

Галина Денисова

Необычный бестселлер:
заметки о построении *Левшафана* Бориса Акунина

Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными. Так создаются Кукольник или Бенедиктов – писатели, занимающие вакантное место гения и являющиеся его имитацией. Такой “доступный гений” радует читателя понятностью своего творчества, а критика – предсказуемостью.

Ю.М. Лотман

1. Развитие русского культурного пространства рубежа XX-XXI веков в качестве одной из наиболее характерных черт обнаруживает многоголосие, и разработка нарративных стратегий, одинаково приемлемых для разных представителей современного общества, заставляет усомниться в целесообразности разделения общего литературного потока на непересекающиеся между собой течения.

В результате изменения политической, экономической и культурной ситуации в России произошло “перераспределение ценностей в поле литературы” (пользуясь терминологией М. Берга, см. Берг 2000: 7) и, в частности, повысился рыночный спрос на массовую продукцию¹. Последнее сопровождается в наши дни не менее острыми дискуссиями², чем, например, на рубеже 50-х – 60-х годов

¹ См. результаты социологических опросов в Дубин 2001: 347.

² Ср. мнение Б. Дубина: “[...] ощутимая массовизация (в социологическом смысле) общества и культуры в России вызывает в лучшем случае озабоченность и настороженность, а гораздо чаще – прямое неприятие, откровенную враждебность, консервативно-защитную реакцию, а то и просто грубую, злобную брань со стороны привилегированных в давнем и недавнем прошлом слоев и фракций литературно образованного слоя, многих представителей прежней интеллигенции, занятых отбором, хранением и репродукцией культурных образцов. Все это сызнова и по-новому ставит проблему соотношения и борьбы идей ‘классического’ и ‘массового’ в социальных и культурных, ценностных сдвигах 1990-х гг., радикально меняющих и уже во многом изменивших место образованных слоев в обществе, престиж выработанных или

XVIII столетия, когда в русской культуре утверждался “неклассический” жанр романа, по отношению к которому резко непримиримую позицию занимал А.П. Сумароков (см. его “Письмо о чтении романов”, 1759), а его оппоненты - как правило, переводчики европейских романов - защищали новый жанр, прибегая к знаменитой и авторитетной формуле Горация из “Послания к Пизонам” о сочетании полезного с приятным – *utile et dulci*. Уместно вспомнить здесь также полемику первой половины XIX века в России, началом которой послужила знаменитая статья С. Шевырева “Словесность и торговля” (1835), где был поднят вопрос о халтуре и заказе. Торговое направление Шевырев считал эпохой переходного периода, а само состояние перехода – вредным, особенно когда в нем сталкиваются духовная (т.е. словесность) и материальная (т.е. торговля) стороны (Шкловский–Эйхенбаум 1929: 279-293). Не менее важной для более глубокого понимания литературного сегодня представляется итоговая работа Н. Полевого 1846 года о “торговом направлении”, где было деканонизировано “высокое” представление о литературе, а книга – открыто названа товаром, драгоценное свойство которого заключается в умении удовлетворить потребностям покупателя (там же, стр. 293, 294-295). А успехом у широкой читательской аудитории обычно пользуются книги увлекательные, т.е. имеющие целью доставлять удовольствие и хорошо продаваться благодаря динамичному сюжету, актуальности затрагиваемой проблематики, а также своим “массовым” характером обращения к читателю и масштабу распространенности в обществе.

Глубокое погружение в проблематику “массовой культуры” не входит в задачи настоящей работы, а поэтому, оставляя в стороне обзор исследований, посвященных данной теме, и не привлекая необъятной историко-теоретической аргументации *pro et contra* развлекательных сочинений (от Горация и Аристотеля, Фридриха Шиллера до Вальтера Беньямина и Умберто Эко³), отметим лишь, что неоднородный по своей сути литературный процесс всегда вызывал противоположные чувства у по-разному настроенных людей, которых условно можно поделить на две категории: первая принимает бóльшую часть из того, что ей предлагается на книжных лавках, а вторая, представленная “подготовленным

принятых ими символов, образцов, традиций, а стало быть, и всю систему образования, репродукции культуры, включая обучение литературе, приобщение к книге и чтению и пр.” (Дубин 2001: 306).

³ Подробнее о феномене “массовости” и о проблеме разграничения словесности “массовой” и “высокой” см., например, работы: Sawelty 1976, Eco [1978] 2001, Petronio 1979, Souégnas 1992, главы “Культурная динамика и массовая культура сегодня”, “Словесность классическая и массовая: литература как идеология и литература как цивилизация”, “Российская интеллигенция между классикой и массовой культурой”, “Культурная репродукция и культурная динамика в России 1990-х годов” из книги Б. Дубина (см. Дубин 2001: 155-162, 218-242, 329-366), а также отдельные статьи: в частности, Бочарова 1996, Гудков 1996, Мельников 2001, Possamai 2002, 2006, Бондаренко 2003, Саморуков 2006.

читателем” (под которым подразумеваются, в том числе, литературоведы, рецензенты и интерпретаторы), отвергает больше, нежели принимает, но при этом анализ самих текстов с целью конкретного заполнения дихотомии “высокое” / “массовое” нередко подменяется критикой, основывающейся на таких недоказуемых, а поэтому - не подлежащих обсуждению понятиях, как “нравится” / “не нравится” с вытекающими отсюда безапелляционными заявлениями о “неполноценности”. А. Рейтблат комментирует это следующим образом:

Ведь отечественные литературоведы поглощены Гоголем и Достоевским, Булгаковым и Ахматовой, а то, что читается большей частью населения, презрительно именуется “чтivism”, не заслуживающим траты времени и исследовательских усилий. Из-за подобного научного “снобизма” разыгрываются целые дискуссии о том, чихнул или не чихнул Пушкин в том или ином месте, ставить или не ставить запятую при публикации его стихотворения, а издающиеся миллионными тиражами книги, вызывающие споры современников, отвечающие на их интеллектуальные и эстетические запросы, остаются вне исследовательского внимания. И это в то время, когда проведенная в конце XVIII в. культурной элитой и до сих пор яростно ею отстаиваемая граница между “элитарной” и “массовой” словесностями на глазах стирается (Рейтблат 2006: 405)⁴.

