що обдурює всю Москву на зразок Остапа Бендера або Чичикова; другий – оповідання про психічно ненормальну людину, що веде звичайне життя вдень, а вночі перетворюється на вбивцю, що розчленовує свої жертви, керуючись, на його думку, почуттям прекрасного. Як шарлатан Момус, так і маніяк Соцький створюють «шедеври», щоправда, у різних сферах. «Шедеври» Момуса – це чудово задумані й проведені афери; «шедеври» ж Соцького – це розчленовані тіла, покликані розкрити світу в буквальному значенні внутрішню досконалість зовні виродливих людей. Про певною мірою наступництво традиції дозволяє говорити описуваний автором авантюрист Момус – аматор вигадок і «афер с размахом» на зразок честертонівського Фламбо – майстра вишуканих містифікацій, «гения воровства» [Честертон 1992:3]. По своїй суті операції Фламбо були «обезоруживающе просты». Про його «чудові жарти» складали легенди. Він ніколи не вбивав – «он только крал, изобретательно и с размахом» [Честертон

1992:3], услід за ним ходила поліція трьох країн, але піймати його було нелегко.

Так само винахідливий і невловимий герой «Пикового валета». Можна виділити такі типологічні зближення образів творів двох письменників:

- Фламбо – Момус: організація містифікацій, акторські дані, любов до маскараду;

- Браун – Момус: експлуатація браунівської психології Момусом, мотив двійництва;

- Браун – Фандорін: спостережливість, увага, підхід до людей;

- прийом обміну ролями: злодій і поліцейський, жертва й злочинець міняються місцями.

Невловимий злодій Фламбо фігурує лише в декількох оповіданнях Честертона. Вистежити й піймати злочинця під силу лише Брауну, однак священик щоразу відпускає Фламбо, сподіваючись коли-небудь наставити його на шлях правдивий, що зрештою й відбувається. У декількох оповіданнях Фламбо нарівні з батьком Брауном бере участь у розкритті злочину. І все-таки перша половина його життя багата продуманими й майстерно зіграними містифікаціями. Щодо цього Фламбо й Момус – брати за духом. Зовні вони різні: Фламбо високого зросту й сильної статури – прикмети, які нелегко сховати, до того ж вони відомі поліції; Момус, навпаки, – має посередню зовнішність: «черты мелкие, невыразительные, <...> нос неясного рисунка, подбородок слабохарактерный. В общем, взору задержатся абсолютно не на чем. Не физиономия, а чистый холст, рисуй на нем, что хочешь» [Акунин 2002в: 29]. Та й на зріст Момус невисокий, що дуже добре для маскараду. Втім, Фламбо вдало здійснює свої афери, навіть не занадто маскуєчись. Незважаючи на різну, неподібну зовнішність, підхід до злочину у Фламбо й Момуса однаковий: важливий не тільки результат, украдена річ, отримані обманом гроші, але й сам процес, оскільки в душі вони актори й «куда интереснее разыгрывать пьесы не на сцене, <...> а в жизни, – заявляет Момус» [Акунин 2002в: 29].

Вони в душі романтики, естети, їхні крадіжки варті замилювання, в організацію шахрайств вони вкладають весь свій талант, уяву й артистичну майстерність. Для Фламбо дуже важливий пейзаж, колірне оформлення «сцени» злочину: «Как настоящий артист своего дела, я всегда старался, чтобы преступление гармонировало с определённым временем года или с пейзажем, и подыскивал для него, словно для скульптурной группы, подходящий сад или обрыв» [Честертон 1992:35]. Театральний підхід властивий і Момусу, що любив розігрувати «веселі спектаклі». Перш ніж дістатися столиці, він зіграв їх чимало: «мелких и крупных, триумфальных и менее удачных, но срыва, чтоб с шиканьем и освистыванием, доселе не случалось» [Честертон 1992:30]. Основою успіху Фламбо й Момуса є знання людей, їхньої психології, їхніх слабостей, уміння скористатися цим.

Так, в оповіданні «Дивні кроки» (“The Queer Feet”, 1911) Фламбо застосовує прийом «помітної непомітності», в основі якого лежить досить прозаїчна обставина: багатим людям властиво не помічати обслуговуючий

персонал. Цією же особливістю скористався й персонаж іншого оповідання Честертона, «Невидимка» («The Invisible Man», 1911). Як пояснює патер Браун, злочинець ухитрився стати для оточуючих психологічно невидимкою. В «Дивних кроках» Фламбо серед джентльменів з'являється безликим слугою, що не становить для них ніякого інтересу, серед слуг – джентльменом, на якого також не звертають уваги. В «Невидимці» Джеймсу Уелкіну вдається залишитися непоміченим і вчинити злочин завдяки своєму маскуванню – формі листоноші. Момус також не викликає підозри, коли облачається у форму городского. При проведенні чергової операції, «моментальної лотереї», він використовує звичайний стереотип сприйняття людей: городской – слуга порядку й закону – за визначенням не може бути шахраєм і ошуканцем, як листоноша не може бути вбивцею; можливість зворотного навіть не допускається. От і спостережливий Фандорін не звертає уваги на бравого городского.

Момусу вдається психологічно й фізично убезпечити себе, зробити свою присутність і участь максимально природною, такою, що не вселяє підозри. Стереотипи спрацьовують і в іншому випадку. Момус продумує всі деталі: «не просто благотворительная лотерея, а европейская, евангелистическая, православные в денежных делах им больше, чем своим доверяют, <...> проходит в Попечительном совете, <...> реклама в полицейской газете» [Акунин 2002в: 59]. Однак афера Момуса цього разу провалюється. Звичайно ж, не обійшлося без втручання пана Фандоріна, що, втім, діє під впливом почуттів, оголошує лотерею закритою лише тому, що не виграв, а це суперечить одному непоясненому факту – його абсолютному везінню в азартних іграх. У цьому випадку Фандорін діє подібно до Брауна: засумнівався не в нереальному, а в неможливому.

