

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КРЫМ
«КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

На правах рукописи

Любеев
Виталий Сергеевич

ШПИОНСКИЙ РОМАН–ЭКШЕН В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(американская литература XX, XXI вв.)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук,
доцент Норец М. В.

СИМФЕРОПОЛЬ 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
РАЗДЕЛ 1 ИСТОРИКО–ЛИТЕРАТУРНЫЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА АМЕРИКАНСКОГО ШПИОНСКОГО РОМАНА–ЭКШЕНА.....	12
1.1 Шпионский роман в контексте массовой литературы постмодернизма	12
1.2. Историко-литературная рецепция американского шпионского романа.....	35
1.3 Теоретические основы формирования жанровых модификаций.....	53
1.4 Формирование жанровой модификации шпионского романа–экшена.....	60
РАЗДЕЛ 2 ЖАНРОВАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО ШПИОНСКОГО РОМАНА–ЭКШЕНА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА	71
2.1. Американский шпионский роман–экшен Хелен Маккинес «Связь через Зальцбург» периода Второй мировой войны.....	71
2.2. Жанровая структура американского шпионского романа– экшена Эдварда Айронса «Задание: Лунная девушка» периода «ранней холодной войны».....	82
2.3. Идеологическая основа американского шпионского романа–экшена Роберта Ладлэма «Идентификация Борна» периода «поздней холодной войны».....	96

2.4. Жанровая доминанта американского шпионского романа– экшена Джозефа Файндера «Дьявольская сила» периода «после холодной войны».....	110
---	-----

РАЗДЕЛ 3 ЖАНРОВЫЕ ДЕВИАЦИИ В АМЕРИКАНСКОМ ШПИОНСКОМ РОМАНЕ–ЭКШЕНЕ XXI ВЕКА.....	123
--	-----

3.1. Особенности жанровой структуры шпионского романа– экшена Тэда Белла «Между Раем и Адом»	123
---	-----

3.2. Жанровые мутации в структуре американского шпионского романа–экшена Дэниэла Силвы «Посланник».....	134
--	-----

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	180
-----------------	-----

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	188
------------------------	-----

ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено анализу жанровой структуры шпионского романа и формированию жанровой модификации американского шпионского романа–экшена.

Жанр шпионского романа попадает в фокус мирового исследовательского внимания относительно недавно, так как массовая литература в течение долгого времени не представляла научного интереса учёным-литературоведам.

Жанр является древнейшим литературным образованием. Понятие жанра начало формироваться на самой ранней стадии осмысления искусства в работах Аристотеля и Платона. В разные периоды развития и функционирования литературы как вторичной реальности по отношению к действительности представление о жанре, его месте в художественном мире колеблется от признания данного феномена основной художественной категорией до полного нивелирования. Такая неоднозначность продуцирует множество частных проблем, сопровождающих историю развития категории жанра в литературоведческой науке. К примеру, наличие статики и динамики в самой природе жанра. С одной стороны, жанр имеет некое «ядро», которое ставит его в положение «над» историко-литературным процессом и таким образом «запрещает» *полную* структурную динамичность, обусловленную диахроническими тенденциями. С другой стороны, вокруг «ядра» жанра вращается некая «оболочка», содержащая ряд вторичных признаков, что позволяет говорить о жанре как о структуре динамичной. Принципиальным является влияние факторов на подвижную оболочку жанра, вследствие чего формируется ряд определённых признаков, идентифицирующих *жанровую модификацию*.

Дуалистичность отношения к жанру в современном литературоведении в целом и шпионскому роману в частности свидетельствует об **актуальности** данного исследования.

Степень разработанности проблемы. Исследовательский интерес к теоретическому осмыслению феномена шпионского романа возникает только в первом десятилетии XXI века. Среди литературоведов постсоветского пространства, обращавшихся к жанру шпионского романа, следует в первую очередь назвать А. Саруханян [163] («английский шпионский роман»), далее Ю. Уварова [127] («французский шпионский роман»), О. Федунину [135], А. Кузнецову [200] («советский шпионский роман»). Весомый вклад в теоретико- и историко-литературное осмысление шпионского романа сделали литературные критики М. Хоста, Я. Верховский, О. Лапчинский [222] («советский», «английский шпионский роман»). Однако единовекторного теоретического видения проблемы сформировано не было. В 2014 году комплексную теоретическую основу структуры жанра шпионского романа, функционирующего как отдельный жанр, заложил М. В. Норец [98] в своём исследовании «Шпионский роман XX столетия в английской литературе: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции». Тем не менее, на наш взгляд, процесс формирования и функционирования жанровых модификаций шпионского романа оказался вне поля зрения исследователя и не получил полноформатного теоретического осмысления.

Помимо учёных-литературоведов, к особой рецептивной группе относятся и сами авторы шпионских романов. В предисловиях к своим романам они очерчивают векторы читательского восприятия произведений, выходящие за рамки жанра шпионского романа и его жанровых модификаций: Дж. Бакен [13], Дж. Конрад [59], Г. Грин [43], Л. Дейтон [195], Дж. Ле Карре [70-71, 202], Я. Флеминг [139], Э. Айронс [1], Р. Ладлэм [201]. Обоснование жанра шпионского романа в западной

литературоведческой традиции находится на стадии формирования (дипломная работа Леоны Бузрловой [193] “The spy novel in the English literature” Брно, 2010), поэтому возникает необходимость комплексных методологических изысканий с чёткой идентификацией факторов, воздействующих на жанровую структуру, и, соответственно, жанровых модификаций шпионского романа, что позволит проследить формирование и функционирование нового литературного феномена. Вышеизложенные аргументы, в свою очередь, обуславливают актуальность данной исследовательской работы.

Цель данного исследования – идентифицировать жанровую природу и функционирование американского шпионского романа–экшена и определить его место в мировом литературно-культурологическом процессе. Поставленная цель предопределяет решение ряда конкретных **задач**:

- 1) систематизировать историко–литературные периоды формирования жанра шпионского романа–экшена в массовой литературе;
- 2) осмыслить теоретическую модель жанроформирования;
- 3) проанализировать факторы, влияющие на процесс формирования жанровых модификаций;
- 4) обосновать принципы формирования относительно устойчивой жанровой доминанты жанровой модификации;
- 5) охарактеризовать процесс становления американского шпионского романа–экшена в диахроническом аспекте;
- 6) проанализировать тексты американских шпионских романов–экшенов с применением матрицы жанровой доминанты и выявить жанрово обусловленные особенности.

Объектом исследования выступает жанровая модификация шпионского романа–экшена в американской литературе.

Предметом исследования является матрица жанровой модификации шпионского романа–экшена и её реализация в текстах американских шпионских романов.

Материалом исследования послужили тексты романов: Helen MacInnes «The Salzburg Connection» [84, 208] (Хелен Маккинес «Связь через Зальцбург»), Edward Sidney Aarons «Assignment – Moon Girl» [1] (Эдвард Айронс «Задание: Лунная девушка»), Robert Ludlum «The Bourne Identity» [201] (Роберт Ладлэм «Идентификация Борна»), Joseph Finder «Extraordinary Powers» [133, 221] (Джозеф Файндер «Дьявольская сила»), Ted Bell «Alexander Hawke Series: Between Hell and Paradise» [20] (Тэд Белл «Между Раем и Адом»).

Научная новизна исследования заключается в том, что в теории жанра выделяются жанровые модификации с теоретическим обоснованием их функционирования. Детальному анализу в работе подвергается механизм формирования жанра по аналогии с «клеточным» делением. Предложен механизм формирования жанровой модификации, выстроенный, соответственно, по модели «клеточного» деления. «Клеточная» модель формирования жанра применяется к процессу образования жанровых модификаций шпионского романа. На основании полученных результатов доказано функционирование жанровой модификации шпионского романа–экшена как самостоятельного субжанра. Вследствие поэтикального анализа американских шпионских романов–экшенов в жанровой доминанте шпионского романа–экшена выявлены элементы героического эпоса как базового идентификатора жанра шпионского романа. Посредством полученных результатов анализа американских шпионских романов–экшенов было доказано существование шпионского романа–экшена как отдельной жанровой модификации.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что в ней на основе существующей «клеточной» модели

жанроформирования предлагается модель формирования жанровых модификаций, с вычленением жанровой доминанты, которая, впоследствии представляется инструментарием жанрового анализа произведений. Обосновывается неизбежность влияния различных факторов на жанровую структуру в целом, их воздействие в качестве «катализатора» глобальных структурных изменений в жанровой матрице, результирующих возникновение жанровых модификаций.

Практическая ценность состоит в возможности использования положений диссертации при разработке лекционных курсов, спецкурсов и семинарских занятий по теории и истории зарубежной литературы XX, XXI веков, а также при написании курсовых и дипломных работ. Некоторые теоретические положения диссертации могут быть полезными при составлении тематических сценариев междисциплинарных научно-практических конференций.

Методология и методы исследования. Для достижения поставленной цели и задач используется системный подход к изучению процессов, происходящих в жанровой матрице шпионского романа. Использование историко-гносеологического метода позволило учесть культурно-исторический и политический контекст произведений. С помощью структурно-семиотического метода в работе осуществлён анализ компонентов жанровой матрицы и жанровой доминанты модификации шпионского романа–экшена. В работе также использован метод типологического сопоставления текстов, который позволил выделить жанровую доминанту шпионского романа–экшена в американской литературе. Описательный метод способствовал научной систематизации произведений, выявлению их жанрового единства. В работе использованы возможности мотивного, генетического и мифопоэтического видов анализа для выявления тематики шпионских романов разных временных промежутков, их происхождения и архетипической природы. Системный

подход способствовал обобщению выявленных закономерностей реализации жанровой доминанты шпионского романа–экшена в американской литературе.

Теоретико-методологической базой исследования являются работы литературоведов, критиков, писателей, касающиеся вопросов теории жанра, истории американской литературы, теории шпионского романа (Г. Аникин [8], Т. Амирян [2], Г. Анджапаридзе [4-7], О. Анцыферова [9], М. Бахтин [15-17], Н. Берковский [22-23], Т. Бовсуновская [25-26], Н. Бернадская, А. Вулис [36], Л. Гинзбург [39], М. Гиршман [40], Ж. Женетт [45], Г. Жиличева [46], Н. Копыстьянская [60], Г. Косиков [64-65], И. Кузьмичёв [68], Б. Корман [61], Д. Лихачев [75-76], Н. Лейдерман [72], Ю. Лотман [77], М. Норец [98-97], Х. Ортега-и-Гассет [99], О. Панова [74], Г. Пospelов [103-106], А. Сальская, А. Саруханян [163], И. Смирнов [112], Е. Староверова [114], Ю. Тынянов [124], Ю. Уваров [127], Н. Фрай [144], О. Фрейденберг [145], Х. Яусса [168], В. Хализев [147-148], Л. Чернец [155], Ж-М. Шеффер [159], У. Эко [160], А. Эсалнек [164-167] и т. д.).

Положения, выносимые на защиту:

1) шпионский роман занимает промежуточное положение между массовой и элитарной литературой и определяется как «интеллектуальная» массовая литература;

2) принципы формирования жанровых модификаций коррелируют с принципами формирования жанра в целом, под воздействием внешних факторов;

3) жанровая модификация не имеет статичного ядра, а только динамичную оболочку и несет в себе генетические признаки материнской жанровой матрицы;

4) протагонисты американских шпионских романов-экшенов сочетают в себе черты романного и эпического героя;

5) сохранение эпической ситуации поддержания баланса между противоборствующими силами выполняет жанрообразующую функцию в жанровой структуре шпионского романа-экшена;

6) признак «экшенности» реализуется через «динамизацию событийности» повествования;

7) разрешение эпической ситуации осуществляется на уровне выполнения разовой «романной» функции героя.

Степень достоверности и апробация результатов диссертационного исследования.

Апробация результатов исследования в полной мере отражена в 9 научных публикациях, в том числе в форме участия и выступления с докладами на 4 научно-практических конференциях, а также публикации 5 научных статей (из них 4 – в изданиях из списка ВАК России).

Структура работы: Работа состоит из введения, трех разделов, заключения и содержит 207 страниц, список литературы содержит 222 наименования.

Во введении обоснована актуальность, сформулированы цель и задачи работы, раскрыта научная новизна, теоретическая значимость и практическая ценность, обозначены методы исследования и методологическая база.

В первом разделе «Историко – литературные и методологические основы формирования жанра американского шпионского романа-экшена» рассматривается шпионский роман в массовой литературе постмодернизма середины XX – начала XXI веков. Представлена историко-литературная рецепция американского шпионского романа в контексте литературного процесса. Жанровая модификация шпионского романа-экшена дана в

современном теоретико-литературном пространстве. Прослеживается эволюция теоретического понятия «жанровая матрица шпионского романа» и его соотнесённость с жанровой модификацией шпионского романа–экшена в литературоведении.

Второй раздел «Жанровая идентификация американского шпионского романа-экшена середины XX века» посвящён исследованию функционирования жанра американского шпионского романа–экшена в американском литературном процессе. В данном разделе особое внимание уделяется становлению и развитию жанра шпионского романа–экшена в американской литературе середины XX в диахронии. Особое внимание уделяется протагонисту (его типу) и сюжету.

В третьем разделе «Жанровые девиации в американском шпионском романе – экшене XXI века» анализу подвергаются американские шпионские романы-экшены XXI века. Внимание сфокусировано на отклонениях от жанровой нормы и жанровых мутациях.

Заключение обобщает основные результаты, представляет полученные в ходе работы выводы и очерчивает возможные перспективы дальнейшего исследования.

РАЗДЕЛ 1

ИСТОРИКО – ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРА ШПИОНСКОГО РОМАНА – ЭКШЕНА В МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

XX столетие вошло в историю человечества, прежде всего, как эпоха распада старого мироздания, которое было ознаменовано, как считают исследователи, «упадком культуры» (Ф. Ливис [204], Э. Левинас). Разрыв с культурной традицией, с прошлым стал одним из факторов общего кризиса культуры. В этом контексте возрастает значение литературы как аккумулятора традиций, эстетических ценностей и моральных средств, которые способны влиять на мировоззрение человека.

1.1. Шпионский роман в контексте массовой литературы постмодернизма.