⁴ Ср. с основной идеей статьи А. Гудкова “Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны” (см. Гудков 1996), а также с мнением Б. Дубина (см. Дубин 2001: 339, 354-355). Интерес к явлениям массовой культуры в классическом российском литературоведении возник как противодействие традиции исследования творчества только “великих”, которая сознательно игнорировала культурный фон (см. Лотман 1997: 817). Новый подход, заглянувший в “массы”, проявился в трудах С.А. Венгерова, А.Н. Веселовского, В.П. Адриановой-Перетц и др. Следующая струя интереса к массовой литературе, как известно, связана с деятельностью советских литературоведов 1920-х годов, в первую очередь, с именами В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, а позднее – Г.А. Гуковского, В.Н. Орлова, Ю.М. Лотмана, исследовавшим этот феномен с целью выявления средних литературных норм эпохи. В дальнейшей истории развития русской / советской литературоведческой традиции изучение массовой культуры оказалось свернутым, что связано, вероятно, с провозглашенными “партийностью” и воспитательным характером соцреалистических произведений, которые на протяжении долгих лет представляли собой *mainstream*, хотя сами тексты соцреализма, отличающиеся своей формульностью, выведением “положительного героя” и откровенной дидактичностью (см. Кларк [1981] 2002: 9), вполне можно рассматривать как одну из разновидностей массово-агитационной литературы. Справедливости ради следует отметить, что начиная с 90-х годов современная русская “массовая литература”, тем не менее, все чаще становится объектом анализа российских литературоведов. См., например, дискуссии о массовой литературе, ее читателях и авторах в хрестоматии *Русская литература XX века в зеркале критики* (см. Тимина и др. 2003: 347-374), главу “Массовая литература конца XXв.” из книги *Современная русская литература (1990-е гг.-начало XXI в.)* (см. Тимина и др. 2005:

На возражения многочисленных недображелателей и гонителей развлекательной литературы, в которой эстетическая функция якобы отсутствует *a priori*, следует заметить, что претензии на эстетическую неординарность далеко не всегда обуславливают ее присутствие, и стремление во что бы то ни стало разыскать наряд голого короля в некоторых книгах только потому, что их авторы сами определяют свои творения как “литературу не для всех”, может оказаться настолько же беспринципным, как и отрицание возможности присутствия инновационной функции в литературе “массовой”. Для того, чтобы судить о состоянии искусства на определенном витке его развития, следует отрешиться от предвзятого мнения, что любое произведение, рассчитанное, в том числе, и на широкого читателя, обязательно есть проявление плохого вкуса. Если исходить из данной предпосылки, то становится ясно, что ярлыки “массовая”, “формульная”, “тривиальная”, “бульварная”, “конвенциональная”, “трэш”, “паралитература” и т.д. (как и их бинарные оппозиции) не могут использоваться в качестве определяющего инструмента при подходе к конкретному тексту не только потому, что усугубляют терминологическую путаницу и изначально несут в себе заряд оценочной коннотации, но и по той причине, что ничего не добавляют ни для понимания самих произведений, ни тем более для осознания той роли, которую они играют в литературном пространстве в рассматриваемый исторический момент. Потому что суть самого нашего времени состоит, кажется, именно во взаимодействии словесности “инновационной”⁵ и “массовой”. Наиболее исчерпывающее определение “массовой литературы” предложил Ю.М. Лотман, определяя ее как понятие социологическое, которое:

касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие “массовой литературы” в первую очередь определяет

210-229) или сборник *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-soviet Popular Literature in Historical Perspective* (см. Lovell-Menzel 2005), а также: Вайнштейн 1996, Душенко 2000 или уже упомянутые работы: Дубин 2001, Мельников 2001, Бондаренко 2003, Саморуков 2006, не говоря о многочисленных работах, посвященных отдельным авторам.

⁵ По мнению М. Берга, “инновационность произведения определяется тем, насколько она соответствует принципу инновационного отбора по шкале письма и шкале, фиксирующей психоисторические и антропологические изменения, при ретроспективном рассмотрении образуя ряд, где для двух концептуально одинаковых книг нет места [...]. Классическое произведение, таким образом, отражает некий принципиально новый факт литературного письма и не менее принципиально новый эпизод антропологической биографии *homo descriptus* (человека письменного), где национальные отличия приобретают характер антропологической инновационности, так как национальная принадлежность – тоже эпизод в серии последовательных изменений, переходов из одного состояния в другое как результат конкурентной борьбы разных психотипов” (Берг 2000: 28-29).

отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. [...] С текстом изменений не происходит – меняется лишь его место и функция в общей системе (Лотман [1991] 1997: 819; курсив автора)⁶.

В качестве основных признаков “массовой литературы” выделяются два: 1) при распределении признаков “распространенная / нераспространенная”, “читаемая / нечитаемая”, “известная / неизвестная” она всегда получает маркированные характеристики; 2) в рамках определенного культурного сообщества она оценивается низко (там же). При этом массовая литература – явление принципиально неоднородное, которое содержит бесчисленное количество элементов, не поддающихся четкой и однозначной систематизации. Несмотря на то, что “высокая” культура никогда не признает “массовой”, они сосуществуют и взаимодействуют (хотя бы по той причине, что если бы не было второй, то разрушилась бы и сама дихотомия). Причем, было бы ошибочным полагать, что речь всегда идет о подтягивании “низких” жанров до “высоких”: напротив, в определенные исторические моменты именно их взаимопроникновение способно стимулировать создание новых интересных произведений⁷. Если, например, попытаться разделить современную русскую прозаическую продукцию, пользуясь традиционной дихотомией “высокая словесность” / “массовая продукция”, то помимо этих двух, достаточно узких классов у нас получится обширная зона произведений, которые в строгом смысле нельзя отнести ни к одному из них: так, идея развенчивания тоталитаризма в любом его проявлении, заявленная в трилогии Владимира Сорокина *Лед* (2000), *Путь Бро* (2004) и *23000* (2006), преподносится в стиле триллера, а роман Дмитрия Александровича Пригова *Ренат и Дракон* (2005) о тайных сущностях, открывающихся через

⁶ Цитируя Ю.М. Лотмана, следует уточнить, что ученый разделял понятия “массовая литература” и “массовая культура”: “Уместно подчеркнуть, что термин ‘массовая литература’ применяется нами к вполне конкретным историческим явлениям и его не следует смешивать с распространенным в социологии понятием ‘массовой культуры’ как некоторого специфического явления XX века” (Лотман 1997: 819). “Массовая литература”, таким образом, понималась ученым довольно широко: например, он включал в нее понятие так называемый литературный фон, т.е. произведения, оказавшиеся в силу ряда причин (например, по цензурным соображениям неизданные рукописи) в стороне от основной линии развития словесности. В настоящее время “массовая литература” и “массовая культура” представляются неразделимыми, а поэтому в рамках настоящей работы мы будем пользоваться термином “массовая литература” в его узком значении, понимая под ним неотъемлемую составляющую “массовой культуры”.