Правильний розподіл ролей – успіх усієї справи, а в «Летючих зірках» («The Flying Stars», 1911) Честертона, для того щоб украсти діаманти, Фламбо влаштовує справжній спектакль. Камені він міг викрасти, не докладаючи зусиль, але важливе оформлення: кожне своє злодійство Фламбо супроводжує відповідною інсценівкою. Складності, непередбачені повороти його не лякають. В оповіданні він попереджений спільником, що поліція натрапила слід і от-от повинна з'явитися. Фламбо придумує пантоміму, що позбавляє пильності всіх присутніх, і так мистецьки використовує вбрання Арлекіна, що виблискує бутафорськими каменями, серед яких були і справжні діаманти, що нікому й на думку не спадає його запідозрити; нікому, крім, звичайно ж, патера Брауна.

Момус, як і Фламбо, азартний, зухвалий і самовпевнений. Але не тільки азарт, акторський талант і фантазія художника допомагають йому в справі. Момусу цього мало, потрібне ще знання психології, поведінки, головних людських пороків – жадібності, легкодумства, егоїзму... У цьому Момус схожий на Брауна: і він теж «ловец человеков», і йому важливо знайти правильний підхід до кожного, і, як тільки це вдається, план операції складається сам собою.

Психологічний підхід до людини – це те загальне, що зближує життєву філософію патера Брауна й Момуса. Священик використовує знання психології для викриття злочинця, Момус же, навпаки, – для здійснення злочину. В оповіданні «Таємниця патера Брауна» («The Secret of Father Brown», 1927) патер розкриває свій метод: «Понимаете, всех этих людей убил я сам» [Честертон 1992:312]. Правда шокує оточуючих, тому йому доводиться пояснити: «Я не изучаю человека снаружи. Я пытаюсь проникнуть внутрь. <...> Я – внутри человека. Я поселяюсь в нём, <...> я жду до тех пор, покуда не начну думать его думы, терзаться его страстями, <...> покуда не взгляну на мир его налитыми кровью глазами <...> И когда я знаю, что чувствую точно так же, как чувствовал убийца, мне становится ясно, кто он» [Честертон 1992:313, 314]. Такий метод Браун називає духовною вправою.

Патер Браун для того, щоб піймати злочинця, використовує метод «двійництва», переселення усередину іншої людини, те ж робить і Момус, але, зрозуміло, з іншою метою. Його спосіб осягнення іншої людини зводиться до наступного: «Надо вообразить, будто ты – пустая склянка, прозрачный сосуд, сообщающийся с собеседником при помощи невидимой трубки. Пусть содержимое из партнера по капельке перетечёт в тебя, чтобы ты наполнился жидкостью того же цвета, состава и градуса. Чтоб ты на время перестал быть собой и стал им. И тогда человек станет тебе понятен во всей своей сути, и ты заранее будешь знать, что он скажет и что сделает» [Акунин 2002в: 25]. Як бачимо, психологічний метод у патера Брауна й Момуса один, обоє можуть бачити світ чужими очима, але своє знання Браун використовує після того, як щось уже відбулося, його метод спрямований у минуле. Момус, навпаки, використовує такий підхід для моделювання майбутнього; він, на відміну від Брауна, називає цей прийом умінням слухати. Крім цього, теорія Момуса заторкує й уміння подобатися. «Понравиться можно всякому, и нужно для этого совсем немного – понять, что за человек: чем живёт, как мир видит, чего боится. А как понял, играй на нём, словно на дудке, любую мелодию» [Акунин 2002в: 24].

У своїх аферах Момус ґрунтується й на властивому всім людям моменті очікування, коли людина, не знаючи чогось, логічно передбачає розвиток подій у певному заданому ключі. Наприклад, якщо фігурку купідона видно глядачеві лише наполовину, то людина логічно домислює, що в руках у янголятка лук і стріли. Нікому й на гадку не спаде запідозрити підступ у настільки милому й шляхетному образі. Момус же, наділений неприборканою фантазією й азартною душею, запитує себе: «<...> а ну как на самом деле там не стрела, а...?» [Акунин 2002в: 36]. Саме на такому парадоксі й будується «моментальна лотерея». Усе організовано професійно: вибір будинку, призи, реклама в «поліцейській» газеті, залучені значні кошти, які вселяють абсолют-ну довіру, ну хто ж подумає, що янголятко виявилось не тим, за кого себе виставляло.

Принцип неможливості можливого нерідко використовується в розв'язці детективного оповідання. Це зближує детективи Г. Честертон і Б. Акуніна. Патер Браун не раз доводив, як стереотипність мислення приводить людей до хибних висновків. Наприклад, в оповіданні «Небесна стріла» всі були

абсолютно впевнені, що Брандер Мертон був убитий стрілою, а злочинець знаходився поза стінами будинку, оскільки стріляють із лука, перебуваючи при цьому на значній відстані. Спрацювало загальноприйняте уявлення. При цьому всі, крім священика, забувають про історію, розказану на початку оповідання, про те, як індіанець убив білого, влучно метнувши в нього ножом. Ніхто не здивувався цьому й не взяв до відома, хоча ніж як холодну зброю використовують, перебуваючи дуже близько від жертви. Браун висновує: «если нож мог стать стрелой, то и стрела могла стать ножом» [Честертон 1992:197]. У «Віщому собаці» теж всі були впевнені, що жертва в момент убивства була в альтанці одна, однак десь поблизу повинен бути й убивця. Свідки точно бачили, що в альтанку ніхто не входив, тому вони радше були схильні повірити в містику, ніж подивитися інакше на стан справ, відкинути стереотипність уявлення. По-перше, альтанка була зроблена з переплетених гілок і планок, у ній багато зазорів, по-друге, вона стояла впритул до огорожі. Убивця, знаходячись за огорожею, міг проткнути полковника Дрюса шпагою й зникнути, ніким не помічений. «Все эти загадочные случаи вроде истории с Жёлтой комнатой, – объясняет отец Браун, – когда труп находят в помещении, куда никто не мог проникнуть» [Честертон 1992:219]. І хоча розгадка в насамкінець виявляється досить прозаїчною, на початку розслідування подібне вбивство заганяє в глухий кут і вимагає нетрадиційного підходу до розгадки, відмови від стереотипів.