Граница XX – XXI столетий – особый этап литературного процесса, который обозначен неуклонным движением литературы к поиску универсального языка, синтезирующего разные средства, произведенные современным искусством. При этом, как подчеркивает Г. Аникин, «важно не разорвать живую непрерывную связь с прошлым, «упорядочить беспорядок», ответить на вызов времени, а хотя бы *нащупать* путь к Истине» [8, с. 25]. Характеризуя литературное движение современности, исследователь М. К. Мамардашвили отметил: «Литература – никакая не священная корова, а лишь один из духовных инструментов движения к тому, чтобы самому обнаружить себя в действительном испытании жизни,

уникальном, которому только ты подвергся, и кроме тебя, и за тебя, никто вытянуть истину из этого испытания не сможет» [209, с. 162]. Размышляя об актуальном вопросе, настанет ли конец Книги как такой, В. О. Пелевин «предупреждает об опасности перерождения «человека читающего» (Homo legens) в «человека кликающего», или «человека переключающего» (В. О. Пелевин). Как свидетельствует статистика, все больше людей читают книги (и газеты) так же, как смотрят телевизор, «щелкая» тексты, как телепрограммы на пульте» [219].

Безусловно, что картина истории литературы XX столетия будет неполной без учета широкого потока «массовой» литературы.

В современном литературоведении «распространена идея синтеза двух типов литератур. В произведениях «массовой» литературы элементы литературы «высокой» проявляются в использовании цитат, обращении к известным литературным героям, образам писателей-классиков. «Массовая» литература апеллирует к устойчивой традиции литературы прошлого. Тем временем классическими (каноническими) стали те достижения, которые когда-то воспринимались как что-то совсем новое, непохожее на предыдущее» [209]. «Ценность теории или произведения искусства <...> возникает исключительно от операции переоценки ценностей, которую они делают, и которая встраивает их в культурную традицию. Только потому, что такая интеграция в культурную память состоялась, в этих культурных произведениях находят глубину, утонченность или вечную правду, которые, однако, отнюдь не реже можно встретить в разговорах с людьми, совсем не имеющими отношения к культуре» [209].

Кроме того, в «определении «массовой» литературы необходимо различать современную литературу, ставшую популярной, но при этом являющейся высокохудожественной, и литературу, функция которой состоит в обслуживании «сегодняшних» читательских запросов («массовая

беллетристика») [209].

Феномен «массовой беллетристики» порожден изменением функций литературы в обществе и культуре XX ст. и желанием сделать литературу прибыльным бизнесом ради «удовлетворения публики». Литература начала превращаться в один из каналов массовой коммуникации.

Разнообразие «массовой» культуры отображает разнообразие типов социальности. Проблема «массовой» литературы входит в широкий контекст социологии культуры, в частности, социологии литературы. Социологические опросы относительно изучения специфики чтения последних лет свидетельствуют о том, что картина мира, которую создает «массовая» литература, отвечает потребностям представителей новых субкультур. Изменение статуса литературы в обществе неизбежно служит причиной изменений авторских и читательских стратегий. Художественные поиски на границе XX – XXI столетий осуществляются в широком текстовом диапазоне: от «элитарной» к «массовой» литературе. В них воплощаются разные художественные интенции, они сориентированы на разных потенциальных читателей. В разнообразии создаваемых современными авторами текстов своеобразно преломляются удивительно активные социокультурные процессы, в которых нашли отражение кардинальные изменения конца XX – начала XXI столетий. «Массовая» культура занимает промежуточное положение между повседневной культурой, представляющей собой изучение человека в процессе ее социализации, и «элитарной» культурой, исследование которой требует определенного эстетичного вкуса и образовательного уровня, поскольку она выполняет функцию ретранслятора культурных символов к обычному сознанию.

Опытностью, «компетентностью, вкусами и ожиданиями читателей во многом определяется судьба литературных произведений и степень популярности их авторов» [156, с. 33 – 35].

В литературоведении общепринята неизменность деления всей художественной литературы на два типа: на «элитарную», к которой принадлежит наследие классиков, и на «массовую», которая создается прежде всего для «развлечения» читателей без особых качественных критериев к созданию художественных произведений. «Массовая» литература – многозначный термин, который имеет несколько синонимов: популярная, тривиальная, паралитература, бульварная литература; по обыкновению, этим термином обозначают ценностный «низ» литературной иерархии – произведения, относящиеся к маргинальной сфере общепризнанной литературы, к которой принадлежат китч, псевдолитература [156, с. 160]. «Согласно другому определению, это произведения, которые входят в «официальную литературную иерархию» своего времени и остаются чужими «господствующий литературной теории эпохи» [209]. Таким образом, «массовая» литература выступает в роли универсальной, трансисторической категории, которая возникла вследствие размежевания художественной литературы по ее эстетическим качествам.

В «массовой» литературе существуют определенные жанровые каноны, которые представляют собой формально-содержательные модели произведений – жанровые структуры (жанровую матрицу и жанровую доминанту), построенные согласно структурным схемам, и имеют общность в тематике, сюжетной организации, образной системе, выразительных средствах. Канонические компоненты, шаблоны строения положены в «основу всех разновидностей «массовой» литературы (шпионский роман, детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези и т.п.), именно они формируют «жанровые ожидания» читателей и «серийность» издательских проектов» [156, с. 28-29].

Отметим особенности, присущие «массовой» литературе вообще: 1) распределение «массовой» литературы на разновидности происходит на тематической основе; 2) в концепции сюжета доминирует принцип

стереотипа, серийного штампа; 3) предсказуемая поэтика «массовой» литературы [37, с. 15], представляющая собой набор готовых повествовательных моделей и стилевых клише; 4) характеры персонажей не проявлены полностью, но произведения захватывают читателей прежде всего остротой сюжета; 5) в «массовой» литературе не поднимаются глубокие философские или социальные проблемы; 6) авторское начало минимизировано, оно подчиняется суровому жанровому канону [37, с. 16].

Манипулятивная способность «массовой» культуры, ее умение влиять на предпочтения и настроения большой читательской аудитории в большей степени зависят от применения популярных жанров» [157, с. 158]. **Именно это предопределяет необходимость изучения популярных жанров, их структуры, эволюции и взаимодействия в современном литературном процессе.**

В XX столетии на развитие литературных жанров удивительно большое влияние оказало обособление «массовой» литературы от литературы, ориентированной на эстетические поиски. «Массовая» литература ощутила острый недостаток в четких жанровых предписаниях, которые значительно повышают предсказуемость текста и позволяют читателям легко в нем ориентироваться. **Бывшие жанры «массовой» литературы отошли на второй план, уступив место новой системе, основу которой составляют динамический и пластический жанр романа.** В конце XIX ст. и в первой половине XX ст. сформировались жанр детектива, шпионский роман и жанр полицейского романа, научная фантастика и дамский («розовый») роман [67, 84, 207-208, 86, 211, 146 и др.]. Представителями обозначенного периода является целый ряд писателей, которые создали «золотой» фонд американской «массовой» литературы XX и начала XXI столетия.

Среди них Хелен Маклой [86] (1904 г. р.) – автор большого количества психологических детективов, в которых изображен врач-

психиатр Бэзил Уиллинг. Ее романы «Ускользящее лицо» (“The One That Got Away”, 1945), «Известный под именем Бэзил Уиллинг» (“Alias Basil Willing”, 1951), «Лунатик» (“The Sleepwalker”, 1974)» [219] и др. характеризуются тонким раскрытием нюансов характеров и непредусмотренными развязками. Маргарет Миллар [211] (1915 г. р.), специалист в области психиатрии, обогатила жанр детектива элементами романа ужасов и «преследования»: «Загнанный зверь» (“A Beast in View”, 1955), «Кто-то в моей могиле» (“A Stranger in My Grave”, 1960), «Дале – чудовища» (“Beyond This Point Are Monsters”, 1970), «Убийство Миранды» (“The Murder of Miranda”, 1980).

Мики Спиллейн (Френк Моррисон Спиллейн) (1918 г.р.) – писатель, принадлежащий к школе «крутого» детектива. Секс, жестокость и слежения составляют жизнь частного детектива Майка Хаммера, который появляется в первом романе Спиллейна «Суд вершу я» (“I, the Jury”, 1947) и действует в следующих произведениях, таких как «Смертельный поцелуй» (“Kiss Me, Deadly”, 1952), «Любители тел» (“The Body Lovers”, 1967), «Последний коп выбыл из игры» (“The Last Cop Out”, 1973).

Джозеф Уэмбо [132] (1937 г.р.) – мастер уголовно-полицейских романов. Бывший сотрудник полиции Лос-Анджелеса, он детально описывает работу полицейского патруля в условиях большого города – романы «Новые центурионы» (“The New Centurions”, 1971), «Рыцарь в синем» (“The Blue Knight”, 1972), «Черный мрамор» (“The Black Marble”, 1978), «Треугольная звезда» (“The Delta Star”, 1983).

Патриция Хайсмит [146] (1921 г.р.) – американская писательница, автор романов и повестей, которые объединяют элементы криминальной прозы, детектива и «черного» юмора. Ее первый известнейший роман, «Незнакомцы в поезде» (“Strangers on a Train”, 1950), построенный на основе сюжета об утонченном двойном убийстве, был экранизирован А. Хичкоком. Исследуя влияние на человека чувства вины, П. Хайсмит

нередко сталкивает между собой совсем разных по моральным принципам и психологии персонажей – преследователя и преследуемого, преступника и лицо, которое могло бы совершить, но не совершило преступление, человека действенного и пассивного. В тетралогии, начатой романом «Одаренный мистер Рипли» (“The Talented Mr. Ripley”, 1955), автор вывела преступный тип персонажа, который вызывает восхищение и отвращение одновременно.

В детективах Тони Хиллермена (1925 г.р.) действуют лейтенант Джо Липхорн и сержант Джим Чи из полиции резервации племени наваха. Стиль Т. Хиллермена отмечается ярким воспроизведением местного колорита (юго-запад США), проникновением в специфику культуры американских индейцев, мастерством интриги. Ему принадлежат романы «Благой путь» (“The Blesing Way”, 1970), «Слушательница» (“Listening Woman”, 1978), «Люди тьмы» (“People of Darkness”, 1980), «Темный ветер» (“The Dark Wind”, 1982), «Похититель времени» (“A Thief of Time”, 1988) «Говорящее Божество» (“Talking God”, 1989), «Священные шуты» (“Sacred Clowns”, 1993).

Лесли Чартерис (Лесли Чарлз Ройер Лин) (1907 – 1993) – автор криминальных и приключенческих романов. Л. Чартерис получил широкую популярность благодаря своему литературному герою – Саймону Темплару, по прозвищу Святой. Предтеча Джеймса Бонда, Святой неизменно оказывается умнее и сильнее своих противников, как, например, в романах «Встреча с Тигром» (“Meet the Tiger”, 1928), «Святой в Европе» (“The Saint in Europe”, 1953), «Святой идет за следом» (“The Saint in Pursuit”, 1970).

Стенли Эллин (1917 – 1986) – американский романист и новеллист. Его книга «Фирменное блюдо» (“The Speciality of the House and Other Stories: The Complete Mystery Tales 1948 – 1978”, 1979) представляет собой непревзойденное объединение детективной интриги с жутким сюжетом. Этому автору принадлежат и романы «Восьмой круг» (“The Eight Circle”,

1959), «Карточный домик» (“House of Cards”, 1967), «Оплот» (“Stronghold”, 1974), «Поездка в Люксембург» (“The Luxembourg Run”, 1977), «Фантазия в пасмурных тонах» (“The Dark Fantastic”, 1983).

Писательница Аманда Кросс (Керолин Хейлбрен) (1925 г.р.) создала образ Кейт Фанслер – профессора английской словесности и одновременно следователя-любителя. В числе произведений А. Кросс, которые опираются на литературные традиции детективов, – «Последний анализ» (“In the Last Analysis”, 1964), «Убийство по Джеймсу Джойсу» (“The James Joyce Murder”, 1967), «Поэтическая справедливость» (“Poetic Justice”, 1970), «Смерть преподавателя» (“Death in a Tenured Position”, 1981), «Ловушка для дураков» (“A Trap for Fools”, 1989), «Игроки появляются снова» (“The Players Come Again”, 1990).

Современные учёные – литературоведы указывают на генетическую связь детектива и шпионского романа. Подобная мысль получила научное обоснование в исследовании М. В. Норца «Генезис жанра шпионского романа в английской литературе» [95]. Согласно мнению исследователя, детективный роман послужил генетическим прародителем шпионского романа.

В период Второй мировой войны, исторический фон противостояния фашизму на планете, противостояния Великих государств и их разведорганов не могли не отразиться в литературе. Таким образом, наряду с детективом, в американской литературе данного периода появляются шпионские романы. Однако отдалённость от евразийского материка и социальные проблемы в самих США не позволили в полной мере «выплеснуться» идеям антифашизма на страницах романов в период Второй мировой войны. Роман «Вне подозрений» (1939), написанный Хелен Маккинес [84, 208] в начале Второй мировой войны, посвящён борьбе семьи разведчиков против нацизма. Из-под пера Хелен Маккинес вышли и другие шпионские романы: «Задание в Бретани» (1942),

«Решение в Дельфи» (1961), «Скачи на пегой лошади» (1984).

Также во время Второй мировой войны американский писатель Эверетт Говард Хант написал свой первый шпионский роман «К Востоку от прощания» (1943). В 1949 г. он поступил на службу в недавно созданное ЦРУ и продолжал писать шпионские романы в течение многих лет.

«Если комиксы, фотороманы и «психотерапевтические» любовные (дамские, сентиментальные, «розовые») романы, бесспорно, можно рассматривать как проявления литературного «низа», «паралитературы», то некоторые другие разновидности «массовой» литературы, в данном случае речь идёт о шпионском романе, не всегда можно назвать «псевдоискусством, неоригинальной, художественно неполноценной литературой, потребители которой – малообразованные люди с низким культурным уровнем и неразвитым эстетичным вкусом» [209]. Например, шпионские романы Хелен Маккинес [84, 208], Роберта Ладлэма [201], Джозефа Файндера [133, 220-221], Дональда Гамильтона [194], Майкла Аваллона [188] и др., по нашему мнению, можно назвать «интеллектуальной» массовой литературой. С одной стороны, они имеют чёткую жанровую структуру, что свидетельствует об их принадлежности к «массовой» литературе, с другой, – сложность и «запутанность» сюжета, исторический фон, политические отношения стран указанного временного периода. Для полноценного восприятия литературного мира шпионского романа необходимо иметь большой объём фоновых знаний. Таким образом, шпионский роман можно назвать «массовой интеллектуальной» литературой.

Сегодня «популярные жанры стали предметом пристального изучения на Западе, и не только со стороны теоретиков «массовой» культуры, но и со стороны академической науки, которая отказалась от традиционного нигилистического отношения к популярным жанрам и стала внимательно исследовать их историю, структуру и влияние на

общественные вкусы» [157, с. 56].