⁷ Аналогичные процессы протекают и в кино: С.И. Фрейлих, в частности, в своем исследовании на материале фильмов “Стачка”, “Потемкин” и “Иван Грозный” С.М. Эйзенштейна показывает, что судьбы мелодрамы и детектива в отечественном кинематографе оказались весьма сложными вследствие того, что они не только эволюционировали сами по себе, но и, проникая в структуры “высоких жанров”, вели там скрытую, но очень интенсивную работу (см. Фрейлих 2002: 137).

посредничество героя-медиатора, несмотря на многочисленные художественные эксперименты, может вполне прочитываться в ключе фэнтези. Очевидна стратегия “омассовления” также и в книге Виктора Пелевина *Шлем ужаса* (2005), где миф о Тесее и Минотавре переносится в наши дни и воссоздается в стилистике интернет-чата⁸. Следует признать, таким образом, что в данный момент мы все чаще имеем дело с произведениями “промежуточными” по проблематике, функциональной структуре текста и читательской адресации⁹.

2. Общеизвестным мастером создания текстов, способных удовлетворить вкусам самого разного читателя, в современной России по праву считается Борис Акунин, поставивший перед собой цель создать качественную отечественную беллетристику. Уже неоднократно отмечалось, что в основе акунинских детективов лежат не столько захватывающие криминальные расследования, сколько психологические перипетии и установка на подробное описание нравов России XIX столетия¹⁰, и это в известной степени выводит его книги за

⁸ В этой связи интересно обратить внимание на тот факт, что такие разные между собой со всех точек зрения книги, как *Пелагея и красный петух* (2003) и *Алмазная колесница* (2003) Бориса Акунина, *Господин Геккоген* (2002) и *Последний солдат империи* (2003) Александра Проханова, *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда* (2003) Виктора Пелевина, *Байки кремлевского диггера* (2003) Елены Трегубовой, а также романы *Красный бубен* (2004) Белоброва-Попова, *Pasternak* (2003) Михаила Елизарова и *Сердце Пармы* (2003) Алексея Иванова оказались зачисленными в состав “рашен трэш-коктейля 2000” (см. Шухмин 2004) В качестве критерия их объединения под одной крышей было предложено две константы – секс и мат, хотя согласно такой логике под вывеской “трэша” следовало бы рассматривать гораздо большее число текстов (не случайно сам В. Шухмин говорит о том, что раньше это явление носило название “стёба”). Что же касается самого понятия “трэш”, то в российский литературно-критический обиход оно стремительно вошло где-то в середине 1990-х годов, и показателем его распространённости может служить тот факт, что в 2003 году “Ad Marginem” запустило целый проект под названием “Трэш-коллекция”.

Одним из проявлений тенденции сближения современной прозы с широкой читательской аудиторией следует считать и процесс нейтрализации границ между разными видами искусств, прежде всего, словесностью и кинематографом. О кинематографичности прозаического текста рубежа XX-XXI веков см., например, работы: Мартянова 2002; Denissova 2004, а также главу “Кинематографичность как одна из доминант идиостилического развития современной литературы” из книги *Современная русская литература (1990-е гг.-начало XXI в.)* (см. Тимина и др. 2005: 309-335).

⁹ Под “промежуточными” в данном случае понимаются произведения “синтетические по их семантическому составу, представляемым конфликтам и проблематизируемым идеям, по функциональной структуре текста и его читательской адресации. [...] Подобные произведения практически не бывают отмечены ни идейным радикализмом, ни экспрессивными крайностями художественного бунтарства и новаторства. Но не свойственны им и отчетливые характеристики предельной массовости” (Дубин 2001: 315).

¹⁰ Укажем здесь только некоторые работы, посвященные данной проблематике: Курицын 2000, Басинский 2001, Данилкин 2001, Топоров 2001, Тух 2002, De Lotto 2002,

незыблемые пределы жанра¹¹. Также очень много и разнообразно написано об интертекстуальной многослойности текстов Акунина, о моделировании им псевдоисторической ситуации, о манипулировании ретро-идеалами, об образах главных героев и о серийности его книг¹². В рамках же настоящей работы мы постараемся проследить “как сделан” *Левиафан* (1998) Акунина¹³ и одновременно предоставить иллюстрацию справедливости тезиса А. Рейтблата о том, что

[...] и в “элитарной”, и в “средней”, и в “массовой” литературе обсуждаются и по-своему решаются актуальные и важные для читателей проблемы, и считать одну из этих литератур развлекательной, а другую серьезной – нет оснований (Рейтблат 2006: 405).

Действие в *Левиафане* происходит в 1878 году, т.е. хронологически сразу после событий, описанных в изданных ранее *Азазели* и *Турецком гамбите* – в 1876 и в 1877 соответственно¹⁴, и по своей жанровой принадлежности он является герметичным детективом, т.е. аналогично книгам *Убийство в Восточном экспрессе* и *Десять негрятят* Агаты Кристи¹⁵ все подозреваемые здесь оказываются собранными в замкнутом пространстве. Однако, как совершенно справедливо отмечает А. Ранчин, на этом их сходство и заканчивается, поскольку у Акунина информация меняется от главы к главе, подобно стеклышкам в калейдоскопе (см. Ранчин 2004: 245). Итак, события начинают разворачиваться с приведения официального протокола, принадлежащего комиссару французской полиции

Немзер 2003. Особенно следует выделить статью А. Ранчина (см. Ранчин 2004), предметом исследования в которой является природа соотносительности акунинского проекта с классической словесностью, а также рассмотрение основных авторских стратегий, в результате применения которых его детективы выглядят “культурнее”.