І Браун, і Фандорін уміють розв'язувати такі задачі. Крім того, вони – носії високих моральних ідеалів. Патер Браун схильний до повчальної християнської проповіді, вірить у можливість духовного відродження злочинців. Його місія – «наставление плута на путь истинный, в предоставлении ему шанса» [Романчук 2003]. Тут йому є чим похвастатися: читачеві відомо, що Брауну вдалося наставити й Фламбо, і Майкла-Лунатика на правдивий шлях, вони змогли очиститися духовно. Фандоріну також не по душі такі людські пороки, як жадібність, честолобство, заздрість, він теж сповідує свою філософію, що являє собою щось середнє між філософією Заходу й Сходу. Йому вдається врятувати від злочинного життя Масу й Скорика, уберегти від обману Коломбіну. Однак Фандоріну, як і патерові Брауну, часто не вдається запобігти злочинам, змінити те, що вирішено автором.

Подібно Холмсу й Брауну, Фандорін, маючи у своєму розпорядженні факти, з легкістю може відтворити портрет або картину злочину, не будучи її безпосереднім учасником. Так, він практично детально зображує портрет Момуса: «Два аршина и шесть вершков. Природный цвет волос светлый, <...> Глаза серо-голубые, довольно близко посаженные. Нос средний, <...> природный голос – звучный баритон <...>» [Акунин 2002в: 74]. Патерові Брауну теж нескладно уявити картину того, що відбулося, керуючись лише розповіддю інших: «вы так хорошо описали всех этих людей, что я совершенно ясно их себе представил» [Честертон 1992:217].

Як ми вже відзначали в попередньому підрозділі, у методах розслідування Фандорін виступає радше послідовником Шерлока Холмса, його знаменитого методу дедукції, але при цьому він не оминає і психологію: знання людської

душі, типологічних характерів допомагає йому в розкритті злочинів. Для піймання Момуса Фандорін вирішує скористатися марнославством і зайвою самовпевненістю афериста. До того ж Момус припустився помилки, обмовився, сказав те, що не міг знати рядовий громадянин, тим самим звузивши коло людей, що допомагали йому в «операції з Фандоріним». В оповіданні Г. Честертона «Око Аполлона» («The Eye of Apollo», 1911) злочинців виявилось двоє, обмовка й поведінка одного з них допомогли розгадати патерові Брауну їх намір.

Застосовуючи методи своїх літературних попередників, Фандорін, проте, не є їх двійником. Б. Акуніну вдається створити новий образ російського детектива. Фандорін – людина дії, сидіти на місці й логічно, фрагментарно відновлювати картину злочину не в його дусі. Відсутність азарту в іграх у нього компенсується азартом у погоні за злочинцем, він любить ризикувати. Використовуючи маскаррад, перевдягання, Фандорін проникає в небезпечні місця, і в цьому вони з Момусом схожі. Незважаючи на те, що Фандорін має прикметні риси (високий зріст, сивина, заїкуватість), перевтілення йому майстерно вдаються: сивину можна зафарбувати, а заїкуватість чудесним чином зникає, як тільки Фандорін починає грати нову роль. В «Піковому валеті» детектив вирішує знешкодити «жартівника» його ж методами. «Человека, который привык всех обводит вокруг пальца, не так уж трудно провести и самого», – говорить Фандорін [Акунин 2002в: 77]. В «Оке Аполлона» Честертон відбувається подібна ситуація: більший злочин спіткнувся об менший. Один хитрун, що звик усіх обдурювати, навіть не міг собі уявити, що хтось насмілиться одурачити його. «Ловкачу просто не приходит в г-голову, что у кого-то хватит наглости перехитрить хитреца и обокрасть вора» [Акунин 2002в:77]. В «Пиковом валете» також відбувається свого роду двобій між Момусом і Фандоріном: чия хитрість буде удавнішою і хто перемаже насамкінець? Закінчується він унічію. Піймався Момус на іншій своїй афері – обмані купця Єропкина. Чудово продумана операція зривається через технічний дріб'язок, Момусу загрожує моторошна й принизлива смерть, порятунком від якої виявляється поява Фандоріна. Ераст Петрович надає злодієві право самому вирішувати, якому суду піддатися: за законом або по справедливості. Момус вибирає суд за законом, тому що в ньому завжди найдуться лазівки уникнути правосуддя. Фандорін відпускає Момуса, мабуть, так само вчинив би й патер Браун.

Наприкінці акунінської повісті тріумфує, як говорив Браун, «одно для всех беззаконие» [Честертон 1992: 202], оскільки на «нудну законність» навряд чи можна покластися, що ми й бачимо у фіналі. Звичайно ж, Г. Честертон не єдиний письменник, детективні традиції якого по-своєму продовжує Б. Акунін. Проте своєю парадоксальністю, елементами побудови сюжету акунінський детектив багато в чому зобов'язаний детективу Честертон, а цикл «провінційний детектив», у якому в ролі сищика виступає чернець Пелагія, став прямим продовженням традиції «теологічного» детективу, створеного Г. Честертоном.

Фандорін також не далекий моралі. Він докладно міркує про життя, долю людську в листі до Смерті: «Жизнь – это не книга, по которой возможно двигаться лишь вдоль написанным кем-то за Вас строчек. Жизнь – равнина, на которой бессчётное множество дорог; на каждом шагу новая развилка, и человек всегда волен выбрать, вправо ему повернуть или влево» [Акунин 2005а: 208]. Тут у душі патера Брауна порушується проблема морального вибору, говориться про існуючого в душі кожної людини Бога. У класичному детективі моральне повчання так само органічне, як і в притчі.