Результатом этих исследований стала постоянная серия академических публикаций, осуществляемых в США под эгидой «Ассоциации популярной культуры». Одна из таких публикаций – книга Джона Ковелти «Приключение, тайна, романтика», в которой проанализированы такие жанры, как детектив, вестерн, мелодрама. Автор исходит из того, что эти жанры основаны на устойчивой схеме, которая постоянно варьируется в отдельных деталях и подробностях. Это богатство вариантов при едином жанровом каноне [157, с. 158] и объясняет, по мнению Дж. Ковелти, большую популярность.

История литературы США после окончания Второй мировой войны охватывает несколько десятилетий. В этот период созданы многие произведения с разным художественным содержанием. В послевоенные годы возникли новые явления и тенденции в американской литературе, в частности, группировки поэтов-битников и школа прозаиков «черного юмора». «В творчестве ряда писателей продолжала жить традиция натурализма, сниженного, лишенного глубокого философского обоснования, вариант которой беспощадно эксплуатировался антихудожественной «массовой» беллетристикой. Видным, наиболее плодотворным началом в американской прозе периода после Второй мировой войны был реализм – правдивое, глубоко аналитическое отображение действительности в ее существенных проявлениях и внутренних закономерностях» [2].

Писатели–реалисты, которые тяготели к социальной критике и стремились постигнуть актуальные проблемы современности, вместе с тем, подвергались испытанию влиянием со стороны разных направлений философии, модных эстетических течений и идеологических тенденций. История послевоенного романа в США – это, прежде всего, история борьбы реализма с разного рода нереалистическими течениями, история эволюции

и обогащения реалистического творческого метода. «Развитие реалистической литературы усложнялось исключительно сильным влиянием конформизма, влиянием фрейдизма, модернистскими тенденциями. Резкие перепады в экономической жизни страны, острые классовые конфликты, периодические возникновения внутривластных кризисов, специфика послевоенных международных отношений – все это не могло не отразиться на духовном взносе американской творческой интеллигенции в казну мировой культуры, не обозначиться на звучании художественных произведений» [135, с. 21].

При этом в политической жизни США назревает «холодная война» против СССР, что не могло не отразиться в американской литературе указанного периода. Период «холодной войны» длился без малого полвека и был ознаменован массовым появлением шпионской литературы. В массовой литературе американского постмодернизма шпионский роман периода «холодной войны» принято подразделять на два подпериода: ранний период «холодной войны» и поздний период «холодной войны». Подобное деление обусловлено «напряженностью» отношений двух сверхдержав соответственно и формированием «массового» мнения в обществе, реализуемого с помощью шпионской массовой литературы. Рассмотрим ранний период «холодной войны».

1940-й год, когда вышел шпионский роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», подводит итог определенного этапа истории американского общества. В 1940-х годах роман Э. Хемингуэя с большой точностью отражает атмосферу тогдашней действительности и именно это находило отклик в эмоциях читателей. После войны жизнь теряла свои обычные очертания, поэтому герои большого писателя умирают уже не в борьбе с фашизмом, а потому, что устали жить и бороться без осознанной цели (например, Томас Хадсон в романе «Остров в океане»). Творчество Э. Хемингуэя стало ориентиром для нового поколения писателей –

К. Маккалерс, Ю. Уэтли, Т. Капоте [197], Р. Морриса. «Субъективность и неясность в определении моральной позиции – главная особенность эстетических идеалов этой школы. Крайне редко создавались теперь широкие эпические полотна: художественное самосознание дробилось под влиянием многих субкультур, которые *«перетягивали серьезную литературу в сторону массовой»*. Однако моральные поиски, паломничество к правде, к своему внутреннему «я» всегда находились в фокусе творчества писателей послевоенного периода – Дж. Апдайк [189], Э.С. Айронса [1], Н. Мейлера [210], Д. Гамильтона [194], С. Беллоу [190], М. Аваллона [188], Дж. Д. Селинджера, У. Стайрона [113]» [2].

Представителями американской «массовой интеллектуальной» литературы являются Эдвард Сидни Айронс [1] и Майкл Аваллон [188]. Эдвард Сидни Айронс родился 11 сентября 1916 года в Филадельфии. В течение жизни работал журналистом, рыбаком, рабочим на заводе. Бросил учебу в Колумбийском университете ради литературного творчества и продолжил ее после мировой войны, во время которой служил офицером в морских пограничных войсках. Романы Айронс достаточно захватывающие, несмотря на излишний романтизм в описании главных героев. Самая знаменитая серия работ писателя объединена главным героем – сотрудником ЦРУ Сэмом Дареллом. Названия романов этой серии начинаются словом "Задание", затем следует географическая цель этого задания. Дарелл принадлежит к категории суперагентов (12 языков, не считая диалектов и т.д.).

Майкл Аваллон [188] – американский писатель, автор несметного количества книг в мягкой обложке. Он писал одинаково много в самых различных жанрах: детективы, шпионские романы, фантастические и готические романы, детскую и эротическую литературу. Перу Майкла Аваллона принадлежит порядка 150 романов, огромное количество рассказов и немало сценариев. Самая знаменитая серия Аваллона –

шпионские истории об Эде Нуне. Основной целью американского писателя было стремление сделать сложные политические шпионские романы доступными даже для юношества, захватывающими и простыми по форме. Серия шпионских романов с главным героем Ником Картером, написанная Майклом Авалоном с 1964 по 1990 гг., насчитывала более 260 отдельных книг. Он мастерски сталкивал между собой американских, китайских шпионов и разведчиков из СССР.

Родиной постмодернистской литературы исследователи признают США – именно отсюда постмодернизм распространился в Европе и во всем мире. Теория постмодернизма начинает формироваться в «США на волне интереса к интеллектуально-философским, постфрейдистским и литературоведческим концепциям французских постструктуралистов. Американская «почва» оказалась наиболее благоприятной для восприятия новых веяний вследствие ряда причин» [53, с. 156]. «Ощущалась потребность в осмыслении тех тенденций в развитии искусства и литературы, которые заявили о себе с середины 1950-х годов (появление «поп-арта», который сделал центонность руководящим художественным принципом) и все больше набирали силу, что привело в середине 1970-х годов XX века» [138, с. 122] к изменению культурной парадигмы вообще: модернизм уступил местом постмодернизму.

Исходной точкой этого процесса является статья известного литературоведа Л. Фидлера [136] «Пересекайте границы, засыпайте рвы», опубликованная 1969 г. Само название демонстрировало пафос сближения и «взаимодействия языка модернизма с языком «массовой» литературы. Подобное сближение крайних полюсов имело целью преодолеть как элитарность модернистской литературы, так и примитивизм, и шаблонность массовой беллетристики» [18, с. 12].

Большое влияние на американскую литературу 1970-х лет оказала философия экзистенциализма. Проблема отчуждения человека положена в

основу идеологии и эстетики поколения так называемых «битников». В 1950-х годах в Сан-Франциско образовалась группа молодых интеллигентов, которые называли себя «разбитым поколением» – битниками. Битники удивительно эмоционально восприняли такие явления, как послевоенная депрессия, «холодная война», угроза атомной катастрофы. Они фиксировали состояние отчужденности личности от современного общества, которое естественно выливалось в формах протеста. Представители этого молодежного движения утверждали, что их современники американцы живут на руинах цивилизации. Бунт против истеблишмента стал для них своеобразной формой межличностного общения, которое роднило их идеологию с экзистенциализмом А. Камю [196] и Ж. П. Сартра [215].

Наряду с «битниками», в США того периода массово появляются шпионские романы, освещающие повышающийся градус в международных отношениях, в частности, градус накала в «холодной войне» между США и СССР. Наступает, так называемый, «поздний период холодной» войны.

В 1979 году вышел посмертный сборник очерков Т. Уайлдера «Американские характеристики и другие эссе». В них писатель хочет отыскать источник разобщенности и индивидуализма как национальных качеств американцев. В книге затронуты глобальные философские проблемы, главные из которых связаны с анализом экзистенциального мировосприятия современников.

Т. Уайлдер воссоздает в романе тип личности XX ст., воплощенный в образе доктора Гиллиза. Согласно теории Гиллиза, история человечества делится на две части: «до» и «после». «До» – это семь дней создания земли и человечества, предыстория становления. Автору удастся предоставить повествование интересной интриги и увлеченности, поскольку основу сюжета составляет детективная история: убийство, арест, бегство [209].

Форма романа отличается тем, что в ходе повествования писатель

расширяет временные и пространственные границы, охватывая события нескольких десятилетий и привлекая к действию разные страны мира – от США до Чили.

Главный герой последнего романа Т. Уайлдера «Геофил Норт» одинокий и отчужденный. При создании образа Норты писатель использовал факты автобиографии. В романе воспроизведен тип так называемого «интеллектуального пикаро». Автор прибегает к идеализации героя, подчеркивая его исключительность, его волю и стремление, как и героев Д. Керуака [199], постоянно находиться в движении. Норт одновременно выступает в роле освободителя, целителя духовных недугов, воспитателя, наставника.

Наиболее заметное произведение в американской литературе начала 1980-х годов – роман Уолтера Эбиша «Насколько это по-немецки» (1981), который можно квалифицировать как постмодернистский. «Герой романа Ульрих Харгенау приезжает в какой-то немецкий город, который построен на месте бывшего концентрационного лагеря. Само название города несет важную смысловую нагрузку – Брумхольдштейн – белетризованное имя философа, изучение которого во многом схоже с философией Хайдеггера - проникновение в суть вещей» [213].

Довольно «показательной была эволюция другой важной постмодернистской линии – «абсурдизма» или «мегапрозы», которая играла значительную роль в литературе США начала 1960-х годов» [213]. Связанная с политическими и историческими процессами, эта тенденция в конце 1970-х, согласно духу нового времени, стала более камерной. «Авторы уже предпочитали оперировать «моделями» общества, такими, как семья, компания друзей, любовный треугольник или даже одна пара, одна личность, один эпизод из жизни человека (Р. Кувер и др.). В своем развитии «мегапроза» трансформировалась в «минимализм». Однако уменьшенные «модели» общества так же очевидно выявляли

дезинтеграцию, бестолковость и мелочную рутинность человеческого существования, как выявляли абсурд истории произведения «мегапрозиков»» [213].

Эта постмодернистская линия столкнулась в последней четверти XX ст. с так называемым «мелочным реализмом» – произведениями Р. Карвера (сборники «Так о чем мы размышляем, размышляя о любви», 1974; «Собор», 1983), романами Д. Филлипс («Механические сны», 1984) и других авторов. Кроме того, два варианта этой линии постмодернизма – и поздний, «минималистский», и ранний, «мегалитературный» – ассимилируются с «плюралистическим реализмом» конца 1980 – 1990-х годов.

В контексте глобальной линии развития постмодернизма в США указанного периода ярко проявляется творчество авторов шпионских романов. Американец Роберт Ладлэм [201] (1927-2001) обратился к художественной литературе относительно поздно (его первый роман «Наследие Скарлатти» (“The Scarlatti Inheritance”) опубликован в 1971 г.). В 1945-1947 гг. он служил в морской пехоте США, потом окончил университет, получив степень бакалавра в искусствах, и с 1952 г. полностью погрузился в мир искусства – был актером на театральной сцене и на телевидении, продюсером; в 1969 г. оставил все, чтобы заняться литературой. Писательская судьба Ладлэма сложилась удачно; с первой книги он вошел в число мастеров шпионского романа, а большинство его последующих работ с завидным постоянством оказывались бестселлерами [12, с. 141].

Роберт Ладлэм сочетает в себе острое чутье на важнейшие для своего общества политические проблемы с ярким художественным воображением, позволяющим ему реальные (или весьма близкие к тому) факты встраивать в увлекательные сюжеты триллеров. Большое значение он придает обнаружению тесной связи между событиями относительно давней истории

(периода второй мировой войны или войны в Корее) и современностью [12, с. 87].

Для концепции романов Ладлэма [201] не принципиально, что не существует «документально точных» доказательств, например, убийства всемогущего шефа ФБР Джона Эдгара Гувера или существования чудовищной сделки между военно-промышленными кругами США и Германии в 1944 г.; предложенные версии вполне соответствуют духу тех процессов, которые имели место [12, с. 84].

Конечно же, голый «обличительный пафос» не смог бы принести Ладлэму ту популярность, которая подтверждается тиражами его книг на родине и многочисленными переводами. Ладлэм сумел соединить понятный интерес рядового читателя к тайнам и интригам в «коридорах власти» с характерной для американского менталитета пристрастной любовью к герою-одиночке, что соответствует зарождающимся постмодернистским традициям, который на свой страх и риск вступает в борьбу с неизмеримо превосходящими силами – будь это синдикат торговцев наркотиками, могущественное ФБР, государственные структуры или межнациональная нелегальная организация, замышляющая установить во всем мире военную диктатуру [12, с. 145].

Каждый из них по воле автора оказывается в типичной ситуации: некие силы в своих интересах подключают к решению проблемы подходящего «постороннего» человека, предварительно изучив его. Тот, из природного любопытства, чувства ответственности и высоких побуждений, с головой погружается в дело и обнаруживает в нем, помимо «задания», глубинные преступные линии. В этот момент он и решает «идти до конца» вопреки полученным «установкам» и выходит из-под контроля лиц, с которыми был связан. В результате герой оказывается меж двух огней, преследователем и преследуемым в одном лице, вдобавок в действие вмешиваются и третьи силы, чьих намерений он поначалу распознать не

может [12, с. 56].

Ладлэм большое значение придает детальной разработке обстановки, на фоне которой действуют его персонажи. В общем-то это не фон, а активно функционирующая социальная и профессиональная среда, представляющая самостоятельный интерес, – мир игорного и наркобизнеса («Бумага Мэтлока»), работа военно-политической разведки («Обмен Райнеманна»), система могущественной нелегальной организации Инвер-Брасс, бросающей вызов Федеральному Бюро Расследований («Рукопись Чэнселлора»), и т.д. [12, с. 58].

Вслед за Робертом Ладлемом, в 1970 годах, бывший сотрудник ЦРУ Чарльз Маккари создаёт образ супершпиона – одиночки Пола Кристофера в романах «Досье Мирника» (1973) и «Слёзы осени» (1978). Эти романы представляют собой добротные, хорошо написанные шпионские романы в духе традиций постмодернизма.

В последние десятилетия века, с отходом из жизни (или из творчества) большинства писателей-реалистов старшего теперь поколения, с обращением к постмодернистскому эксперименту ряда реалистов поколения среднего (Дж. Апдайк, Дж. К. Оутс и другие), под сокрушительным влиянием общественных событий 1960–1970-х годов – с одной стороны, и мощной внутрилитературной «атаки» постмодернизма – с другой, реализм США «раскололся» на множество течений. Исследователи выделяют «критический» реализм, который находится под заметным влиянием «мегапрозы»; «грязный» (или «мелочный») реализм, который возник под влиянием «минимализма»; а также «фото-», или «гиперреализм»; «иронический» реализм; «экспериментальный»; «фантастический»; «магический» реализм, которые сформировались под влиянием латиноамериканской литературы и традиций коренных и афроамериканцев.