¹¹ А. Ранчин совершенно справедливо отмечает по этому поводу, что в акунинских детективах разыскивается не преступник, а “исторические анахронизмы и чужие тексты” (Ранчин 2004: 246).

¹² Под “серийностью” подразумеваются тексты, существующие в единстве эпизодов, связанные одним персонажем и/или группой персонажей и отличающиеся регулярностью публикаций (см. Козлов 2003: 206). Серийность, как известно, является одной из основных стратегий массовой культуры в целом, поскольку удовлетворяет глубокому, хотя и не всегда осознаваемому желанию читателей находить всегда одну и ту же схему: речь здесь идет даже не столько о фэбуле, сколько о пластичности нарративного дискурса и стабильности, вызывающих чувство удовлетворения, т.к. помогает войти в знакомый и привычный *environment*.

¹³ Ит. пер.: В. Akunin *Assassinio sul Leviathan*, Frassinelli, Milano 2001.

¹⁴ См. Акунин 2001a (ит. пер.: В. Akunin *La regina d'inverno*, Frassinelli, Milano 2001) и Акунин 2001б (ит. пер.: В. Akunin *Gambetto turco*, Frassinelli, Milano 2000).

¹⁵ Ч. Де Лотто указывает также на структурную близость *Левиафана* с произведениями других писателей - Рюноске Акутагава и Авраама Йегошуа (см. De Lotto 2002: 120).

мсье Гюставу Гошу. Из этого документа, а также из прилагаемых газетных вырезок читатель узнает о ледяном преступлении, совершенном 15 марта 1878 года в особняке лорда Литгльби в Париже, в результате которого было убито 10 человек. На месте преступления обнаружена золотая эмблема гигантского парохода “Левиафан”, которая выдавалась в канун первого плавания пассажирам первого класса и старшим офицерам судна. На основе этой улики комиссар Гош выстраивает алгоритм своего расследования и отправляется в круиз на роскошном корабле. Рассматриваемый детектив представляется любопытным, в основном, по той причине, что в результате совмещения точек зрения разных персонажей¹⁶, с которых ведется повествование, создается напряжение, не ослабевающее до самого конца.

Композиционно книга делится на три части. Первая объединяет 5 рассказчиков в следующей последовательности: комиссар Гош (N. 1), Реджинальда Милфорд-Стоукс (N. 2), Рената Клебер (N. 3), Кларисса Стамп (N. 4) и японец Гинтаро Аоно (N. 5). Во второй части этот нарративный порядок нарушается: первым выступает рассказчик N. 5 (Гинтаро Аоно), его сменяет Кларисса Стамп (N. 4), затем следуют: Реджинальда Милфорд-Стоукс (N. 2), Рената Клебер (N. 3) и, наконец, комиссар Гош (N. 1). Третья часть также открывается наблюдениями основного подозреваемого во второй части Гинтаро Аоно (N. 5), затем появляются: обвинявший японца комиссар Гош (N. 1), Рената Клебер (N. 3), Кларисса Стамп (N. 4) и Реджинальда Милфорд-Стоукс (N. 2). В интерпретации последнего читатель узнает об обстоятельствах обличения главного преступника. Состав рассказчиков, каждому из которых отводится отдельная глава во всех трех частях, остается неизменным на протяжении всего детектива. Авторская логика выбора персонажей с целью освещения разных точек зрения, на первый взгляд, ясна: всего “рассказчиков” здесь пять (включая самого Гоша), четверо из которых находятся на особом подозрении у полицейского по причине отсутствия у них золотой эмблемы судна. Эксплицитно невыявленными из круга действующих лиц, таким образом, остаются точки зрения Фандорина, профессора Свитчайлда (которого очень скоро убивают), главного врача судна Труффо и его жены, капитана корабля, первого помощника капитана Шарля Ренье, а также самого нарратора, который целиком и полностью принимает точку зрения одного из героев, раскрывая внутреннее состояние каждого из подозреваемых его собственным языком в форме свободного косвенного дискурса (СКД), внутреннего диалога или, в случае с Гинтаро Аоно и Реджинальдом Милфорд-Стоуксом, – дневника. Учитывая очевидное преобладание в детективе “внутреннего” описания над “внешним”, уместно задаться вопросом о том, не следует ли искать преступника среди тех, кто лишен здесь возможности

¹⁶ В настоящей работе мы опираемся, прежде всего, на теорию “точки зрения”, разработанную Б.А. Успенским (см. Успенский 2000), а также на исследование В. Шмида (см. главу “Точка зрения” в Шмид 2003: 109-145), где представлена библиография по данной проблематике.

собственного фразеологического и психологического выражения? И этот ход был бы вполне логичным, если бы в ряды таких персонажей не попал Фандорин, подача которого только извне по аналогии заставляет невольно исключить и остальных из круга подозреваемых (в чем и состоит одно из потенциальных заблуждений, в которые вводится читатель, т.к. одним из убийц является как раз Ренье). Подобную игру на несовпадении фразеологической и психологической точек зрения с идеологическим планом нарратора-наблюдателя¹⁷, а точнее, на многоплановости точек зрения, можно рассматривать как типичное средство выражения постмодернистской иронии автора, который *как бы* устраняется из текста¹⁸. На самом же деле, печать идеологической точки зрения нарратора, неизменно присутствующего за перцептивным планом того героя, голос которого звучит, очевидно прослеживается в каждой главе *Левиафана*, озаглавленной по имени одного из персонажей. Следовательно, “объективность” повествования в этом детективе является только кажущейся: здесь повсеместно проявляется как минимум два конкурирующих сознания, что в целом свойственно СКД как нарраториальному средству. Поскольку цель в данном случае состоит в распознавании преступника из достаточно узкого круга действующих лиц, а повествование, как уже отмечалось, ведется с точки зрения разных героев (один из которых – обязательно преступник), то задача читателя фактически приобретает характер композиционного анализа, т.к. сводится к оценке каждого отдельного персонажа с какой-то другой, отличной от той точки зрения, которая выражена эксплицитно. Предлагаем обратиться к рассмотрению некоторых отрывков из глав, выдержанных, в основном, в форме СКД, по правилам которого эгоцентрическими и эмоциональными элементами распоряжается сам персонаж, но рассказ при этом ведется от 3-ого лица, а базовым временем является форма прошедшего, что указывает на одновременное присутствие нарратора-наблюдателя¹⁹:

¹⁷ Пространственно-временная точка зрения нами во внимание не принимается, т.к. в пределах текста она остается практически неизменной.