Розкриттю особливостей національного характеру сприяє й аналіз концепту «дорога», важливого як для британської, так і для російської свідомості. Для англійців дорога – це чинник, що допомагає відкрити світ, а подорож – усвідомлення «собственной ментальности через сравнение с другими вариациями национальной идентификации» [Белазерова 2006: 52]. «Убивство на залізниці взагалі вважається однією з головних рис англійського детективу, це пов'язане з тим, що рух поїздів завжди відбувається чітко за розкладом» [Foth 1995: 164]³⁸, тобто чітко позначається час і місце злочину. Подорожують і герої детективів Б. Акуніна. Майже кожний детектив письменника починається з опису шляху, що, до речі, у традиціях російської літератури. В екзистенціальному сенсі вибір шляху, життєвого призначення в «фандорінському циклі» відсилає до філософії Сходу – навчання Конфуція про Дао. В акунінському детективі концепт дороги поєднує в собі культурні й літературні традиції різних народів.

Детективи Б. Акуніна продовжують традиції філософсько-психологічного детективу Г. Честертона, пропонують свій варіант переосмислення традиційних тем, звертаючись до все тих же вічних питань, які не мають однозначних і остаточних відповідей, але їх пошук необхідний. Загострена парадоксальність і повчальність Г. Честертона є актуальними й сьогодні.

Отже, творчість Б. Акуніна, без сумніву, є продовженням традицій «вікторіанського» детективу. Письменник активно використовує сюжетно-образний матеріал своїх попередників (У. Коллінза, А. Конан Дойля, А. Крісті, Г. Честертон і ін.), свідомо орієнтується на деякі структурні компоненти класичного детективного роману. Запозичені образи, сюжети, мотиви піддаються в романах «фандорінського циклу» й збірнику оповідань і повістей «Нефритовые чётки» різного роду трансформаціям, ускладнюються новими сюжетними поворотами й логіко-психологічними мотивуваннями.

У сюжетному оформленні творів Б. Акуніна можна знайти чимало загального з детективами А. Конан Дойля, як і в цілому із класичним англійським детективом. Ці традиції для нього надзвичайно важливі, адже він створив, по суті, вітчизняний варіант пізньовікторіанського детективу. У А. Конан Дойля Б. Акунін запозичує передусім найважливіші компоненти образу сищика, наділяючи свого героя певними якостями, характерними рисами, виразними зовнішніми деталями. Шерлок Холмс – аналітичний геній.

³⁸ «... mysteries involving railroads were prominent in England because the trains were presumed to run on fixed schedules».

Разом з тим йому властиві звичайні людські слабості й пристрасті: він займається боксом, курить опіум, відвідує оперу. Захоплення музикою й паління трубки допомагають Холмсу сконцентруватися, правильно вибудувати лінію розслідування. Фандорін зосереджується інакше: перебираючи нефритові чотки, виводячи ієрогліфи, спрямовуючи погляд в одну точку, він концентрує свою думку, заглиблюється в себе; для нього важливе й інтуїтивне прозріння істини. Неординарність і своєрідність цих двох персонажів і привертає увагу читача. Втім, психологічне промальовування центральних образів і в А. Конан Дойля, і в Б. Акуніна детальністю й глибиною не відзначається. Для відтворення внутрішнього світу своїх героїв письменники використовують форму «непрямого» психологізму, коли характер персонажа розкривається насамперед у його вчинках, виразних жестах, мовленні. І Шерлоку Холмсу, і Ерасту Фандоріну близькі цінності стабільного суспільства, що складається з людей законослухняних. Разом з тим вони індивідуалісти й у своїх розслідуваннях покладаються тільки на себе. До того ж, як чітко розуміє Фандорін, Росія кінця XIX століття далека від торжества пріоритету законності, і він не може це не враховувати й зрештою відмовляється від державної служби, блискучої кар'єри, віддає перевагу роботі приватного детектива.

Стосовно морально-повчального пафосу детективи Б. Акуніна подібні до честертонівських оповідань. Обидва письменники не тільки розповідають про злочин і пошук убивці, але й розкривають соціально-психологічні причини, що обумовили появу злочинця. На поверхновому рівні сюжету це відображається в перемозі добра над злом, покаранні винного, але в підтексті можна виявити й філолофсько-моралізаторське узагальнення. Як і Г. Честертон, Б. Акунін широко використовує різного роду символічні образи («Азazelь», «Левиафан», «Ахиллес»). Міфологічна образність, алегорії дозволяють письменникові у суворих межах детективного сюжету більш обсяжно відбити складну суперечливість сучасного світу. Детективні оповідання Г. Честертоніа із введенням авторського морально-філософського узагальнення в канву твору визнані класичними зразками свого жанру. І щодо цього романи Б. Акуніна продовжують класичні традиції психологічного детективу, детективу-притчі, у якому важливим є не тільки розкриття самого злочину, але й з'ясування його причин.

Б. Акунін засвоїв і досвід романів-загадок Агати Крісті. Він теж створює у своїх творах складні головоломки, втягує читача у своєрідну гру й тримає його в постійній напрузі до кінця оповідання, змушуючи розгадувати складні логічні ребуси. Число персонажів у романах А. Крісті, як правило, невелике. Такого роду детектив, з обмеженим числом дійових осіб, був характерний для творчості письменниці, яка прагнула максимально зменшити число учасників описуваних подій і обмежити місце дії, що часто розгортається у відокремлених особняках, замках, вагоні поїзда, на острові тощо. Ту ж композицію образів має й «Левиафан». (Серед літературних прототипів акунінського «Левиафана» можна назвати декілька подібного роду «герметичних детективів» А. Крісті – «Вбивство у Східному експресі», «Десять негрятят», «Чоловік у коричневому костюмі» та ін.).

Створений Б. Акуніним образ детектива, що сягає декількох літературних прототипів, втілює в собі формулу «абсолютно позитивного героя», який, асимілюючи характеристики інших літературних персонажів, являє собою унікальний, неповторний образ російського інтелігента, що поєднує якості британського джентльмена і японського самурая. Генетичні зв'язки й типологічні зближення романів, повістей, оповідань Б. Акуніна з англійським «пізньовікторіанським» детективом простежуються виразно й чітко. У ньому відображені основні класичні форми західноєвропейського детективу, створені У. Коллінзом, А. Коан Дойлем, А. Крісті, Г.К. Честертоном. Однак у «фандорінському циклі» формула детективу ускладнюється завдяки постмодерністській іронії та саморефлексії.