Очевидная относительность методологического размежевания между

«плюралистическим реализмом» и постмодернизмом; границы здесь настолько размыты, что некоторые исследователи считают целесообразным не проводить их совсем и оперируют терминами «пост-постмодернизм» или же «постиндустриальная литература».

Наиболее примечательной чертой постиндустриальной литературы является развитие важной традиции американской словесности XIX–XX столетий – традиции Купера – Твена – Фицджеральда – Хемингуэя – Сэлинджера, которые изображали отход (или даже бегство) героя от неприемлемых для него социальных условий или обстоятельств его судьбы и поиск им личной воли, которая воспринималась как счастье. Литературные персонажи конца XX века также находятся в состоянии своеобразного «бегства»: это «бегство» или «отход» от всех форм ответственности в жизни. Счастья такое состояние не приносит, но герои к нему и не стремятся, в принципе отрицая его возможность вообще.

Для протагонистов романов Э. Битти, Дж. Дидион, Р. Карвера, Дж. Э. Филлипса, для других современных авторов любые чувства или воспоминания о чувстве – изжитые или изживаются как слишком травматические. Критики считают, что это цена, которую заплатило искусство за ужасный опыт впечатляющего геноцида, Хиросимы и всего того напряжения, в котором человечество живет с начала атомно-нейтронной эры. Чувство и воля к жизни были обострены и перегружены так, что не выдержали и вылились в безжалостность и безволие. Апатия, неспособность к сопротивлению, даже когда человеку становится страшно за собственную жизнь, отмеченное американскими социологами как главное свойство общественной психологии конца XX века, в полной мере отразилось в литературе постиндустриальной эпохи.

Вместе с тем в это время прослеживается размывание «всяческих культурных и внутрилитературных границ, до конца 1980-х окончательно стерлись и границы между художественной прозой и публицистикой, что

привело к расцвету литературы «факта» в 1960-х и дальнейшее ее развитие в следующем десятилетии («Песня палача» (1979) Н. Мейлера [210]). Данное явление, обозначенное как «новый реализм», хотя и базировалось на давней традиции, действительно оказалось новым» [213].

Оно знаменовало собой определенный поворот – от утонченной «литературной игры постмодернизма, от абсолютной апатии и отчужденности «постиндустриальной» прозы к жизни, факту» [213]. Несмотря на бесспорную преемственность, отличие «нового реализма» от литературы «факта» 1960-х очевидно. Оно состоит, во-первых, в значительно большей свободе творческого воображения творцов и, во-вторых, в перемещении в центр авторского внимания уже не социально-политических событий, а обстоятельств повседневной жизни, за которыми скрываются типичные коллизии, характеры, человеческие судьбы [222].

Подобные произведения могут изображать, например, деловые будни большого города и частную жизнь одного из жителей («Огонь амбиций» (1987) Т. Вульфа; «Яркие огни, большой город» (1989) Дж. Макинерни [206]), давая, со слов Т. Вульфа, «сочный срез действительности». Знаковой есть судьба успешного молодого бизнесмена с Уолл-Стрит, «владельца Вселенной» Шермана Маккоя («Огонь амбиций»), принесенного в жертву «политкорректности» и общественному мнению. Приниженный и будто бы раздавленный, герой, впрочем, не склоняется, а ведет упорную борьбу за свое человеческое достоинство и свою семью.

В произведениях находят отображение факты биографии автора или его знакомых. Так, в частности, в романе У. Стайрона [113] «Зримая тьма: Воспоминание о сумасшествии» (1992) рассказывается о пережитой и побежденной самым писателем клинической депрессии, а в романе Ф. Рота «Наследство: Невымышленная история» (1990) речь идет о мужественной борьбе со смертельной болезнью (опухолью головного мозга) пожилого отца автора. В «новом реализме» утверждается мысль, что инертность и

безволие можно одолеть, а человек остается человеком в любую эпоху.

«Новый реализм» оказывается наиболее плодотворной тенденцией «белой» американской словесности 1990 – начала 2000-х годов и завоевывает все больше приверженцев среди писателей разных поколений. Вообще современная литература США представляется разной, разноголосой, открытой собственным традициям и традициям мировой культуры, она постоянно обновляется и перерождается воистину большой литературой.

Кризис литературы и литературоцентричных ориентаций в обществе сопровождался в 1990-х годах кризисом образа автора. **Системное исследование феномена «массовой» литературы нуждается в обращении к категории автора. Понятие «автор» в «массовой» литературе меняет свою «онтологическую» природу. Большой частью это связано с возникновением в «переходные эпохи» многослойности в литературе и расширением круга читателей.** Ю. М. Лотман [77] определил специфику читательского заказа в подобные «переходные эпохи»: «Читатель стремился бы, чтобы его автор был гением, но при этом он так же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными» [77, с. 213].

Массовый читатель требует «своей» литературы, его запросы и стратегии могут отвечать закономерностям развития литературного процесса, а могут и противоречить ему. «Упрощение» литературных ожиданий читателя, отмеченное Ю. М. Лотманом [77], возможно, связано и с характерным для культуры конца XX столетия «сжиманием», сокращением культурных масс с целью приспособления их к незначительным масштабам человеческой жизни. К словам Ю. Тынянова [124] о том, что, когда «литературе тяжело, начинают говорить о читателе», можно добавить, что тогда начинают говорить и о «новом писателе» [124, с. 242].

Джозеф Файндер [133, 220-221] – современный американский писатель, автор многочисленных шпионских романов о жизни и деятельности сотрудников разведки, «представителей крупного бизнеса и политиков. Родился 6 октября 1958 года в Чикаго, штат Иллинойс. Большую часть детства провел в Афганистане и на Филиппинах, затем его семья вернулась в Штаты, где несколько раз переезжала из города в город: Беллингхем, Вашингтон, Олбани штат Нью-Йорк. Здесь Джозеф посещал среднюю школу Shaker. После школы поступил в Йельский университет, где специализировался по русскому языку. В 1984 году Джозеф получил магистерскую степень в Русском исследовательском центре Гарварда, а позднее там же преподавал. В 1983 году, ещё будучи студентом последнего курса, Файндер опубликовал книгу “Red Carpet: The Connection Between the Kremlin and America's Most Powerful Businessmen” о скандальных связях мультимиллионера Арманда Хаммера с советской разведкой и о том, как несколько весьма известных и богатых американских бизнесменов таких, как Дэвид Рокфеллер, Аврил Гарриман, Арманд Хаммер, Сайрус Итон, Дональд Кендалл извлекали выгоду из торговли с Советским Союзом. Этот «нехудожественный отчет» основывался на интервью с основными «виновными», их коллегами, государственными служащими и на документах, доступных автору в соответствии с Актом о свободе информации. Хаммер угрожал подать в суд за клевету, но после распада Советского Союза открылись архивы, которые подтвердили правдивость фактов, описанных в книге. Изыскания Файндера для Red Carpet дали ему материал и для первого художественного произведения. В 1991 году вышел «Московский клуб» (“The Moscow Club”) – роман о секретном плане реставрации коммунистического режима, разработанном в недрах советского КГБ, и о попытках американского агента предотвратить удар, направленный против Горбачева. Через шесть месяцев после выхода книги в августе 1991 года история, описанная Файндером в романе, повторилась в

реальности. “The Moscow Club” был опубликован в тридцати странах мира и стал бестселлером в Европе. О художественных достоинствах книги критика отзывалась так: «Если дебютный роман Файндера уступает Фредерику Форсайту в изяществе стиля, ... он превосходит и Форсайта, и (Роберта) Ладлема в «плотности» тайны и «закручивании» действия» [124, с. 215]. Следующий роман «Дьявольская сила» (“Extraordinary Powers”) о разоблачении советского «крота» в высших кругах американской разведки вышел за несколько дней до разоблачения Элдрича Эймса – начальника контрразведывательного подразделения ЦРУ и начальника советского отдела управления внешней контрразведки ЦРУ, который в 1985 году был завербован советской разведкой и около 10 лет работал на СССР и Россию... Почти все романы Файндера попадали в списки бестселлеров New York Times. Кроме художественных книг, Файндер много пишет о шпионаже и международных делах в различных газетах и журналах, включая такие, как Atlantic, New Republic, Harper's, New York Times, Washington Post, Publishers Weekly. Джозеф Файндер является членом-основателем Международной ассоциации писателей триллеров ((ITW), членом Ассоциация детективных писателей Америки (MWA); финансовым консультантом международного ПЕН-клуба Новой Англии, членом Ассоциации бывших офицеров разведки США. В настоящее время живет в Бостоне, Массачусетс» [220].

Одной из особенностей «массовой» литературы является нивелирование авторской точки зрения, а нередко и анонимность произведений. «В социальном больше нет имени. Вперед выступает анонимность», – так Ж. Бодрийяр охарактеризовал тенденции, наметившиеся в культуре XX столетия [2, с. 18].

Итак, проанализировав роль и место «массовой» литературы в американском литературном процессе 1980–1990-х годов, мы пришли к выводу, что литература послевоенных лет претерпела значительные

изменения и трансформации, обусловленные целым рядом факторов: утверждение новых философских концепций, «стык» культурных и интеллектуальных ценностей, наличие разнонациональных тенденций в литературе, кризис образа автора, стремительное развитие постмодернистской литературы на основе французского постструктурализма.

В современной литературе действуют твердые жанровые каноны, которые представляют собой **формально-содержательные матрицы** прозаических произведений, построенных на общих темах и сюжетных схемах. Свидетельством роста интереса к «массовой» литературе выступает появление большого количества литературно-критических и теоретических работ, посвященных популярным жанрам современности.

Шпионский роман занимает промежуточное место между «массовой» и «высокой» литературой. Его можно идентифицировать как «интеллектуальную массовую» литературу.

Картина мира в «массовой» литературе ограничена примитивными схемами, удостоверяющими беспомощность современного человека перед проблемами современного мира.

Принимая во внимание поставленную цель, логичным представляется дальнейший анализ литературной рецепции американского шпионского романа в контексте эволюции жанра шпионского романа в зарубежной литературе.

1.2. Историко-литературная рецепция американского шпионского романа.

Среди литературоведов – теоретиков постсоветского литературного пространства, обращавшихся к жанру шпионского романа, можно выделить А. Саруханян [163] («американский шпионский роман»), Ю. Уварова [127]

(«французский шпионский роман»), О. Федунину [135], А. Кузнецову («советский шпионский роман»). Литературные критики М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский [222] («советский», «американский», «английский шпионский роман») внесли весомый вклад в формирование литературной рецепции жанра.

К особой рецептивной группе можно отнести и самих авторов шпионских романов, намечающих векторы читательского восприятия романов, выходящих за рамки детективного жанра, в предисловиях к своим романам: Дж. Бакен [13], Дж. Конрад [59], Г. Грин [43], Л. Дейтон [195], Дж. Ле Карре [70-71, 202], Я. Флеминг [139], Ч. Маккарри, У. Бакли, Д. Хэгберг. Восприятие жанра шпионского романа в западной литературоведческой традиции, на наш взгляд, ещё не сформировано, что подтверждается отсутствием комплексных методологических исследований с чёткой идентификацией жанровой принадлежности, за исключением отдельных критических статей, которые не дают целостного видения эволюции нового литературного феномена.

Не вызывает сомнений тот факт, что процесс жанроформирования не являлся процессом «замкнутым», изолированным в мировом литературном пространстве, однако, в рамках нашего исследования не представляется возможным отразить его динамику в литературных системах всех стран одновременно, поэтому, согласно поставленной цели, рассмотрим критическое восприятие эволюции шпионского романа и, с учётом взаимозависимости исторических и литературных процессов, шпионского романа наиболее ярких стран – США, Англии и Франции.

Исходя из критической рецепции шпионского романа, выше названные исследователи к жанру шпионского романа в период его становления и развития в англоязычном литературном пространстве относят произведения следующих авторов: Ф. Купера «Шпион» [69] (1821), Э. А. По «Золотой жук» [101] (1843), Е. Ф. Оппенхайма «Таинственный

мистер Сабин» [214] (1899), Р. Киплинга «Ким» [52] (1901), Э. Чайлдера «Загадка песков» [153] (1903), С. Макнила «Служака Драммонд: приключения демобилизованного офицера, которому мирная жизнь показалась скучной» [181-182], А. К. Дойла «Рассказы» [44] (1907-1915), С. Моэма «Эшенден, или Британский агент» [90] (1928), К. Маккензи «Три курьера» [207] (1929), Дж. Хаусхолда «Негодяй» [149] (1939), Х. Маккинес «Вне подозрений» [208] (1939), Г. Грина «Ведомство страха» [43] (1943), Э. Г. Ханта «К Востоку от прощания» (1943), А. Маклина «Пушки острова Наварон» [85] (1957), Я. Флеминга «Цикл романов о Джеймсе Бонде» [139] (1953-1966), Д. Гамильтона «Смерть гражданина» [194] (1960), Дж. Ле Карре «Шпион, пришедший с холода» [70] (1961), Л. Дэвидсона «Роза Тибета» (1962), Д. Лена «Дело «Ипкресс» [203] (1962), Э. Эмблера «Яркий свет» [161] (1963), «Грязная история» (1967), Дж. Хиггинса «Орёл приземлился» [150] (1968), Х. Маккинес, «Связь через Зальцбург» [84] (1968), Ф. Форсайта «День Шакала» (1971), Р. Ладлэма «Идентификация Борна» [201] (1971), Э. Айронса «Лунная девушка» [1] (1967), К. Фоллетта «Ключ к Ребекке» (1975), «Гибель титанов» [141] (1982), Т. Клэнси «Охота за Красным Октябрём» [56] (1984), Дж. Файндер «Дьявольская сила» [221] (1994), Т. Себастиана «Особые связи» (1994), Г. Линдс «Максарад» [205] (1996) Д. Силвы «Невероятный шпион» [217] (1996), С. Фолкса «Дьявол не любит ждать» [140] (2008), Ч. Камминга «Шпион по природе» (2001), «Скрытый человек» (2003), «Испанская игра» (2006), «Тайфун» (2008), «Три из шести» (2010) и др., Б. Тора «Львы Люцерны» (2001), Т. Белла «Между адом и раем» [20] (2003), «Живая мишень» (2004), «Ставка на смерть» (2005), «Spy (Шпион)» (2006), «Tsar (Царь)» (2008), «Warlord (Полководец)» (2010), «Phantom (Фантом)» (2012), «Patriot (Патриот)» (2015).