¹⁸ “Подобного рода несовпадение точек зрения – авторское остранение в плане общей идеологической оценки, сочетающееся с принятием точки зрения в каком-то ином плане (фразеологии, психологии и т.п.), – является принципиально важным для создания эффекта иронии. Этот эффект возникает в такой ситуации, когда мы говорим с какой-то одной точки зрения, а производим оценку – с совершенно другой; таким образом, несовпадение точек зрения на разных уровнях тут обязательно” (Успенский 2000: 175).

¹⁹ Необходимость приведения здесь пространственных цитат из детектива обусловлена тем, что проследить несовпадение идеологических позиций персонажа и нарратора можно только в достаточно длинных отрывках повествовательного текста. Языковые элементы и целые фразы, которые не могут быть объяснены иначе, как присутствием повествователя, выделены в цитируемых отрывках курсивом. Подробнее о месте СКД среди других повествовательных форм, а также о его маркерах см. в работе Падучева 1996: 335-354; в Шмида 2003: 221-239.

Рената:

Барбос с наслаждением отпил из чашки. Какой-то он сегодня на такой. Перестал быть похожим на старого, брехливого, но в общем не кусачего пса. Этакий, пожалуй, и цапнуть может. Зазеваешься – кусок мяса оторвет. *Рената решила, что переименует комиссара в Бульдога [...]. Взглянуть на самоубийцу пошли вчетвером: Фандорин, Рената, японец и, как это ни странно, докторша.* Кто бы мог ожидать от чопорной козы такого любопытства? *Рената, стуча зубами, заглянула в карьер поверх фандоринского плеча. [...] Внутрь Рената входит не стала – и так видела достаточно [...].*

– Аминь, – сказала Рената и отвернулась, чтобы не видеть этого тягостного зрелища. [...]

Рената впиалась взглядом в Бульдога. Тот равнодушно пожал плечами и сказал.

– И слава Богу, что нет. Ну их, сокровища, к черту – так я вам скажу, дамы и господа. Целее будем.

Скажите, Сенека какой выискался. *Рената сосредоточенно потерла подбородок. [...]*

Комиссар прервался и хитро посмотрел на русского.

– Сколько мне помнится, мсье, вы минувшей ночью хвастались, что разгадали эту тайну. Поделитесь-ка с нами своей догадкой, а мы проверим, такой ли вы проницательный, как кажется покойнику.

Фандорин несколько не смутился.

– Это д-довольно просто, – сказал он небрежно.

Рисуется, *подумала Рената*, но все равно хорош. Неужто правда догадался? (Акунин 2004: 189, 191, 202²⁰).

Наблюдатель в этой сцене совпадает со “всезнающим автором”, так что не всегда можно с точностью определить, через чью призму преломляются события и/или показывается то или иное действующее лицо. Например, не до конца понятно, кому именно принадлежат высказывания “и так видела достаточно” и “чтобы не видеть этого тягостного зрелища”, поскольку они одинаково успешно могут быть интерпретированы и как заключение нарратора по поводу того, почему Рената отвернулась и не вошла, и как изложение внутреннего решения самой Ренаты в результате увиденного. То же самое относится к следующим высказываниям: “Тот равнодушно пожал плечами и сказал”, “Комиссар прервался и хитро посмотрел на русского” и “Фандорин несколько не смутился и [...] сказал небрежно”, которые, с одной стороны, логично приписать повествователю, наблюдающему сцену со стороны, но с другой – уместно соотнести и с восприятием самой Ренаты, поскольку все события в данной главе подаются читателю ее глазами. Более корректным, скорее всего, в данном случае будет констатировать совпадение во взглядах нарратора и персонажа. Следует обратить внимание и на присутствие в данном отрывке гибридной по своей форме

²⁰ Далее будут указываться только соответствующие страницы данного издания.

фразы “Взглянуть на самоубийцу пошли вчетвером: Фандорин, Рената, японец и [как это ни странно] докторша”. Прошедшее время и указание имени Ренаты здесь нельзя объяснить иначе, как через дистанцированный взгляд повествователя, но одновременно нельзя упускать из виду и того, что события здесь преломляются именно сквозь психологическую точку зрения Ренаты, поскольку только ее сознанию можно приписать выражение “как ни странно”, которое в рамках рассматриваемого высказывания выступает в функции цитирования²¹. Аналогичная гибридность прослеживается и в следующем отрывке из главы “Кларисса Стамп”, где высказывание “Японец чуть заметно шевельнулся, захлопал глазами” скорее указывает на одновременность того, что видит героиня и повествователь, в то время как окончание этой же фразы “Кларисса поспешно спряталась” уже принадлежит только последнему, т.к. англичанка никак не может созерцать саму себя со стороны, отмечая, к тому же, образ производимого самой собой действия:

Кларисса со скужающим видом обернулась – не смотрит ли кто, и лишь затем после этого осторожно выглянула из-за угла рубки [...]. Японец сидел на юте один, сложив ноги калачиком [...]. Бр-р-р! Кларисса передернулась. Ну и экземпляр этот мистер Аоно. [...] Но Кларисса обливалась потом вовсе не из любви к морским пейзажам. Хотелось посмотреть, чем это занимается мистер Аоно наверху? Куда с таким завидным постоянством удаляется он после завтрака? И правильно сделала, что поинтересовалась. Вот он, подлинный лик улыбочивого азиата. Человек с таким застывшим, безжалостным лицом способен на что угодно. Все-таки представители желтой расы не такие, как мы, – и дело вовсе не в разрезе глаз. [...] Японец чуть заметно шевельнулся, захлопал глазами, и Кларисса поспешно спряталась. Разумеется, она ведет себя, как последняя дура, но нужно же что-то делать! Этот кошмар не может продолжаться вечно. Комиссара надо подтолкнуть в правильном направлении, иначе неизвестно, чем все это может закончиться. Несмотря на жару, она зябко повела плечами. В облике и поведении мистера Аоно была явная тайна. Как и в преступлении на улице Гренель. Даже странно, как это Гош до сих пор не понял, что по всем признакам главным подозреваемым должен быть японец. [...] Вот на что надо бы навести Гоша. Или подождать, не удастся ли выяснить еще что-нибудь подозрительное? [...] Перед файф-о-клоком она подкараулила сыщика возле дверей “Винзора” и стала делиться с ним своими соображениями, но мужлан слушал как-то странно – кидал на Кларису насмешливые, колочие взгляды, словно выслушивал признание в чем-то неблагоприятном (стр. 103-105).