Література до III розділу

1. Аверинцев С. Гилберт Кийт Честертон, или неожиданность здравого смысла / С. Аверинцев // Честертон Г.К. Писатель в газете. – М. : Прогресс, 1984. – С. 329-342.
2. Адамов А. Мой любимый жанр – детектив / А. Адамов. – М. : Сов. писатель, 1980. – 312 с.
3. Акунин Б. Азazelь / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 1998. – 334 с.
4. Акунин Б. Турецкий гамбит / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2004а. – 224 с.
5. Акунин Б. Левиафан / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2002а. – 320 с.
6. Акунин Б. Смерть Ахиллеса / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2002б. – 366 с.
7. Акунин Б. Пиковый валет // Особые поручения / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2002в. – С. 5-156.
8. Акунин Б. Декоратор // Особые поручения / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2002г. – С. 159-350.
9. Акунин Б. Статский советник / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2002д. – 384 с.
10. Акунин Б. Коронация, или Последний из романов / Б. Акунин – М. : ЗАХАРОВ, 2003а. – 398 с.
11. Акунин Б. Любовница Смерти / Б. Акунин – М. : ЗАХАРОВ, 2003б. – 332 с.
12. Акунин Б. Любовник Смерти / Б. Акунин – М. : ЗАХАРОВ, 2005а. – 292 с.
13. Акунин Б. Алмазная колесница / Б. Акунин – М. : ЗАХАРОВ, 2004б. – 720 с.
14. Акунин Б. Внеклассное чтение : В 2 т. Т.1. / Б. Акунин. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005б. – 384 с.
15. Акунин Б. Нефритовые четки / Б. Акунин. – М. : ЗАХАРОВ, 2007. – 704 с.
16. Анциферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система / О.Ю. Анциферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков : Проблемы жанра :

- Межвуз. сб. науч. тр. / Ред. кол. Н.А.Чугунова (отв. ред.) и др. – Иваново : Иванов. гос. ун-т, 1994. – С. 21-36.
17. Ашимбаева Н.Т. Отражение художественного мира Диккенса в творчестве Достоевского / Н.Т. Ашимбаева // Достоевский и мировая культура : Альманах № 20. – СПб.; М. : Серебряный век, 2004. – С. 239-247.
18. Белазерова И.В. Национальная концептосфера в детективном романе А.Кристи, И.П.Сноу, Д.Френсиса : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / И.В. Белазерова. – Воронеж, 2006. – 167с.
19. Бобкова Н. Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Н. Г.Бобкова. – Улан-Удэ, 2010. – 26 с.
20. Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе XIX века / М.Н. Боброва. – М. : Высш. школа, 1972. – 286 с.
21. Борхес Х.Л. О Честертоне / Х.Л. Борхес; пер. с исп. Е. Лысенко // Новые расследования. – М. : Радуга, 1952. – С. 80-85.
22. Вайль П. Герои времени. Эраст Фандорин [Электронный ресурс] / П. Вайль // Радио свобода. – 2007. – 3 дек. – Режим доступа : <http://www.svoboda.org/programs/cicles/hero/04.asp>.
23. Вайнштейн О. Денди : мода, литература, стиль жизни / О. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
24. Величко Е. Прототип «Левиафана» : [Электронный ресурс] / Е. Величко // Сайт. Фандорин! – Акунистика – Прототипы. – Режим доступа : <http://fandorin.ru/akunistics/prototypes/leviafan.html>.
25. Вишевский А. Значение наряда / А. Вишевский // Критическая масса. – 2005. – № 1. – С. 49-54.
26. Волкова Н. Литературная стратегия рубежа XX – XXI веков : вариант Б. Акунина / Н. Волкова. – Diserticni prace. – Univerzita Karlova v Praze. – Filologie. Slovanske literatury, 2007. – 234 p.
27. Генис А. Закон и порядок. Мой Шерлок Холмс / А. Генис // Знамя. – 1999. – № 12. – С. 195–201.
28. Гиляровский В.А. Москва и москвичи / А. Гиляровский. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 480 с.
29. Гуляева И.Б. Детектив как романтический жанр / И.Б. Гуляева // Мир романтизма : Матер. междунар. конф. Т. 9 (33). – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2004. – С. 106-111.
30. Дайн В. Двадцать правил для написания детективных романов / В. Дайн // Как сделать детектив : Сб. статей / Пер. с англ., франц., нем., исп. – М. : Радуга, 1990. – С. 38-41.
31. Данилкин Л. Нефритовые чётки : [Электронный ресурс] / Л. Данилкин // Афиша – 2006. – № 190. – Режим доступа : http://www.zakharov.ru/books/press_book/278/.
32. Данилкин Л. Убит по собственному желанию / Л. Данилкин // Акунин Б. Особые поручения. – М. : ЗАХАРОВ, 2001. – С. 313-318.