В меньшей степени и менее ярким процесс формирования жанра шпионского романа представляется во французской литературе, однако,

прослеживаются заметные всплески интереса к нему перед Второй мировой войной и в период «холодной» войны. Ю. Уваров [127], М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский [222] в своей работе «Шпионский роман. Попытка краткого обзора», увидевшей свет 9 декабря 2002 года, отмечают творчество следующих авторов, оказавших заметное влияние на становление и развитие жанра в указанные временные промежутки: Пьер Нор «Двойное преступление на линии Мажино» [93] (1936), «Мои друзья убиты» (1947), Жан Брюс «В нейтральной стране» [29] (1949), Поль Кенни «Нет выхода» [198] (1963), Жерар де Вилье «САС в Стамбуле» [35] (1965), «Пираты!» (2009), Пьер Немур «Ваше здоровье, господин генерал!» [212] (1978).

С учётом отсутствия комплексных исследований шпионского романа на уровне жанра, в общем хронологическом контексте разработки поставленной проблемы, логичным представляется рассмотрение теоретико-литературных основ шпионского романа в его динамике. Нами будут выделены следующие этапы эволюции рецепции жанра шпионского романа упомянутыми теоретиками: истоки жанра шпионского романа; шпионский роман в период Первой мировой войны; Вторая мировая война и жанр шпионского романа; «холодная война» как идеологическая основа жанра шпионского романа; современный шпионский роман, шпионский роман периода «после» 9/11.

Попытке вышеупомянутой периодизации также будет подвергнут американский шпионский роман.

Возникновение жанра шпионского романа. Первым относящимся к данному жанру романом в мировом литературном пространстве принято считать «Шпион» (1821) американского писателя Ф. Купера [69]. Катализатором написания шпионского романа послужили исторические события в США, последовавшие за оглашением в 1776 г. Декларации независимости – сражения при Бункер-Хилле, под Саратогой, Принстоном

и Трентоном. Наиболее принципиальным моментом в зарождении американского шпионского романа является отказ американского разведчика от денег, предлагаемых ему Вашингтоном. Ф. Куперу важным представлялся основополагающий принцип – «преданность, а не деньги». По утверждению историков, повстанческая армия США того времени представляла собой «жалкое зрелище» и постоянно отступала, до тех пор, пока не была предложена хоть и невысокая, но оплата за их риски. Таким образом, Ф. Купер изображал патриотично настроенного протагониста с целью реабилитации «оплаченных» героев войны за независимость.

Возникновение шпионского романа как литературного явления в Великобритании вызвано атмосферой шпиономании периода бурного строительства Британской империи на рубеже 19-20 вв., когда «небольшая, страдающая клаустрофобией нация ринулась в дальние края» (Дж. Ле Карре [70-71, 202]). Оформление этого жанра (его генеалогию возводят к мотиву «троянского коня») А. П. Саруханян [163] связывает с созданием секретных правительственных организаций и приданием государственного статуса разведывательным операциям. До этого времени шпион как профессиональный лжец и шантажист, использующий слабости других людей, не годился на роль протагониста. Важным в контексте нашего исследования представляется факт, что на развитие английского шпионского романа решающее влияние, по мнению А. П. Саруханян, оказал Р. Киплинг. «Ким» [52] был написан в период расцвета Великобритании как мировой империи. Он определил метафору шпионажа как «Большой игры», рядовые участники которой беззащитны: «Умрём так умрём, и тогда наши имена вычёркиваются из книги» [52, с. 155]. Отличительные черты английского шпионского романа имеют в своей основе национальную составляющую. Так как процесс зарождения шпионского романа совпал с политическим процессом деколонизации в Британской империи и изменением статуса Великобритании как

сверхдержавы, можно предположить, что компенсация данных процессов отразилась в подъеме национальной идеи и проявлении «британскости» во всех сферах жизни, а особенно в духовных, например, в литературе.

С высокой долей достоверности можно утверждать, что «прародителем» шпионского романа во Франции стал Роман Пьера Нора «Двойное преступление на линии Мажино» [93] (1936). Ю. Уваров в предисловии к данному роману, изданному в Москве в 1992 г., констатирует: «Во Франции книги этого жанра раньше не появлялись. Детектив как жанр удовлетворял все потребности литературного общества» [127]. Национальная специфика французского шпионского романа определяется собственно типичными, характерными чертами французов как нации в целом: чувственностью, в некоторых случаях возможно излишней, юношеской порывистостью и невзвешенностью в суждениях.

Первая мировая война. Следующий этап формирования жанра - период Первой мировой войны. И преддверие, и окончание Первой мировой войны стимулировали выход шпионских романов в Англии и Франции. В первом случае сыграла свою роль шпиономания (по принципу единства литературы и жизни), во втором после наступления мира появилась возможность рассказать о многочисленных реальных эпизодах «тайной войны», которые обильно дала «открытая» война, пусть и в беллетризованной форме. США вступила в Первую мировую войну только в 1917 году, поэтому явление шпиономании не наблюдалось в столь ярком проявлении в обществе и, соответственно, транспонировалось в литературе гораздо позже и в меньшей степени. Рядовые граждане были озабочены гораздо больше экономическими последствиями, нежели идеологической борьбой и не считали Германию «глобальным мировым идеологическим злом», следовательно, потребность общества в идеологической «подпитке» в литературе и героизации нации отсутствовала.

Только лишь в начале 30-х низкопробные шпионские триллеры стали печататься с продолжением в дешевых сериях бульварных романов. Американская литература дала англоязычному читателю ныне совсем забытую серию «Оператор 5 из Секретной службы» (или «Оператор Z7»).

В указанный период А. К. Дойл [44] издаёт цикл рассказов со всем известным героем – Шерлоком Холмсом. В данный сборник вошли рассказы и повести, написанные автором с 1908 по 1917 годы. Рассказ «Его последний поклон», давший название всему сборнику, стал одним из двух произведений о Шерлоке Холмсе, в котором повествование ведется от третьего лица. Сыщик предстает перед нами в несколько не привычном виде, однако как всегда отлично справляется с ответственной миссией.

Пафосную шпионскую героиню к концу 20-х гг. потеснило изображение будничной работы секретного агента. Первой реалистической шпионской историей А. П. Саруханян [136], М. Хоста, А. Верховский и О. Лапчинский [222] считают «Эшенден, или Британский агент» [90] ("Asheden, or The British Agent", 1928) С. Моэма. Основываясь на собственном опыте, автор показал рутинную работу шпиона-чиновника. В повестях К. Маккензи [207], примерно в то же время, что и Моэм, состоявшего на секретной службе, изображение разведывательных операций демонстрирует абсурдность происходящего («Три курьера» – "The Three Couriers", 1929).

Реалистичные шпионские романы выпустил перед войной, по мнению М. Хосты, А. Верховского, О. Лапчинского [222], британский автор Эрик Эмблер [161-162]. Среди них "The Dark Frontier" [161] («Темная граница», 1936), "The Uncommon Danger" [161] («Необычная опасность», 1937), "Epitaph for a Spy" [162] («Эпитафия шпиону», 1938), "Cause for Alarm" [162] («Причина тревоги», 1938), "The Mask of Dimitrios" [161] («Маска Димитриоса», 1939).

Процесс формирования жанра шпионского романа во французской литературе, как отмечал Ю. Уваров [127], обозначился перед началом Второй мировой войны, когда исторический фон актуализировал проблемы изображения ведения «тайной» войны.

Вторая мировая война. В развитии жанра американского шпионского романа в период Второй мировой войны можно обозначить вынужденную лагуну. По нашему мнению, причиной подобной литературной «паузы» являются экономические «заботы» по обеспечению американской армии и населения продуктами питания и вывода страны из «великой депрессии». Социального заказа на подобную литературу пока еще не было - многие люди решали социальные проблемы, и литературное пространство заполняется романами на социальную тематику. Кроме того, «театр» военных действий Второй мировой войны, в силу географического расположения США, разворачивался на Евразийском континенте и напрямую не касался американских граждан, создавая иллюзию «мирного» времени и добавляя дополнительных экономических трудностей. Также отсутствовала «компенсаторная» необходимость в приобретении нацией героя в силу отсутствия у США притязаний на мировую гегемонию. Тем не менее, в начале Второй мировой войны Хелен Маккинес [84, 208] издает свой первый шпионский роман, посвященный тематике борьбы против нацизма – «Вне подозрений» (1939). Впоследствии, став профессором классической литературы, в течение 45 лет она написала 21 шпионский роман, которые стали классическими в этом жанре. Обозначим только ключевые: «Задание в Бретани» (1942), «Решение в Дельфи» (1961), «Скачи на пегой лошади» (1984).

В годы Второй мировой войны в английской литературе главенствовал тип шпионского романа, созданного Дж. Бакеном [13]. Шпионский роман, в его понимании, проникнут патриотизмом, служением имперской идее, воспринимаемой как защита цивилизации от варварства.

Морализаторство в духе Пути паломника Джона Беньяна сочетается в романах Дж. Бакена с напряженным действием приключенческих романов Роберта Стивенсона. Неправдоподобные события в них развиваются в границах возможного. Подобный подход Дж. Бакена к шпионскому роману видится резким, монохромным, тем не менее, данный тип определил вектор развития шпионского романа в годы Второй мировой войны.

К шпионской теме в это время обращались многие авторы детективов, на время забыв о налагавшемся ими же «запрете» на международные заговоры. Их герои выслеживали немецких агентов. Примером может служить серия романов А. Кристи [67] с молодыми и энергичными супругами Томми и Таппенс Бересфорд в роли секретных агентов – «Таинственный противник» (1922), «Партнёры по преступлению» (1929), «Н или М» (1941), «Врата судьбы» (1973). В традициях Бакена написан «Секретный отряд» ("The Secret Vanguard", 1940) Майкла Иннеса (псевдоним литературоведа и романиста Дж. И.М. Стюарта), также заметно отличавшийся от его же детективов. К этой же линии шпионского романа А.П. Сарухян относит приключенческую историю «Негодяй» ("Rogue Male", 1939), завершённую в «Суде над негодяем» ("Rogue Justice", 1982) Джеффри Хаусхолда (Household Geoffrey, 1900-1988), и авантурные романы Алистера Маклина [85] (MacLean Alistair, 1922-1988) о конвоях, сопровождавших в годы Второй мировой войны суда с оружием в Мурманск («Корабль Его Величества «Улисс» – "H.M.S. Ulysses", 1955; «Пушки острова Наварон» [85] – "The Guns of Navarone", 1957 и др.).

В то же время, отмечают М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский, молодой и начинающий Грэм Грин [43] пишет свои романы «Наемный убийца» ("A Gun for Sale", 1936) и «Тайный агент» ("The Confidential Agent", 1939), которые впоследствии станут «эталонами» жанра на определённый период и окажут принципиальное влияние на жанровую архитектуру шпионского романа.

Во французском литературном пространстве во время Второй мировой войны преобладают романы, повествующие о деятельности подпольных организаций на оккупированных территориях. Появление романов, которые можно было бы отнести к жанру шпионских, в указанный период литературными теоретиками не отмечено.

Следующим этапом формирования литературоведческой рецепции является период **«холодной войны»**. В применении периодизации к американскому шпионскому роману период «холодной» войны можно разделить на **«ранний»** и **«поздний»**.

«Ранний» период **«холодной войны»** стал благодатной почвой для расцвета американского шпионского романа. После литературной «паузы» периода Второй мировой войны авторы шпионских романов как будто компенсируют отсутствие шпионской литературы долгое время и на американского потребителя обрушивается «вал» шпионских романов. Так как наше исследование ограничено временными рамками конца XX- начала XXI века, упомянем наиболее ярких авторов. Американские писатели выбирают путь массовой литературы с серийным героем, который реплицируется в последующих романных сериях, оставаясь при этом вне времени, всегда целым и невредимым.

Наиболее яркими авторами шпионского романа «раннего» периода «холодной войны» являются Эдвард Сидни Айронс [1], Дональд Гамильтон [194], Майкл Аваллон [188]. Романы Эдварда Айронса достаточно захватывающие, несмотря на излишний романтизм в описании главных героев. Герой романов Эдварда Айронса – джентльмен, поступающий по правилам ведения войны: как открытых столкновений, так и войны разведок. Немногим позже подобный образ разведчика можно встретить в романах известного английского автора шпионских романов – экшен Яна Флеминга [139]. Самая знаменитая серия произведений писателя объединена главным героем – сотрудником ЦРУ Сэмом Дареллом. Имя

Дональда Гамильтона до недавних пор было незнакомо в России, хотя американский писатель давно уже завоевал широкую известность и популярность у себя на родине и в Европе. Это невнимание вполне объяснимо. Многие десятилетия книгоиздание в СССР находилось, как известно, под жестким контролем цензуры – Главлита. Негласному запрету подвергались не только отдельные писатели, но и целые литературные жанры – в силу их «политической неблагонадёжности». В данном случае речь идет о шпионских романах, в которых герои переигрывают и чаще всего уничтожают своих противников из-за «железного занавеса» – агентов советского КГБ, немецкой «штази» и т.д. Романы Яна Флеминга «Смерть гражданина» (1960) и «Бригада по сносу зданий» (1960) начинают серию с главным героем Меттом Хелмом, штатным убийцей ЦРУ

Майкл Аваллон [188] – американский писатель, автор несметного количества книг в мягкой обложке. Он писал одинаково много в самых различных жанрах: детективы, шпионские романы, фантастические и готические романы, детскую литературу.

Произведения Аваллона обладают уникальным стилем и сюжетом, а герои хорошо прописанным романтическим и немного сентиментальным характером, со своими индивидуальными чертами. Еще одна отличительная черта аваллоновского стиля – появление в романах автобиографических фрагментов, в которых автор запечатлевает свои воспоминания о Войне, воспроизводит курьезы из собственной жизни (путешествие на борту океанского лайнера или обед у королевы Елизаветы II). Шестидесятые годы в США известны подъемом гражданского движения за права, борьбой с бедностью и расцветом культуры хиппи. За десятилетие Аваллон публикует порядка 50 романов под различными псевдонимами: Ник Картер (Nick Carter), Сидней Стюарт (Sidney Stuart), Присцилла Далтон (Priscilla Dalton), Эдвина Нун (Edwina Noone), Доротея Нила (Dorothea Nile) и Трой Конвей (Troj Conway). В начале 1970-х годов он писал под именами Жан-Анн де

Пре (Jean-Anne de Pre) и Вэнс Стантон (Vance Stanton). Под своим именем Аваллон опубликовал двадцать семь книг, многие из которых были успешно экранизированы. Серия шпионских романов с главным героем Ником Картером, написанная Майклом Аваллоном с 1964 по 1990 гг., насчитывала более 260 отдельных книг. Он мастерски сталкивал между собой американских, китайских шпионов и разведчиков из СССР. Наряду с количественным ростом главных героев – разведчиков мужского пола в рамках жанра шпионского романа, писатели стали вводить в строй главных героев женского пола. Одной из самых ярких серий шпионского романа с главным героем женщиной является «Баронесса». Следует отметить, что шпионские романы Майкла Аваллона первыми приобретают так называемую «быстроту» развития сюжета, смену «картинок» – их можно считать шпионским романом – экшеном. Таким образом, по нашему мнению, Майкл Аваллон может считаться основателем жанровой модификации шпионского романа – экшена.