Не поддается однозначной интерпретации и заключительная фраза в приведенном отрывке: “Перед файф-о-клоком она подкараулила сыщика возле дверей “Винзора” и стала делиться с ним своими соображениями, [но мужлан

²¹ О цитировании как лингвистическом феномене см., например, статью Wierzbicka 1970. О противопоставлении цитирования и несобственно-прямой речи см.: Кожевникова 1994: 228; Падучева 1996: 354-361.

слушал как-то странно] – кидал на Клариссу насмешливые, колючие взгляды, словно выслушивал признание в чем-то неблаговидном”. Формально ее следует рассматривать как речь повествователя (кроме “но мужлан слушал как-то странно”, которая очевидно принадлежит фразеологическому плану Клариссы), однако слова “кидал [на Клариссу] насмешливые, колючие взгляды, словно выслушивал признание в чем-то неблаговидном” отличаются неоднозначностью идеологической точки зрения и вполне могут быть приписаны самой Клариссе: действительно, если убрать указание на 3-е лицо (“на Клариссу”), то это выражение легко превращается в комментарий героини, рассказывающей о своей беседе с комиссаром.

Или из описания самой Клариссы Стамп через восприятие Гоша, где внимания заслуживает фраза, открывающая данный отрывок:

Вот ко второй даме, мисс Клариссе Стамп, бывалый сыщик приглядывался куда как заинтересованней. Тут что-то, кажется, было нечисто. Вроде бы англичанка и англичанка, ничего особенного: скучные белесые волосы, не первой молодости, манеры тихие, чинные, но в водянистых глазах нет-нет да и промелькнет этакая чертовщинка. Знаем, видели таких. Кто в тихом омуте-то водится? Опять же примечательные детальки. Так, ерунда, кто другой и внимания бы не обратил, но у старого пса Гоша глаз цепкий [...]. И что любопытно: новые вещи у этой Клариссы Стамп все сплошь дорогие, а старые плохонькие и самого низкого качества. Неувязочка [...] (стр. 23).

Вероятно, ее также правильнее приписать фразеологическому плану нарратора с вкраплением “чужого сознания”, а именно – Гоша, который неоднократно сам себя называет “бывалым сыщиком”.

Особенно интересна в плане пересечения-наложения точек зрения глава “Комиссар Гош” из второй части романа, которая представляет собой оканчивающуюся полным фиаско обвинительную речь полицейского против Гинтаро Аоно. Расположение этой главы приблизительно посередине книги сразу же вызывает у читателя сомнение в состоятельности приводимых Гошем улики и заставляет подозревать, что перед ним разыгрывается клоунада с использованием приема эксплицитного раскрытия мыслей полицейского в качестве основного средства создания комичности его фигуры. Практически вся рассматриваемая глава построена на прямой речи комиссара, которая изредка перебивается репликами других персонажей или мыслями самого Гоша, представляемых в форме СКД:

Впечатлительная мадам Клебер всхлинула. Миссис Труфффо дослушала перевод и прочувствованно выморкалась. Доказательство наглядно, неоспоримо, подумал Гош. Улики и следственные предположения отлично дополняют друг друга. И это, ребята, еще не все, что припас для вас старина Гош. [...]

– [...] Спокойно, спокойно, дамы и господа! – успокаивающе поднял ладонь комиссар. – Я сейчас докажу, что вы профессора не убивали, а убил его не кто иной как наш узкоглазый приятель.

Чертов японец совсем окаменел. Уснул он, что ли? Или молится своему японскому богу? Тут, парень, молись-немолись, лежать тебе на старой шлюхе Гильотине.

Внезпно комиссару пришла в голову крайне неприятная мысль. А что если японца зацапают англичане за убийство Свитчайлда? Он ведь британский подданный! [...] (стр. 156).

В приведенном отрывке персонаж и нарратор *как будто* сливаются в одно целое в первых двух фразах, однако присутствие здесь согласованного определения “впечатлительная” и обстоятельства образа действия “прочувствованно” свидетельствуют, скорее все, о том, что в данном случае мы имеем дело с тем, *как* видит других сам герой описываемой сцены, т.е. комиссар.

Показ основных подозреваемых через их собственную точку зрения и/или сквозь призму их восприятия другими подозреваемыми выполняет в *Левиафане*, помимо эффекта иронического остранения, и другую функцию, которая обнаруживается при более внимательном или уже при повторном прочтении детектива, а именно: этот прием может служить пояснением ко многим поступкам участвующих в повествовании персонажей. Например, размышления Гоша в форме внутреннего диалога в начале третьей части книги, служат сигналом к тому, что не следует исключать из круга подозреваемых тех, кто по логике никак не может быть преступником, потому что в него может превратиться каждый и в любой момент (что, собственно, и происходит с самим комиссаром):

Проклятая бессоница совсем распоясалась. Пятую ночь житья нет, и чем дальше, тем хуже. А забудешься перед рассветом – такое приснится, что не приведи Аллах. Проснешься весь разбитый, и в одуревшую от ночных видений голову лезет всякая дичь. Может, и правда на пенсию пора? Плюнуть бы на все, да нельзя. Нет на свете ничего хуже убогой, нищенской старости. Кто-то нацелился хапнуть сокровище в полтора миллиарда франков, а тебе, старина, доживать на жалкие сто двадцать пять в месяц (стр. 177).

Несколько иное “задание” выполняет заключительная реплика из главы “Кларисса Стамп” из первой части, очевидно направляющая вектор подозрения в сторону англичанки:

Куда это так пристально смотрит мистер Фандорин? *Кларисса проследила за направлением его взгляда и побледнела. Дипломат разглядывал ее страусиный веер, на костяной ручке которого золотилась надпись: Meilleurs souvenirs! Hôtel “AMBASADEUR”. Rue de Grenelle, Paris.*

Какая непростительная оплошность! (стр. 82).