33. Денисова Г. Необычный бестселлер : заметки о построении «Левиафана» Бориса Акунина / Г. Денисова // *Studii Slavistic III*, 2006 . – P. 199-216.
34. Диккенс Ч. Лавка древностей : Пер. с англ. Н.Волжиной / Ч. Диккенс // *Собр. соч. : В 30 т. Т. 7.* – М. : Худож. лит., 1958а. – С. 5-647.
35. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста / Ч. Диккенс; пер. с англ. А.Кривцовой // *Собр. соч. : В 30 т. Т. 4.* – М. : Худож. лит., 1958б. – С. 5-502.
36. Диккенс Ч. Барнеби Радж / Ч. Диккенс; пер. с англ. М.Абкиной // *Собр. соч. : В 30 т. Т. 8.* – М. : Худож. лит., 1958в. – С. 5-764.
37. Диккенс Ч. Торговый дом Домби и Сын / Ч. Диккенс; пер. с англ. А.Кривцовой // *Собр. соч. : В 30 т. Т. 14.* – М. : Худож. лит., 1959. – С. 5-536.
38. Дойль А.К. Этюд в багровых тонах / А.К. Дойль; пер. с англ. Н.Трениной // *Собр. соч. : В 12 т. Т. 1.* – М. : ОГИЗ, 1993. – С. 33-140.
39. Дунаев С.Б. Левиафан : [Электронный ресурс] / С.Б. Дунаев // *Словесность.* – 2000. – 31 марта. – Режим доступа : http://www.litera.ru/slova/sb_dunaev/leviafan.html.
40. Ивашева В.В. Творчество Диккенса / В.В. Ивашева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954. – 472 с.
41. Ильина Н. Агата Кристи на отечественном литературном фронте / Н.Ильина // *Иностранная лит.* – 1992. – № 11-12. – С. 293-306.
42. Кавелти Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелти; пер. с англ. Е.Лазаревой // *Новое литературное обозрение*, 1996. – №22. – С. 33-64.
43. Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг. : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / А.В. Казачкова. – Саранск, 2015. – 203 с.
44. Кестхейи Т. Анатомия детектива / Т. Кестхейи. – Будапешт : Корвина, 1989. – 261с.
45. Кеттл А. Чарльз Диккенс. «Оливер Твист» (1837–1838) / А. Кеттл; пер. с англ. В.Воронина // Кеттл А. Введение в историю английского романа. – М. : Прогресс, 1966. – С. 142-160.
46. Ковалев Ю.В. Эдгар Алан По. Новеллист и поэт / Ю.В. Ковалев. – Л. : Худож. лит., 1984. – 296 с.
47. Коваленко А.Г. Романтическое двоемирие : от Лермонтова к Набокову / А.Г. Коваленко // *Мир романтизма. Матер. междунар. конф. Т. 9 (33).* – Тверь : Тверской гос. ун-т., 2004. – С. 81-86.
48. Кристи А. Восточный экспресс. Десять негритят : Романы / А. Кристи; пер. с англ. Л.Беспаловой. – М. : Худож. лит., 1990. – 336 с.
49. Кристи А. Кривой домишко / А. Кристи; пер. с англ. : Н.Емельяниковой / Сост. Г.А.Анджапаридзе. – Д. : Днепр-книга, 1991. – 152 с.
50. Кристи А. Мужчина в коричневом костюме / А. Кристи; пер. с англ. Д. Загс. – Мн. : Междунар. кн. дом, 1997. – 384 с.
51. Кузьменко Л.М. Повести и новеллы А. Конан Дойля о Шерлоке Холмсе : к проблеме детективного жанра : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 / Л.М. Кузьменко. – М., 1978. – 126 с.

52. Куприн А.И. Редиард Киплинг / А.И. Куприн // Собр. соч. : В 30 т. Т 6. Произведения. 1899-1937. – М. : Худож. лит., 1958. – С. 607-612.
53. Купченко М.А. Проблемы нравственного «воскресения» в произведениях Ч. Диккенса / М.А. Купченко // Вопр. филологии. Вып. 4. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. – С. 164-176.
54. Лотман Ю.М. Русский дендизм / Ю.М. Лотман // Беседы о русской культуре : Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века). – СПб. : Искусство, 1996. – С. 123-135.
55. Маймин Е.А. О русском романтизме / Е.А. Маймин. – М. : Просвещение, 1975. – 240 с.
56. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю.В. Манн. – М. : Наука, 1976. – 376 с.
57. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? / Б. Менцель; пер. с нем. : А.Маркина // Новое лит. обоз. – 1999. – № 40 (6). – С. 391-407.
58. Мифы народов мира : Энциклопедия : В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. Т. 2 – М. : Сов. энциклопедия, 1988. – 719 с.
59. Надозирная Т.В. Специфика функционирования интертекста в романе Б. Акунина «Азазель» / Т.В. Надозирная // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – Сер. : Філологія. – 2012. – Вип. 65. – С.257-261.
60. Немирович-Данченко В.И. Скобелев / В.И. Немирович-Данченко. – М. : Воениздат, 1993. – 287 с.
61. Новикова Л. Ум, честь и софт. Борис Акунин выставил на продажу «Нефритовые чётки» / Л. Новикова // Коммерсантъ. – 2006. – № 211. – 23 ноя. – С. 5.
62. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа / Р. Нокс // Как сделать детектив : Сб. статей; пер. с англ., франц., нем., исп. – М. : Радуга, 1990. – С. 77-79.
63. Нямцу А. Своеобразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе (теоретические аспекты) / А. Нямцу // Біблія і культура. – 2004. – № 6. – С. 47-99.
64. Перехвальская Е. Чарльз Диккенс. В Лондон с Оливером Твистом / Е.Перехвальская // Костер. – 1987 – № 6. – С. 38-39.
65. По Э. Похищенное письмо // По Э. Рассказы / Э. По; пер. с англ. И.Гуровой. – Львов : Вища школа, 1985. – С 144-159.
66. Потанина Н. Диккенсовский код «фандоринского проекта» / Н. Потанина // Вопр. лит. – 2004. – № 1. – С. 41-48.
67. Пригодич В. Кошачий ящик / В. Пригодич. – СПб. : Геликон-Плюс, 2002. – 260 с.
68. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция / А. Ранчин // Новое литературное обозрение, 2004 – №3 (67). – С. 235-266.
69. Романчук Л. Новеллистический цикл Честертона : [Электронный ресурс] // Сайт. Литература – Фантастика – Демонизм – Рефераты – Кино. – 2002-2003. – Режим доступа : <http://roman-chuk.narod.ru/1/Chesterton.htm>.
70. Рубинштейн Л. Человек проекта : Интервью с Г.Чхартишвили :