А. П. Саруханян также относит расцвет английского шпионского романа к десятилетиям «холодной войны». По её мнению, причиной данного факта стал интерес к разоблачению реальных шпионов, знаменитых англичан-интеллектуалов (Гай Берджесс [191], А. Маклин [85], Ким Филби [137], Джордж Блейк), работавших на СССР из идейных соображений.

После Второй мировой войны, считает А.П. Саруханян, традицию Бакена развил Флеминг, угадавший желание послевоенного читателя вновь обратиться к героическим приключениям шпиона – джентльмена. На наш взгляд, черты главного героя этимологически восходят к известным литературным и мифологическим источникам (Рыцарь, сражающийся с Драконом, смелый и любвеобильный Эрос, несущий смерть Танатос). В лице Джеймса Бонда Флеминг [139] создал лишённого сомнений человека действия, воспринятого массовым сознанием как супергерой. Происходит

формирование культа Джеймса Бонда. Поклонение культу Бонда продолжалось в течение десятилетия. Уже в 60-е гг. он перешёл в мир киноиндустрии, в литературе же на первый план выдвинулись антибондовские настроения.

«Поздний» период «холодной войны» в истории становления американского шпионского романа ознаменован появлением творчества Роберта Ладлэма [201]. Его первый роман «Наследие Скарлатти» ("The Scarlatti Inheritance") опубликован в 1971 г.. «Для концепции романов Ладлэма не принципиально, что не существует «документально точных» доказательств, например, убийства всемогущего шефа ФБР Джона Эдгара Гувера или существования чудовищной сделки между военно-промышленными кругами США и Германии в 1944 г.; предложенные версии вполне соответствуют духу тех процессов, которые имели место» [98, с. 256].

«Ладлэм сумел соединить понятный интерес рядового читателя к тайнам и интригам в «коридорах власти» с характерной для американского менталитета пристрастной любовью к герою-одиночке, который на свой страх и риск вступает в борьбу с неизмеримо превосходящими силами – будь это синдикат торговцев наркотиками, могущественное ФБР, государственные структуры или межнациональная нелегальная организация, замышляющая установить во всем мире военную диктатуру» [12, с. 118].

«Герой его романов может быть «обычным» человеком (профессор Мэтлок, писатель Чэнселлор) или профессионалом-разведчиком (Сполдинг в «Обмене Райнеманна»), отставным военным юристом (Конверс в «Заговоре „Аквитания”»), но в манере поведения каждого много сходства. Это люди, осознанно идущие на риск «без страховки», нравственные максималисты, своими поступками легко наживающие себе противников даже из числа недавних союзников; в то же время они обладают

исключительной способностью «изменить лицо» для внедрения в нужную среду, не говоря уж о мастерском владении всеми необходимыми качествами героя» [12, с. 115] шпионского романа – экшена – от кулачного боя до вождения автомобиля.

Во Франции в это же время наступает эпоха «шпионских суперсерий» в карманном формате и мягких обложках. Плодовитость авторов не знает границ. М. Хоста, А. Верховский и О. Лапчинский [222] выделяют бельгийских авторов Гастона Ванденпанюиса и Жана Либера, написавших под совместным псевдонимом Поль Кенни [198] с 1953 года до конца XX века на французском языке почти 200 книг в серии, главный герой которой - офицер секретной службы Франции Франсис Коплан (псевдоним ФХ-18). Профессиональный журналист Пьер Немур [212] стал отцом серии шпионских романов о французском полковнике Фредерике Лемуане. Учёные отмечают возвращение к литературной деятельности Пьера Нора, служившего в годы войны в разведке и выпустившего более 80 художественных произведений на ту же тему. На наш взгляд, следует выделить творчество Роберта Ш. Дюма, написавшего серию приключений (шпионские «страсти») капитана Бенуа, и в 50-60-е годы следует отметить также произведения Жана Брюса. Примечательно количество выпущенных Брюсом романов, посвященных полковнику разведки Юберу Бонисье де ля Бат за 10 лет – 87. После его смерти изображение мыслимых и немыслимых подвигов полковника было продолжено в тех же масштабах вдовой писателя Жозефой Брюс.

В 70-80 годы эстафету от «классиков» массовой культуры принял Жерар де Вилье [35], который поставил своего героя – французского аристократа Малко – на службу американскому ЦРУ в масштабной серии о приключениях супер-агента «S.A.S».

Современный шпионский роман. Вековая история жанра, обилие авторов, пафос и шпиономания, избитость тем и стереотипность героев

приводили к тому, что периодически литературный процесс нарушался и вместо шпионских хитросплетений и подвигов на ту же тему появлялись сатира и юмор. В 1972 г. известный исследователь криминальной литературы Д. Симонс завершил краткую историю шпионского романа констатацией факта его исчерпанности и предложением объявить мораторий на его сочинение на ближайшие десять лет. По мнению А. П. Саруханян, прогноз Симонса не оправдался: процветание шпионского романа растянулось еще на два десятилетия. Характер жанра менялся, все больше места оставляя сатирическому варианту («Невинный» Яна Макьюена).

Общемировая тенденция прослеживается и в эволюции шпионского романа в постсоветском литературном пространстве. М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский выделяют сатирический роман - пародию «Джин Грин неприкасаемый», написанный Аксеновым, Горчаковым и Поженяном под общим псевдонимом Гривадий Горпожакс. Известные перипетии судьбы Аксенова привели к тому, что вновь к читателю роман вернулся лишь в 90-е годы XX века.

В последние десятилетия XX века наряду с сатирическим получил развитие политический шпионский роман, наиболее известным автором которого А. П. Саруханян называет Фредерика Форсайта [142-143] («Икона», 2002). Примечательно изменение типа его центрального персонажа. Наемников первых романов Фредерика Форсайта («День Шакала», 1971; «Псы войны», 1974) сменяют секретные агенты-посредники, которые в обход ястребов решают международный конфликт путем переговоров с главами противоборствующих стран («Посредник», 1989). В свою очередь, им на смену приходит классический шпион, собирающий информацию в тылу противника: только он, а не военные силы США и Великобритании способен обнаружить тайные склады оружия

массового уничтожения («Кулак Бога», 1994; его действие происходит в Ираке на фоне Войны в Заливе).

Ностальгическое прощание с политическим шпионским романом А. П. Саруханян относит к середине 90-х годов, когда эпоха «холодной войны», его породившая, осталась в прошлом. Борьба с преступными организациями по продаже наркотиков, с испытанием на людях опасных фармацевтических средств не давала материала для постановки экзистенциальных проблем. Шпионский роман заметно теряет свою остроту в меняющемся мире, но элементы его, как и других популярных жанров, остаются частью серьезной литературы (П. П. Рид «Патриот, попавший в Берлин», 1995, и «Рыцари креста», 1997).

Однако русофобская истерия не снижает своего градуса в США и после завершения «холодной войны»: налицо так называемый «постсоветский» синдром. Правящие партии Америки в ужасе от потенциальной возможности рассекречивания материалов КГБ СССР, которые вскроют подпольные связи олигархов с разведорганами бывшего СССР.

По нашему мнению, Джозеф Файндер [133, 221] является одним из самых ярких представителей периода «после» «холодной войны», определяющих дальнейший вектор формирования и развития жанра шпионского романа в современном литературном пространстве. Он является автором многочисленных шпионских романов о жизни и деятельности представителей крупного бизнеса, политиков и сотрудников разведки. В 1983 году, ещё будучи студентом, Файндер опубликовал книгу *Red Carpet: The Connection Between the Kremlin and America's Most Powerful Businessmen* о скандальных связях мультимиллионера Арманда Хаммера с советской разведкой и о том, как несколько весьма известных и богатых американских бизнесменов таких, как Дэвид Рокфеллер, Аврил Гарриман, Арманд Хаммер, Сайрус Итон, Дональд Кендалл извлекали выгоду из

торговли с Советским Союзом.

Не менее ярким автором данного периода является Гейл Линдс [205]. Гейл начала писать короткие рассказы, которые публиковались в литературных журналах под ее собственным именем и под многочисленными псевдонимами такими, как Г. Х. Стоун, Гейл Стоун, Ник Картер и Дон Пенделтон. Первый самостоятельный роман Гейл Линдс «Максарад» появился в списках бестселлеров нескольких крупных американских журналов среди произведений таких авторов, как Джон Ле Карре [56-58], Фредерик Форсайт [142-143], Грэхем Грин. «Максарад» в этих списках был восьмым. Линдс написала несколько шпионских романов, ее называют «Королевой шпионажа» и сравнивают с Робертом Ладлемом и Джоном Ле Карре.

Даниэл Силва [217] дополняет плеяду авторов шпионских романов периода «после» «холодной войны». Яркий представитель шпионского романа – экшена, он начал работу над своей первой повестью – «Невероятный шпион» (“Unlikely Spy”) в 1994-м. Известно, что к тому времени он уже всерьез подумывал о том, чтобы стать профессиональным писателем и даже рассказал о своей мечте супруге. Жена начинание мужа поддержала; впрочем, дебютный роман Силва творил в свободное от работы время. Издана книга была в 1996-м, и успех её ждал для дебютной работы воистину невероятный – она практически сразу стала бестселлером по версии New York Times. Уже в 1997-м Силва ушел с CNN, дабы полностью отдаться литературе.

Вторая и третья книги Силвы, «Метка убийцы» (“The Mark of the Assassin”) и «Сезон маршей» (“The Marching Season”), приняты были столь же тепло и тоже попали в список бестселлеров New York Times. В книгах этих вниманию читателей были представлены два довольно удачных персонажа – офицер ЦРУ Майкл Осборн (Michael Osbourne) и наемный убийца международного класса Жан-Поль Деларош (Jean-Paul Delaroché).

С четвертой книги, «Мастер убийств» (“The Kill Artist”), ситуация несколько изменилась. Главный герой новой книги Силвы был израильский шпион, убийца и реставратор произведений искусства Габриэль Аллон (Gabriel Allon). Тогда Силва еще и предположить не мог, насколько удачный образ ему удалось создать; реальность, однако, превзошла все ожидания – стильный герой настолько пришелся по вкусу читателям, что дальнейшие книги были посвящены именно его похождениям. С тех пор из-под пера его вышло 16 шпионских романов, и все они в свое время попадали в рейтинг бестселлеров New York Times.

Период «после» террористического акта 11 сентября 2001г.

Следует отметить, что период «после» 9/11 характеризуется бурным развитием именно американского шпионского романа, так как террористический акт был совершён именно в США и получил огромный резонанс среди мирного населения. Страх, который испытывали люди после трагических событий, должен был быть компенсирован, по крайней мере, в восприятии мирным населением окружающей действительности. Паника, царящая в обществе, вызвала необходимость появления шпионских романов, главный герой которых, по меньшей мере, в литературном мире находил и лихо побеждал исламистских радикалов.

Первый роман Брэда Тора Львы Люцерны был написан в 2001 году. Роман увидел свет сразу после трагедии с башнями-близнецами и, соответственно, тематика и сюжет посвящены проблеме ближневосточных террористов. Скот Харват отправляется в горы, чтобы самостоятельно найти виновных. Ему помогает Клаудия Мюллер из швейцарского офиса прокурора. Вместе герои шпионского романа «Львы Люцерны» должны противостоять подобно разведслужбе террористов.

В русле романов Брэда Тора Тед Белл [20] издаёт серию шпионских романов с главным героем Александром Хоком: «Между адом и раем» [20] (2003), «Живая мишень» (2004), «Ставка на смерть» (2005), «Spy (Шпион)»

(2006), «Tsar (Царь)» (2008), «Warlord (Полководец)» (2010), «Phantom (Фантом)» (2012), «Patriot (Патриот)» (2015).

В это же самое время появляется шпионский роман со схожей тематикой Алекса Беренсона с главным героем Джоном Уэлсом, освещающим проблему терроризма в США начала нулевых.

Роман Олена Стейнхауэра «Американский шпион» был издан в марте 2012 года в США и Великобритании и продержался три недели в списках бестселлеров The New York Times, LA Times и Publishers Weekly. Права на экранизацию романа «Турист» (перевод) приобрела компания Columbia Pictures, режиссер – Дуг Лайман. Роман "The Cairo Affair" (2014), действие которого начинается в Будапеште и продолжается в Каире после Мубарака и Ливии в разгар Арабской весны, получил хвалебные отзывы от The New York Times, The Seattle Times, Amazon.com, The Saturday Evening Post, The Christian Science Monitor, PopSugar и др. Он попал в несколько список бестселлеров, включая The New York Times, Washington Post и Publishers Weekly. Вышедший в 2015 году роман "All the Old Knives" посвящен темам терроризма, любви и мести, действие разворачивается в калифорнийском ресторане и американском посольстве в Вене.

1.3 Теоретические основы формирования жанровых модификаций

Определяя жанровую структуру шпионского романа, необходимо акцентировать внимание на том, что изучение жанра шпионского романа как отдельно функционирующего не является конечной целью нашего исследования, а мы лишь рассмотрим данное явление в части, непосредственно имеющей отношение к нашей работе – формирование теоретико-методологических основ жанровой модификации шпионского романа-экшена. Тем не менее, за основу нами будет взята жанровая

матрица шпионского романа и «клеточная» модель жанроформирования, разработанная М. В. Норцем [98] в его вышеупомянутом исследовании.