Последняя фраза, которая может быть приписана только сознанию Клариссы, получает свое объяснение в ходе рассказа о перипетиях жизни мисс Стамп (в главе “Комиссар Гош” из второй части книги) и становится причиной сожаления о скоропостижности сделанных выводов точно также, как до этого служила толчком к подозрениям. Таким образом, здесь вновь налицо игра автора с читательскими ожиданиями, которые меняются со сменой точки зрения также быстро, как и формируются.

В целом, проведенный анализ показывает, что даже в таком традиционном для “массовой литературы” жанре, как детектив, вполне может иметь место сложная совмещенная композиционная структура, где повествование ведется одновременно с нескольких точек зрения, и читатель, постоянно сбиваемый с толку открытым изложением мыслей и чувств героев (включая саму главную преступницу, Ренату, которой, по замыслу автора, удастся ничем себя не выдать даже “наедине” с самой собой), вынужден подозревать каждого из них и до самого конца не может сделать окончательных выводов. И, вероятно, именно эта книга представляет собой наиболее удачный из всех акунинских детективов образец представления криминального и интеллектуального чтения не только в одной упаковке, но и в одном флаконе²². Текст *Левиафана* действительно играет сразу на разный тип потребителя книжной продукции – на читателя, который потенциально может заинтересоваться этой книгой просто как детективом с забавным алгоритмом преступления и относительно непредсказуемым финалом, а с другой – на любителя обнаруживать различные смысловые слои текста, порождаемые использованием разнообразных стилистических приемов и композиционных ходов, что подтверждает справедливость мнения С. Дубина:

Думается, успех Акунина можно прежде всего объяснить его четким осознанием того, что профессионально сделанное чтение ничуть не проще и на условной шкале ценностей ничуть не ниже эстетического письма. Умение писать так, чтобы это было интересно кому-либо, кроме самого автора и десятка его вежливых друзей, ценилось во все времена. Акунин, понимая эту свою ценность – а писать интересно он умеет, тут спору нет, – абсолютно не стесняется массовости и не бежит ярлыка “чтива” (Дубин 2000: 413-414).

Сказанное выше подводит к следующему выводу: современное литературное пространство рубежа веков с ярко выраженной тенденцией к демократизации и глобализации далеко не всегда предоставляет возможность удобного разведения произведений по полюсам “массовая продукция” – “элитарное

²² Ср. мнение А. Ранчина: “У Бориса Акунина все иначе. Это массовое искусство для читателя достопочтенной словесности. У него сюжет и система аллюзий – отдельно, как котлеты и мухи в хорошей ресторации, у Донна или Бореля <...> у Бориса Акунина – сосуды несообщающиеся, уровни, друг от друга изолированные. Криминальное чтение и интеллектуальное чтение в разных флаконах, но в одной упаковке” (Ранчин 2004: 260).

творчество” (о чем свидетельствуют, в частности, многочисленные споры вокруг книг Акунина при попытке их оценки в рамках оппозиции “высокая” / “массовая” словесность). Традиционные стройные иерархии, безусловно, для нас привычнее, а потому – и понятнее, однако в наш век полифонической культуры мерки “высокий штиль” / “низкий штиль”, хотя и продолжают ограждать от некоторых парадоксов, все же оказываются уже слишком узкими и, может быть, даже не всегда уместными. Не в нашей компетенции делать какие-либо прогнозы, но, тем не менее, рискнем предположить, что в настоящее время наиболее перспективным является подход, который состоит в рассмотрении нарративных стратегий каждого отдельного текста/автора без обязательного его оценочного соотношения с жанровой принадлежностью и/или с той или иной литературной группировкой.

Цитируемая литература

- Басинский 2001: П. Басинский, *Штиль в стакане воды. Борис Акунин: pro et contra* // “Литературная газета”, 2001, 21 (24-29 мая).
- Бондаренко 2003: М. Бондаренко, *Текущий литературный процесс как объект литературоведения (Статья первая)* // “Новое литературное обозрение”, LXII, 2003, с. 57-76.
- Бочарова 1996: О. Бочарова, *Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе* // “Новое литературное обозрение”, XXII, 1996, с. 292-302.
- Берг 2000: М. Берг, *Литературократия*, Москва 2000.
- Вайнштейн 1996: О. Вайнштейн, *Розовый роман как машина желаний* // “Новое литературное обозрение”, XXII, 1996, с. 303-330.
- Гудков 1996: Л. Гудков, *Массовая литература как проблема. Для кого? Раздраженные заметки человека со стороны* // “Новое литературное обозрение”, XXII, 1996, с. 78-100.
- Данилкин 2001: Л. Данилкин, *Любовница смерти* // <<http://www.afisha.ru>>.
- Денисова 2004: Г. Денисова, *Новый текст в современной русской прозе: риторика, идеология, стратегия успеха* // Н. Фатеева (под ред.), *Поэтика исканий, или Поиск поэтики*, Москва 2004, с. 246-254.
- Дубин 2000: С. Дубин, *Детектив, который не боится быть читывом* // “Новое литературное обозрение”, XLI, 2000, с. 412-414.
- Дубин 2001: Б. Дубин, *Слово – Письмо – Литература*, Москва 2001.
- Кларк 2002: К. Кларк, *Советский роман: история как ритуал* [1981], Екатеринбург 2002.
- Кожевникова 1994: Н. Кожевникова, *Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв.*, Москва 1994.