- [Электронный ресурс] / Л. Рубинштейн // Итоги. – 2000 – янв. – Режим доступа : <http://www.ozonru/context/detail/id/196489/>.
71. Рудалев А. Литературные тени (Современность на фоне классики) / А.Рудалев // Москва. – 2005 – № 2. – С. 107-113.
72. Рыжченко О.С. Образ повествователя в литературном проекте «Приключение Эраста Фандорина» Бориса Акунина / О.С. Рыжченко // Вчені зап. Харк. гуманіт. ун-ту "Нар. укр. акад.". – Х., 2013. – Т. 19. – С. 487-495.
73. Рыжченко О.С. Проблематика литературных циклов Бориса Акунина / О.С. Рыжченко // Materials of the X International scientific and practical conference, «Fundamental and applied science». – Philological sciences. Sheffield. Science and education LTD. – 2014a. – Volume 13. – С. 53-55.
74. Рыжченко О.С. Образ Москвы в литературных циклах Бориса Акунина. – Филологические науки. Родной язык и литература. / О.С. Рыжченко. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/34_NNM_2014/Philologia/8_178880.doc.htm
75. Скуратовская Л.И. Творчество Диккенса / Л.И. Скуратовская. – Д. : РИОДГУ, 1969. – 23 с.
76. Снигирева Т.А., Снигирев А.В. Борис Акунин «Любовь к истории» : между книгой и блогом / Т.А. Снигирева // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI веков : направления и течения. – 2013. - № 2. – С. 198-206.
77. Сорокин С.П. Бинарность Фандорина, или пересечение восточной и западной традиции в контексте «фандоринского цикла» Б. Акунина / С.П. Сорокин // Ярославский педагогический вестник – 2011 – № 1 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 264-268.
78. Стивенсон Р.Л. Рассказы. Клуб Самоубийц. Алмаз Раджи / Р.Л.Стивенсон; пер. с англ. Т.Литвиновой и Е. Лопыревой. – СПб. : КРИСТАЛЛ, 2001. – 160 с.
79. Трофименков М. Дело Акунина : [Электронный ресурс] / М. Трофименков // Новая русская книга. – 2000 – № 4. – Режим доступа : <http://www.fandorin.ru/akunin/reviews.html>.
80. Трускова Е.А. Романские циклы Бориса Акунина : специфика гипертекста : автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Е.А. Трускова. – Екатеринбург, 2012. – 22 с.
81. Тугушева М. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А.К. Дойла, А.Кристи, Ж.Сименона / М. Тугушева. – М. : Книга, 1991. – 288 с.
82. Уваров Ю. Особый срез реальной жизни / Ю. Уваров // Лит. обоз. – 1987 – №9. – С. 32-37.
83. Ульянова Г. Пародия на правду. Как обфандоривают историю России : [Электронный ресурс] / Г. Ульянова // Независимая газета. – 2000. – 15 июня. – Режим доступа : <http://exlibris.ng.ru/printed/971>.
84. Урнов М.В. Великий романист Чарльз Диккенс / М.В. Урнов // Вехи традиции в английской литературе. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 90-140.
85. Фрэй Дж. Как написать гениальный детектив / Дж. Фрэй; пер. с

англ. Н. Вуль. – СПб. : Амфора, 2005. – 316 с.

86. Честертон Г.К. Отец Браун : Сб. рассказов / Г.К. Честертон; пер. с англ. – К. : Украина, 1992. – 416 с.

87. Цвейг С. Диккенс / С. Цвейг; пер. с нем. Ф.Зайбеля // Собр. соч. : В 7 т. Т 6. – М. : Правда, 1963. – С. 435-463.

88. Циплаков Г. Зло, возникающее в дороге и Дао Эраста Фандорина / Г.Циплаков // Новый мир. – 2001. – № 11. – С. 159-181.

89. Шахова К.О. Агата Крісті та її детективи // Література Англії ХХ століття : Навч. посібник / К.О.Шахова, Н.Ю.Жлуктенко, С.Д.Павличко; за ред. К.О.Шахової. – К. : Либідь, 1993. – С. 350-374.

90. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы / В.Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1959. – 628 с.

91. Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов Работы по поэтике выразительности. – М. : Прогресс, 1996. – С. 95-112.

92. Bowen J. Palgrave Advances in Charles Dickens Studies / J.Bowen, R.L.Patten. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2006. – 334 p.

93. Clay G.R. In Defense of Flat Characters : A Discussion of Their Value to Charles Dickens, Jane Austen, and Leo Tolstoy / G.R. Clay // The International Fiction Review. Vol. 27. – 2000 – № 1-2. – P. 20–26.

94. Corsellini A. Sherlock Holmes and the pipe : smoke and religion in Baker Street and between the Sioux / A. Corsellini // Strand Magazine. – 2007 – № 2. – P. 24-28.

95. Critelli L. Sherlock Holmes and Social Sciences / L. Critelli // Strand Magazine. – 2000 – №12. – P. 56-65.

96. Cuningham H. Sherlock Holmes and the Case of Race / H. Cuningham // The Journal of Popular Culture. – № 28. – Issue 2. – 1994. – P. 113-125.

97. Damms A. Alternate realities and the detective's search for the truth : [Електронний ресурс] / A. Damms // 21st-Century Crime. – Crimeculture : Articles. – 2005. – Summer. – Режим доступу : [http : // www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer05/Damms.htm](http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer05/Damms.htm).

98. Dubose M. H. Women of Mystery. The Lives and Works of Notable Women. Crime Novelists / M.H. Dubose. – N.Y. : Thomas Dunne Books; St. Martin's : Minotaur, 2000. – 650 p.

99. Flint K. The middle novels : Chuzzlewit, Dombey, and Copperfield / K.Flint // The Cambridge Companion to Charles Dickens. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 34–50.

100. Frank L. Reading the Gravel Page : Lyell, Darwin, and Conan Doyle / L.Frank // Nineteenth-Century Literature. Vol. 44 – 1989. – № 3. – P. 364-387.

101. Foth M. Foul and Fair Play. Reading genre in classic detective fiction / M. Foth. – Georgia; L. : The University of Georgia Press, 1995. – 284 p.