Так, в результате анализа накопленного литературоведческого материала, исследователь приходит к выводу, что предпосылками к возникновению отдельного жанра «шпионский роман» являются неразрывная связь исторического и литературного процесса, «подвижность» жанра, различные факторы, влияющие на жанровое «ядро» (термин М. В. Норца). В результате обработки полученных после анализа данных автор предлагает следующий тип жанровой матрицы. В качестве методологической основы М. В. Норца принимает к рассмотрению набор жанровых признаков, предложенных Н. Д. Тмарченко [3, 117-122]. Однако признаки делятся на статичные и динамичные. **Герой** в представлении М. В. Норца [94-98] являет собой неизменный компонент жанровой матрицы, реализующийся через его действие в художественном мире, которое (в конечном счете, или в целом) нарушает и восстанавливает объективное мировое равновесие. Следовательно, учёный выделяет героя «поступка» и героя «сознания». Но, по мнению Н. Д. Тмарченко [119], в романе в целом возникает несовпадение героя со своей сюжетной ролью (функцией), которое непосредственно выражается в мотивах отказа от поступка или совершения неадекватного поступка. Наша позиция тяготеет к противоположному варианту героя, где герой является носителем художественного поступка, не совпадающим с миром своим сознанием (не признающий и не понимающий его) [94, с.38].

Художественный тип **события** в трактовке Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпы, С. Н. Бройтмана, изложенной в работе «Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика» [122], представляет собой неизбежную встречу протагониста и антагониста из противоположных частей художественного мира [94, с. 39].

Второй компонент жанровой матрицы, по мнению М. В. Норца, – **«структура сюжета – понимается исследователем как «единый источник развертывания сюжета – основная (и обладающая «родовой» спецификой) сюжетная ситуация»»** [94, с. 39].

Основная сюжетная ситуация «состоит из нескольких взаимосвязанных особенностей: **удвоение** центрального события; **закон ретардации**; **равноправие и равноправность** случая и необходимости; **равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной** сюжетных схем; **случайность и условность** границ сюжета» [94, с. 41].

М. В. Норц видит **удвоение центрального события** следующим образом: «каждое отдельное событие выявляет сущность мира, которая заключается в единстве и равноправии противоположных сил или начал, одинаково необходимых для бытия как целого» [94].

Закон ретардации. «Представляет собой результат равноправия двух несовпадающих факторов сюжетного развёртывания: инициативы героя и «инициативы» обстоятельств» [94, с. 38]. В нашем понимании «инициатива» обстоятельств является первичной по отношению к инициативе героя, так как рефлексивная реакция героя непосредственно зависит от течения художественного мира и обстоятельств, которые диктуют поведение героя.

Равноправие и равноценность случая. «Прямое осмысление их противостояния предполагает их функционирование как основной сюжетной ситуации» [94].

Равноправие и взаимосвязь циклической и кумулятивной сюжетных схем. М. В. Норц вслед за исследователями видит «специфику художественного сюжета именно в равноправии и взаимодействии этих принципов сюжетостроения. Циклическое «обрамление» («начальная и конечная ситуации подобны, хотя вторая отличается от первой

повышением статуса героя или внутренним изменением, «возвышением» его») сочетается с «нанизыванием» событий внутри рамки. Кумулятивная часть сюжета играет при этом ретардирующую роль» [94, с. 42]. По нашему мнению, циклическое обрамление принимает «импульсный» характер (даёт резкий толчок к «эволюции» или «деградации» героя).

Случайность и условность границ сюжета. Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман [122] склонны различать два варианта: «возможна полная случайность или неожиданность (немотивированность) начальных и/или заключительных событий, с точки зрения читателя: если к основным событиям его не подвели и не подготовили или логика их развертывания в итоге внезапно нарушается, границы сюжета могут представиться ему результатом авторского произвола; читатель может осознавать условность даже и таких начал и концов, которые представляются ему естественными (авторски непреднамеренными): когда все события кажутся лишь частью безначального и бесконечного жизненного процесса» [94, с. 39].

Однако, на наш взгляд, авторским произволом может служить не только внезапное нарушение логики их развёртывания, но и изменения событийной последовательности художественного времени.

По нашему мнению, вслед за Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпой, С. Н. Бройтманом [122, с. 85], М. В. Норец считает, что указанные признаки послужили основой для формирования двухкомпонентной матрицы, содержащей жанровую матрицу и жанровую доминанту. Жанровая доминанта в данном контексте представляется нам «движущей силой» трансформации жанра.

Так, автор вычленяет «жанровое неизменное – «архитектонически устойчивое» **ядро** – т.е. некий код, состоящий из «застывших» признаков, относящих данный роман к тому или иному жанру» [94, с. 41]. По мнению учёного, – «это **жанровая матрица**. Матрица представляет собой модель,

которая обладает определенными свойствами и понимается как образец, схема объекта, с которого воспроизводятся другие объекты. В значении слова «матрица» присутствует также «генетический компонент, идея материнской формы, как бы передающей свои свойства – по наследству». В матрице заложена способность порождать аналогичные себе объекты и свойства, т.е. множить себя. Матрица – это материнский (порождающий) «каркас», предполагающий определенный набор жанровых признаков романа, отличающий данную жанровую форму от любой другой. Такие свойства матрицы, как организованность, динамичность, устойчивость/изменчивость, программируют поведение компонентов матрицы – жанровых признаков, которые организованы в матрице в виде поля. Деривационно-обусловленное движение жанровых признаков в пространстве матрицы способствует появлению модификаций» [94, с. 39].

Матрица предстает в понимании автора как инвариант жанровой формы «ядро», «зерно», из которого в последующем в результате преобразований произрастают варианты.

Данное наблюдение является основополагающим для нашего исследования, так как даёт право полагать, что движения, происходящие от центра матрицы к периферии, а затем в жанровую доминанту, являются основой «жизненного» цикла жанра в целом. «Движение отдельных признаков от центра к периферии и наоборот, в процессе межтекстовой деривации сигнализирует о видоизменении матрицы и появлении новой модификации, но при этом сохраняется сущность матрицы» [94, с. 40].

Жанровая доминанта в этом контексте «видится исследователю динамичной оболочкой, набором «вторичных», вариативных признаков, формирующих жанр. По нашему мнению, деривационно-обусловленное движение динамичных жанровых признаков во внешнем пространстве матрицы под влиянием различных факторов – политических, моральных

социокультурных и т.д. является основой дивергентности жанровых модификаций и форм» [94, с. 38].

С учётом вышеизложенных предположений М. В. Норец предлагает следующий вариант изображения процесса жанроформирования. «Исходная жанровая матрица, являясь статичной единицей – «ядром» подвергается воздействию различных факторов: философских (изменения в восприятии картины мира), нравственных (как следствие изменения восприятия картины мира – изменения внутреннего мерилы внешних событий), моральных (соответственно внешние проявления изменений внутреннего мерилы), социальных (процессы, происходящие в обществе в историческом контексте), политических (географически не маркированные парадигматические изменения, затрагивающие все слои общества), исторических (фактор - совокупность всех выше перечисленных, определяющий вектор эволюции человечества)» [98].

Указанные факторы, по мнению учёного, «являются катализатором не только трансформаций в жанре, а их совокупное влияние даёт основу к возникновению совершенно новых жанров, не имеющих материнской матрицы и, соответственно, без генетических признаков, предоставляющих возможность определить их глобальную принадлежность» [98].

«Возбуждаясь под воздействием перечисленных факторов, жанровая матрица даёт посыл в жанровую доминанту, «аморфную» оболочку, генетически предрасположенную к изменениям, и, трансформации происходят в динамичной оболочке, реализуясь в возникновении вариативных жанровых модификаций – разновидностей отдельного жанра. Данная реализация принимает формы жанровых разновидностей. В момент, когда «удельный вес» конкретной реализации достигает «удельного веса» материнской жанровой матрицы или превышает её – происходит процесс «отпочкования». Результатом данного процесса становится появление **новой** жанровой матрицы, нового кода, нового набора компонентов,

формирующих статичное «ядро» [94, с. 39]. Автор утверждает, что появилась новая полноценная жанровая единица, однако черты генетического сходства с материнской матрицей можно проследить. Процессы, происходящие с жанровой матрицей и жанровой доминантой, обусловлены самим течением времени, ходом истории. Подобное деление М. В. Норца сравнивает с делением клетки в организме человека.

Однако, на наш взгляд, вопрос о генетическом проникновении признаков исходной матрицы в новую матрицу остаётся не раскрытым. В одном случае автор утверждает, что появляются совершенно «новые» жанры, не имеющие материнских матриц и без генетических признаков, в другом случае автор указывает на возможность проследить черты генетического сходства с материнской матрицей. Нам представляется, что процесс генетической связи исходной матрицы и новой матрицы сходен по своему смыслу с процессом трансформации стволовых клеток организма в любой орган тела под воздействием определённых факторов и в определённых условиях. Иными словами, прямая передача генетических признаков от материнской матрицы к новой матрице невозможна, так как, по словам М. В. Норца, «статическое «ядро», возбуждаясь под воздействием внешних факторов, даёт посыл в аморфную оболочку», не соприкасаясь со статичным ядром новой оболочки. **Вероятнее всего, передача генетической информации исходной матрицы происходит через трансформированные «ядровые» клетки, проникшие в аморфную оболочку, изменённые, но не растерявшие генетических признаков.**

Подытоживая вышесказанное, «клеточная» модель жанроформирования, предложенная М. В. Норцем представляется моделью, наиболее чётко, детально и прозрачно отражающей процессы жанроформирования. Также, по нашему мнению, вышеуказанная модель полным образом репрезентирует процесс образования жанровых вариантов в структуре жанра. Таким образом, предложенная М. В. Норцем [81-85]

«клеточная» модель жанроформирования будет взята в нашем исследовании за основу.

1.4 Формирование жанровой модификации шпионского романа-экшена

Считается, что жанр состоит из жанровой матрицы и жанровой доминанты. Содержащиеся в жанровой матрице «ядровые» клетки под воздействием внешних факторов попадают в подвижную, «аморфную» оболочку, принося с собой генетическую информацию, которая в дальнейшем станет основой жанрового варианта. Если совокупность мутаций в жанровой доминанте достигнет «критической» массы исходной жанровой матрицы, жанровый вариант отделится от исходной жанровой доминанты и, возможно, начнёт функционировать как отдельный жанр.

По нашему мнению, особого внимания требуют факторы, влияющие на динамические процессы, происходящие в структуре жанровой матрицы, так как движение жанров в литературном пространстве обусловлено именно влиянием различных факторов. Нами были выделены наиболее значимые факторы, оказывающие максимальное влияние на трансформации жанра: философский, социокультурный, политический, нравственный, моральный, исторический.

Философский фактор – глобальный фактор, определяющий подход в восприятии мира и его отражения в литературе. Указанный фактор является основополагающим для трансформации жанров, так как базовые принципы осмысления литературного процесса определяются философской основой. Наименьшие его изменения повлекут за собой масштабные трансформации жанровой структуры.

Социокультурный фактор. Не менее значимый в литературном

процессе, так как в движении литературы явственно прослеживаются свои «волны» – «короткие» и «длинные»; циклами, каждый со своим подъемом и спадом. Так идет движение жанров. Это «регулярный» процесс, законосообразности которого прямым образом воздействуют на индивидуальное творчество литератора, подчас даже жестко детерминируя его. (что, разумеется, отнюдь не упраздняет вопроса о творческой воле художника): иначе невозможно объяснить, почему литература в большинстве случаев предстает вполне определенными «кластерами текстов», консолидирующимися в те или иные годы, почему в ней вообще столь основательно изменяются жанровые, смысловые и эмоциональные доминанты (переход от «литературы стиха» к «литературе прозы» на рубеже 1830-1840-х гг. господство «отрицательного направления» в середине века, кризис романа в конце XIX в. и другие явления в той же плоскости). Объяснить это логикой чисто литературного процесса, «из самой литературы», невозможно; здесь требуется взгляд, своего рода «социальной истории литературы». Ближайшим образом такого рода законосообразности, объясняются фактором коллективного читателя (т.е., по существу, общим культурным движением общества); в работе обобщены и исторические свидетельства (в принципе немногочисленные, но в высшей степени показательные) относительно того, сколь значимую, подчас определяющую, роль этот фактор играл в реальном литературном процессе [92, с. 15].

Политический фактор. Эстетическая природа мировой литературы XX–XXI веков обуславливается явлениями политического плана, внешними по отношению к литературе, так как они, всё же являются факторами влияния, во всей полноте проявившимися в течение последнего столетия. Давление политического прессы как явления, возможная цензура, формирование некоего усреднённого канона, появление конъюнктурных авторов, утрата литературой естественных функций, являются

результатами воздействия политического фактора на мировой литературный процесс. Тем не менее, несмотря на это, невозможно игнорировать политический фактор в процессе жанроформирования, так же, как невозможно жить и творить вне государственных образований.

Нравственный фактор определяет внутреннее восприятие литературного процесса, фиксирует некую внутреннюю шкалу определения нравственности поступков литературных героев, присутствующую у каждого человека. Изменение вектора нравственности, как правило, неизбежно влечёт за собой социальный спрос на положительных или отрицательных героев, предателей или истинных патриотов.

Моральный фактор позволяет читателю определять свое положение по отношению к литературному процессу. Подобное самоопределение корректирует вектор внешнего восприятия литературного процесса, возникновение или исчезновение жанров, жанровых форм.

Исторический фактор является комплексным элементом, включающим в себя ряд факторов, определяющих историческую эпоху. Исторические сдвиги выступают вехами в периодизации литературы и, как следствие, этапами возникновения новых жанров, канонизации предыдущих.

Таким образом, существует прямая зависимость структуры жанра и факторов, воздействующих на неё. Философский фактор определяет восприятие читателями того или иного литературного феномена, переосмысление литературных иерархий, смену литературных акцентов. Если шпионский роман воспринимался читателями в середине XX века исключительно как борьба двух противостоящих сил, сражение разведчика и контрразведки или просто патриотов, то в XXI век шпионский роман попадает на волне научно-технической революции. Философский подход в восприятии шпионского романа меняется в сторону «событийного» шпионского романа, как, собственно, и сама жизнь. Социокультурный

фактор обуславливает симметричный ответ авторов шпионских романов развивающемуся обществу, динамичному движению культурных пластов. Вследствие воздействия данного фактора шпионский роман приобретает более «современный» вид, методы и принципы работы спецслужб дополняются техническими новинками, нестандартными решениями. Динамика развития сюжета увеличивается многократно в равной пропорции с увеличением скорости течения жизни. По нашему мнению, указанный фактор является основным в процессе жанровой трансформации шпионского романа в шпионский роман–экшен. Политический фактор, с нашей точки зрения, оказывает непосредственное влияние на тематику шпионских романов–экшенов, так как геополитическая ситуация находится в стадии перманентной трансформации, соответственно, тематика шпионских романов варьируется в зависимости от смены противоборствующих лагерей. Нравственный фактор выступает «лакмусовой бумажкой» актуального состояния общества, так как определяет максимально возможную степень «отвратительности» преступлений против государства, человечества и человечности, являющихся единицей компонентного состава образа протагониста, или события встречи протагониста и антагониста. Следовательно, моральный фактор даёт возможность найти читателю своё место и определить своё отношение к изображаемому, тем самым оказывая посредственное влияние на формирование жанра шпионского романа–экшена. Исторический фактор оценивает литературную «популярность» жанра. Однако являясь комплексным фактором, совместно с политическим, исторический фактор обнаруживает тематические лакуны в литературном процессе на фоне общеисторического фона и заполняет их.