- Козлов 2003: Е. Козлов, *Серийность в паралитературе: интратекстуальные образования и издательские серии* // Ю. Сорокин, М. Желтухина (под ред.), *Массовая культура на рубеже XX-XXI веков: человек и его дискурс*, Москва 2003, с. 201-211.
- Курицын 2000: В. Курицын, *Цветущий потрох* // <<http://www.alternativa.msk.ru/neo/litera/potroh.html>>.
- Лотман 1997: Ю.М. Лотман, *Массовая литература как историко-культурная проблема* [1991] // Ю.М. Лотман, *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы*, СПб. 1997, с. 817-826.
- Мартъянова 2002: И. Мартъянова, *Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*, СПб. 2002.
- Мельников 2001: Н. Мельников, *Массовая литература* // А. Николюкин (под ред.), *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва 2001, с. 514-518.
- Немзер 2003: А. Немзер, *Во всех ты, душечка, нарядах хороша. Борис Акунин, Любовник смерти. Любовница смерти* // А. Немзер, *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва 2003, с. 501-503.
- Падучева 1996: Е. Падучева, *Семантические исследования. Часть II – Семантика нарратива*, Москва 1996.
- Ранчин 2004: А. Ранчин, *Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предупреждением, лирическим отступлением и эпилогом* // “Новое литературное обозрение”, LXVII, 2004, с. 235-266.
- Рейтблат 2006: А. Рейтблат, *Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница* // “Новое литературное обозрение”, LXXVII, 2006, с. 405-413.
- Саморуков 2006: И. Саморуков, *К проблеме разграничения ‘массовой’ и ‘высокой’ литературы. Знаки канона в российской массовой литературе*, // <<http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/qum/2006web1/litr/litr20061.html>>.
- Тимина и др. 2003: С. Тимина, М. Черняк, Н. Кякшто, *О массовой литературе, ее читателях и авторах* // С. Тимина, М. Черняк, Н. Кякшто (сост.), *Русская литература XX века в зеркале критики*, СПб. 2003, с. 347-372.
- Тимина и др. 2005: С. Тимина, В. Васильев, О. Воронина, *Массовая литература конца XX в.* // С. Тимина, В. Васильев, О. Воронина (под ред.), *Современная русская литература (1990-е гг.-начало XXI в.)*, СПб. 2005, с. 210-229.
- Топоров 2001: В. Топоров, *Б. Акунин: любовь к трем Александрам* // <<http://www.erastomania.narod.ru>>.

- Тух 2002: Б. Тух, *Алгоритм преступления. Борис Акунин* // Б. Тух, *Первая десятка современной русской литературы*, Москва 2002, с. 5-39.
- Успенский 2000: Б. Успенский, *Поэтика композиции*, СПб. 2000.
- Фрейлих 2002: С. Фрейлих, *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*, Москва 2002.
- Шкловский, Эйхенбаум 1929: В. Шкловский, Б. Эйхенбаум (под ред.), *Словесность и коммерция (книжная лавка А.Ф. Смирдина)*, Москва 1929.
- Шмида 2003: В. Шмида, *Наффатология*, Москва 2003.
- Шухмин 2004: В. Шухмин, *Трши, или мусорный ветер перемен* // "Критическая масса", 2004, 1, с. 6-10.
- Banfield 1982: A. Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston 1982.
- Cawelty 1976: J.G. Cawelty, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago - London 1976.
- Couégnas 1992: D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris 1992.
- De Lotto 2002: C. De Lotto, *Gioco e stilizzazione letteraria nel Fandorin di B. Akunin*, in: A. Cosentino (a cura di), *Cinque letterature oggi. Atti del Convegno Internazionale (Udine, nov.-dic. 2001)*, Udine 2002, pp. 115-123.
- Denissova 2004: G. Denissova, *L'arte appartiene al popolo: alcune tendenze stilistiche della prosa russa contemporanea*, "Russica Romana", XI, 2004, pp. 65-79.
- Eco 2001: U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare* [1978], Milano 2001.
- Lovell, Menzel 2005: S. Lovell, B. Menzel, *Reading for Entertainment in Contemporary Russia: Post-soviet Popular Literature in Historical Perspective*, München 2005.
- Petronio 1979: G. Petronio (a cura di), *Letteratura di massa, Letteratura di consumo: Guida storica e critica*, Bari 1979.
- Possamai 2002: D. Possamai, *Invito alla discussione: alcune riflessioni sul concetto di letteratura di massa oggi in Russia*, "Bollettino '900", 2002, 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/Possamai.html>>
- Possamai 2006 : D. Possamai, *Quelques réflexions au sujet de la situation littéraire russe actuelle*, in: *Le premier quinquennat de la prose russe du XXI-ème siècle*, Paris 2006, pp. 27-35.
- Wierzbicka 1970: A. Wierzbicka, *Descriptions or quotations?*, in: A.J. Greimas et al. (eds.), *Sign, Language, Culture*, I, The Hague-Paris 1970, pp. 627-644.

Цитируемые художественные тексты

- Акунин 2001а: Б. Акунин, *Азazelь* [1998], Захаров, Москва 2001.
- Акунин 2001б: Б. Акунин, *Турецкий гамбит* [1998], Захаров, Москва 2001.
- Акунин 2003а: Б. Акунин, *Алмазная колесница*, Захаров, Москва 2003.
- Акунин 2003б: Б. Акунин, *Пелагея и красный петух*, Захаров, Москва 2003.
- Акунин 2004: Б. Акунин, *Левиафан* [1998], Захаров, Москва 2004.
- Белобров, Попов 2004: В. Белобров, О. Попов, *Красный Бубен*, Лимбус Пресс, СПб. 2004.
- Елизаров 2003: М. Елизаров, *Pasternak*, AdMarginem, Москва 2003.
- Иванов 2003: А. Иванов, *Сердце пармы*, Пальмира, Москва 2003.
- Пелевин 2003: В. Пелевин, *Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения*, Эксмо, Москва 2003.
- Пелевин 2005: В. Пелевин, *Шлем ужаса*, Открытый мир, Москва 2005.
- Пригов 2005: Д.А. Пригов, *Ренат и Дракон*, НЛО, Москва 2005.
- Проханов 2002: А. Проханов, *Господин Геккоген*, AdMarginem, Москва 2002.
- Проханов 2003: А. Проханов, *Последний солдат империи*, AdMarginem, Москва 2003.
- Сорокин 2006: В. Сорокин, *Трилогия*, Захаров, Москва 2006.
- Трегубова 2003: Е. Трегубова, *Байки кремлевского диггера*, AdMarginem, Москва 2003.

Abstract

Galina Denisova

An Unusual Bestseller: Notes on the Structure of B. Akunin's "Leviathan"

The most characteristic feature of Russian culture nowadays is a new syncretism that tries to combine very different and even opposing approaches, based on interaction between the so-called "mass culture" and "élite art". The aim and purpose of this paper is to demonstrate, through an analysis of Boris Akunin's "Leviathan", that the main narrative strategy of this detective novel consists in the search for those poetic devices that can be easily comprehensible to different social/cultural groups. In this perspective, we hope to show that in order to evaluate the ways in which contemporary Russian Literature is developing, it is necessary, first of all, to admit its polyphonic nature.