102. Guerra S. Psychoanalysis and Deduction; trans. by S.Fedeli / S.Guerra // Strand Magazine. – 2007 – № 3. – P. 70-87.

103. Huh J. Whispers of Norbury : Sir Arthur Conan Doyle and the modernist crisis of racial undetection / J. Huh // Modern Fiction Studies. – 2003 – № 49 (3). –

P. 550-580.

104. Jann R. Sherlock Holmes Codes the Social Body / R. Jann // ELH. Vol. 57. – 1990 – № 3. – P. 685–708.

105. Jensen J. B. The Avant-Garde Sherlock Holmes / J.B. Jensen // Baker Street Journal. Vol. 53. – 2003. – №1. – P. 13–20.

106. Jones D. Split Identities and World(s) Under Erasure : [Электронный ресурс] / D. Jones // 21st-Century Crime. – Crimeculture : Articles. – 2002. – Autumn. – Режим доступа : – <http://www.crimeculture.com/Contents/DanJanes.html>.

107. Klinger L. What Do We Really Know About Sherlock Holmes and John H. Watson? / L. Klinger // Baker Street Journal. Vol. 54. – 2004. – №3. – P. 6-15.

108. Knight S. Crime Fiction 1800-2000 : Detection, Death, Diversity / S. Knight. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004. – 272 p.

109. Panek L. An Introduction to the Detective Story / L. Panek. – Bowling Green : Green State University Popular Press; OH., 1987. – 214 p.

110. Porter D. The Pursuit of Crime : Art and Ideology in Detective Fiction / D. Porter. – New Haven; L. : Yale University Press, 1981. – 267 p.

111. Scaggs J. Crime fiction / J. Scaggs. – L. : Routledge, Taylor and Francis Group., 2005. – 170 p.

112. Soboleva O. Boris Akunin and the rise of the Russian detective genre / O. Soboleva // Australian Slavonic and East European Studies, 18 (1-2). ISSN 0818-814, 2001. – P. 63-85.

ВИСНОВКИ

На зламі XX–XXI століть – часу переходу – відбулася зміна літературної парадигми, виникли різноманітні жанрові трансформації, змінилося кількісне співвідношення оповідних жанрів, і лідером читацьких уподобань опинився детектив. Його структурні елементи використовуються як в інших формульних жанрах, так і в експериментальній літературі, завдяки чому детектив стає своєрідним метажанром з багатьма внутрішньожанровими різновидами. Одним із них є історичний детектив. Оригінальні твори з елементами історичного та детективного жанрів як окремий жанровий різновид з'являються вже на пострадянському культурному просторі, і їх формально-змістовні особливості обумовлені поетикою літератури епохи постмодерну. Специфіка масової літератури як особливого типу словесної художньої творчості полягає в її клішованості на формальному та змістовному рівнях. Передусім це виявляється в побудові сюжету на основі так званих літературних формул, описаних Дж. Кавелті. І хоча кількість цих формул невелика, їх різні комбінації призводять до того, що масова література різноманітна й складно структурована, вона має розгалужену систему жанрів та їх різновидів. При цьому формули популярної літератури активно використовуються на всіх трьох рівнях сучасної літератури – масовому, мідл- і експериментальному, причому на двох останніх вони ще й пародійно трансформуються та переосмислюються. Це особливо характерно для постмодерністської літератури, якій притаманний принцип «подвійного кодування», що зробив симбіоз масового та елітарного однією з найбільш істотних тенденцій розвитку культури в другій половині XX – початку XXI ст. Такого роду синтез, що розсовує межі формульного жанру, був здійснений у ретродетективі.

Внаслідок прагнення письменників вийти на якомога ширше коло читачів мейнстрімом сучасного літературного процесу стала белетристика, яку через її проміжне становище в літературній ієрархії інколи називають мідл-літературою. У ній не здійснюються авангардні експерименти, але жанрові канони, як правило, дещо трансформуються, і здійснюється різноманітний міжжанровий синтез. Від масової літератури вона відрізняється орієнтацією на дещо іншу, ширшу систему читацьких очікувань. Розглянувши ретродетективи сучасних популярних письменників, ми дійшли висновку, що всі вони написані з використанням елементів постмодерністської поетики і прийомів формульної літератури, завдяки чому й мають попит у широкого кола читачів. Від постмодернізму автори ретродетективу запозичують інтертекстуальність, іронічну стилізацію, ігрове ставлення між автором і героєм. Ретродетектив багатогарбовий у семантичному плані і наскрізь пронизаний «літературністю». Але про відкритість тексту для читацьких інтерпретацій тут все ж говорити не доводиться. Так, новий погляд на сутність історичного процесу, так само як і нове світовідчуття в цілому, стали однією з головних причин трансформації історичного детективу в ретродетектив. Він багатогарбовий в семантичному плані і наскрізь пронизаний «літературністю». У ретродетективі об'єктом зображення стає не соціальна людина, а індивідуальні, історичні події, побачені крізь призму літературної традиції, що відповідає постмодерністському

погляду на історію. Звичайно, вищий, сутнісний рівень постмодерністської філософії відбився лише в небагатьох, вершинних зразках ретродетективу, таких як «Ім'я рози» У. Еко, «Артур і Джордж» Дж. Барнса, «Князь ветра» Л. Юзефовича, кращих романах Б. Акуніна, повісті «Око прірви» Вал. Шевчука. В основному ж постмодерністська природа ретродетективів виявляється у використанні гри з читачем, іронії, колажу, оголення прийому, пародійності, змішування високого й низького стилів, цитатності тощо.

Ретродетектив постає складним і багатоплановим явищем, яке можна продуктивно досліджувати в різноманітних соціокультурних і літературознавчих аспектах. Здійснений аналіз особливостей розвитку й функціонування цього жанрового різновиду, що здійснює продуктивний діалог між масовою й високою літературою, може стати кроком до створення більш повного та комплексного уявлення про детективний метажанр, а також дати поштовх до подальшого дослідження мідл-літератури.