Воздействие вышеперечисленных факторов на жанровую матрицу шпионского романа обусловило появление относительно устойчивой единицы в рамках «аморфной» оболочки с относительно устойчивым

набором признаков жанровой разновидности – шпионского романа – экшена. Наиболее наглядным, на наш взгляд, будет сравнительный анализ жанровой матрицы шпионского романа и жанровой доминанты шпионского романа – экшена, предложенный в Таблице 2.1. Обязательным является дальнейшее «опредмечивание» жанровой доминанты шпионского романа в виде жанровой модификации шпионского романа – экшена. Жирным шрифтом нами выделены изменения, присущие жанровой модификации шпионского романа-экшена.

Таблица 2.1.

Жанровая матрица и жанровая доминанта шпионского романа.

	Компоненты	Жанровая матрица шпионского романа	Жанровая доминанта шпионского романа - экшена
Герой: Внутрииндивидуальная психологичность	Протагонист	Протагонист облачается в различные социальные «маски»: домохозяйка, отставной офицер, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки как представитель системы. Он обладает признаками физической мощи и отваги, хитрости, выдающегося ума и т.д. Имеет нестандартное оружие как фетиш. Герой одинок в борьбе за Порядок с Хаосом. («эпосные признаки»). Его деятельность должна быть мотивирована государством – исполнение приказа	Протагонист облачается в различные социальные «маски»: домохозяйка, отставной офицер, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки как представитель системы. Он может быть действующим офицером спецслужбы. Протагонист обладает признаками физической мощи и отваги, хитрости, выдающегося ума, молниеносной реакции и т.д. Экипирован различными техническими новинками своего времени. Его деятельность может быть мотивирована как исполнением приказа государства, так и личной мстью, ненавистью и т.д. в

		рамках государственных интересов.
Социальный статус протагониста	Как правило, высокий социальный статус, выступающий в качестве прикрытия для шпионской деятельности.	Как правило, протагонист обладает высоким социальным статусом, выступающим в качестве прикрытия для шпионской деятельности. В отдельно взятых романах не имеет особого значения, а может получить его в процессе совершения подвига.
Антагонист	Антагонист облачается в различные социальные «маски»: домохозяйка, отставной офицер, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки как представитель системы разведорганов государства, «злодей», стремящийся нарушить мировой баланс. Антагонист должен быть профессионалом, приблизительно равным протагонисту и не должен иметь личные мотивы. Его деятельность должна быть мотивирована государством – исполнение приказа.	Антагонист облачается в различные социальные «маски»: домохозяйка, отставной офицер, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки как представитель системы разведорганов государства. Он экипирован различными техническими новинками своего времени. Его деятельность может быть мотивирована как исполнением приказа государства, так и личной мстью, глобальной ненавистью ко всему человеческому роду.
Социальный статус антагониста	Противоборствующая сторона должна быть не слабее главного героя. Как правило, высокий социальный статус: - высший эшелон	Как правило, высокий социальный статус, выступающий в качестве прикрытия для шпионской деятельности. В отдельно взятых романах не имеет

		<p>правлящей верхушки;</p> <ul style="list-style-type: none"> - глава могущественной правительственной организации; - финансово независимый одиночка с собственной мощной службой безопасности. 	<p>особого значения.</p>
<p>Сюжет: - циклическая и кумулятивная схема</p>	<p>Повествование</p>	<p>Автор присутствует в романе, реализуясь в своих героях и «привнося» в романы эмпирический опыт биографического автора и, следовательно, реалистичность в действиях, описаниях, адекватность в оценках.</p>	<p>Автор присутствует в романе, реализуясь в своих героях и «привнося» в романы эмпирический опыт биографического автора и, следовательно, реалистичность в действиях, описаниях, адекватность в оценках. Временно-действенный (событийный) континуум реализуется гораздо интенсивнее с преобладанием действенного. Действие становится основной движущей силой повествования.</p>
	<p>Событие</p>	<p>Встреча протагониста и антагониста. Обязательно наличие политического подтекста противостояния на государственном уровне. Противник должен быть побеждён «один на один». Допускается силовое воздействие («эпосный» признак).</p>	<p>Событие встречи протагониста и антагониста. Желательно наличие политического подтекста противостояния на государственном уровне. Встреча, как правило, хронологически пролонгирована, с обязательным дроблением события на компоненты: событие встречи, событие побега, событие сражения, преследования и</p>

		финальный бой.
Мотив события и ответственность	Чувство долга перед родиной, ответственность за всю нацию. Отсутствие вины за совершённые преступления в силу исполнения приказа.	Чувство долга перед родиной, ответственность за всю нацию. В отдельно взятых романах ответственность перед человечеством, перед человеком, перед самим собой за свой выбор и действия
Персонажи	Количество героев, как правило, не ограничено («эпосный» признак). Шпионы, резиденты, разведывательные сети. В зависимости от исторического контекста. Организация персонажной парадигмы биполярна.	Количество героев, как правило, не ограничено («эпосный» признак). Шпионы, резиденты, разведывательные сети. В зависимости от исторического контекста. Организация персонажной парадигмы полиполярна.
Сюжет	Позиционирование протагониста в начале и конце произведения с повышением его статуса.	Позиционирование протагониста в начале и конце произведения с повышением его статуса. Если преобладают признаки эпического героя, повышение статуса может не происходить.
Любовная линия	Обязательная сюжетная линия, реализующаяся в противостоянии женщине или её спасении.	Обязательная сюжетная линия, реализующаяся в противостоянии женщине или её спасении. В отдельно взятых романах может отсутствовать.
Окружающая обстановка	Реалистичность и документальность изображения художественного мира.	Реалистичность и документальность изображения художественного мира. Стремительная смена «декораций»

		художественного мира, согласно смене компонентов события встречи.
--	--	---

Таким образом, завершённым является процесс формирования жанровой разновидности шпионского романа–экшена: в современном литературном пространстве он существует в виде отдельной полноценной жанровой модификации.

Репрезентативной будет выглядеть Таблица 2.2, разработанная нами для визуализации динамичной «оболочки» жанра шпионского романа - жанровой доминанты, представляющей относительно устойчивую в конкретных условиях жанровую структуру.

Таблица 2.2.

Схема жанровой модификации шпионского романа –экшена

	Компоненты	Жанровая доминанта шпионского романа-экшена
Герой: Внутрииндивидуальная психологичность	Протагонист	Протагонист облекается в различные социальные «маски»: домохозяйка, отставной офицер, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки как представитель системы. Может быть действующим офицером спецслужбы. Обладает качествами физической мощи и отваги, хитрости, выдающегося ума, молниеносной реакции и т.д. Экипирован различными техническими новинками своего времени. Его деятельность может быть мотивирована как исполнением приказа государства, так и личной мстостью, ненавистью и т.д. в рамках государственных интересов.
	Социальный статус протагониста	Как правило, высокий социальный статус, выступающий в качестве прикрытия для шпионской деятельности. В отдельно взятых романах не имеет особого значения.

Сюжет: - циклическая и кумулятивная схема	Антагонист	Антагонист облачается в различные социальные «маски»: домохозяйка, отставной офицер, государственный служащий, патриот своего государства из любой социальной прослойки как представитель системы разведорганов государства. Экипирован различными техническими новинками своего времени. Его деятельность может быть мотивирована как исполнением приказа государства, фанатичной преданностью лидеру нации, так и личной мстью, глобальной ненавистью ко всему человеческому роду.
	Социальный статус антагониста	Как правило, высокий социальный статус, выступающий в качестве прикрытия для шпионской деятельности. В отдельно взятых романах не имеет особого значения.
	Повествование	Автор присутствует в романе, реализуясь в своих героях и «привнося» в романы эмпирический опыт биографического автора и, следовательно, реалистичность в действиях, описаниях, адекватность в оценках. Временно-действенный (событийный) континуум реализуется гораздо интенсивнее с преобладанием действенного. Действие становится основной движущей силой повествования.
	Событие	Событие встречи протагониста и антагониста. Желательно наличие политического подтекста противостояния на государственном уровне. Встреча, как правило, хронологически пролонгирована, с обязательным дроблением события на компоненты: событие встречи, событие побега, событие сражения, преследования и финальный бой.
	Мотив события и ответственность	Чувство долга перед родиной, ответственность за всю нацию. В отдельно взятых романах ответственность перед человечеством, перед человеком, перед самим собой

	за свой выбор и действия.
Персонажи	Количество героев, как правило, не ограничено («эпосный» признак). Шпионы, резиденты, разведывательные сети. В зависимости от исторического контекста. Организация персонажной парадигмы полиполярна.
Сюжет	Позиционирование протагониста в начале и конце произведения с повышением его статуса.
Любовная линия	Обязательная сюжетная линия, реализующаяся в противостоянии женщине или её спасении. В отдельно взятых романах может отсутствовать.
Окружающая обстановка	Реалистичность и документальность изображения художественного мира. Стремительная смена «декораций» художественного мира, согласно смене компонентов события встречи.

Таким образом, жанровая матрица шпионского романа представляет собой «материнскую» матрицу, содержащую в себе генетическую информацию в виде «ядровых» клеток, которая затем естественным образом отразится в жанровой доминанте жанровой разновидности шпионского романа–экшена.

В ходе дальнейшего исследования представленная Таблица 2.2. будет применена в качестве схемы анализа художественных произведений.

РАЗДЕЛ 2

ЖАНРОВАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО ШПИОНСКОГО РОМАНА – ЭКШЕНА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА.

2.1. Американский шпионский роман – экшен Хелен Маккинес «Связь через Зальцбург» периода Второй мировой войны

Роман Хелен Маккинес «Связь через Зальцбург» представляет собой взгляд на сложные политические отношения, сложившиеся в мире после II мировой войны. На поле битвы изображены разведслужбы Англии, США, Швейцарии и Германии («остатки» нацистов, проживающих в Альпах). **Протагонист** – Уильям Мэтисон. Хеллен Маккинес [84, 208] даёт его портрет читателям с помощью Иоганна Кронштайнера следующим образом: «мужчина с умными карими глазами, темными волосами, приятными чертами лица и быстрыми, но вежливыми манерами. Он был довольно молод – лет тридцати пяти или меньше, решил Иоганн – и довольно высок, хотя и меньше Иоганновых шести футов. И в хорошей форме, отметил Иоганн; человек, не позволивший себе расплыться после тридцати. Незнакомец явно чересчур доверял погоде; он был без плаща и шляпы, в твидовом пиджаке и темно-серых фланелевых брюках» [84, с. 43]. В ходе повествования выясняется, что Уильям Мэтисон представляет разведку Соединённых Штатов Америки, которая в послевоенные годы пыталась установить контроль над «остатками» нацистов, пытавшихся возродить партию и восстановить нацистский порядок в Германии. При этом протагонист, будучи «человеком порядочным» [84, с. 43], никак не понимает, каким образом бывшие так недавно враги перестали быть врагами и превратились в «почти союзников» в надвигающейся «холодной

войне». Уильям Мэтисон представлен в романе как протагонист – «идеалист», обладающий современной фотографической техникой: «он достал свой фотоаппарат, не больше двух дюймов длиной, поставил поближе лампу, заменив обычную лампочку специальной, которую извлек из сумки (вместе с адаптером для иностранных штепселей), и положил чек на пустой прилавок» [84, с. 48].

Маккинес, характеризуя Уильяма, в первую очередь подчёркивает его социальный статус: «Уильям Мэтисон, – прочитал он вслух, – адвокат» [84, с. 44]. Автору совершенно точно удалось подобрать социальную «маску» главного героя: «адвокат, Стронг, Мюллер, Николсон и Ходж, 61 Уолл-стрит, Нью-Йорк 5, Н, Й.; – а это кто? – Моя юридическая фирма. Они представляют интересы Ньюхарта и Морриса» [84]. Америка в послевоенные годы представляла собой бурно развивающуюся страну, в которой, как грибы, росли различного рода частные предприятия, фирмы, издательства, и адвокат Мэтисон – идеальный шпион, не вызывающий подозрения, с возможностью получения информации из любых источников. «Вся “проблема” издательства состояла в том, чтобы с помощью ловкача-адвоката каким-то образом уклониться от выполнения контракта» [84, с. 44]. Однако природный ум и харизма Уильяма не раз помогали ему завоевать расположение даже одиноких мрачных дев, которые ненавидели весь мир. Его потенциал не знал границ. В Мэтисоне удивительным образом сочетались такие качества, как: физическая сила, выносливость, острый от природы ум и сообразительность. Он – герой, отстаивающий интересы государства, противостоящий представителям организованной системы разведывательных органов.

Хелен Маккинес изображает эволюцию морального облика протагониста от «ловеласа, не пропускавшего ни одной юбки» до ответственного шпиона (директора юридического агентства) сквозь призму

его путешествий по странам и людей, окружавших его в то или иное время развития.

Автор романа проводит протагониста по разным странам (США, Австрия, Германия, Швейцария), где Мэтисон набирается жизненного опыта «шпионской прозорливости», так как основной задачей для себя он видит окончание дела, в котором он оказался замешан поневоле – поиск алюминиевых чемоданов с документами нацистского Рейха: «Он прихватил пару книг в дорогу: одна – «Взлет и падение Третьего рейха», вторая – «Последняя битва»» [84, с. 126]. Ему стало известно, что документы похоронены на дне Альпийских озёр Финстерзее и Топлитц; эти документы ревниво охраняют нацисты, прячущиеся в Альпийских горах. Перед антагонистом стоит сложный моральный выбор – рискнуть и найти документы, которые, возможно, приоткроют завесу тайн Третьего Рейха и помогут в борьбе за окончательное уничтожение нацизма на планете, и, скорее всего, отдать свою жизнь в поиске чемоданов и документов или просто отказаться от выполнения операции.

Уильям Мэтисон принимает решение помочь вдове Дика Брайанта (английский «законсервированный» шпион) – Анне, что свидетельствует о его выборе и чувстве причастности к «большой» войне против фашизма.

Можно провести параллель с «эпосной» архетипической структурой образа протагониста. Постоянные поездки по странам Европы и США воспитывают в Мэтисоне осторожного и хитрого шпиона, которого с удовольствием завербовала бы любая разведка, так как иметь в качестве агента профессионала такого уровня – большая удача. Его научила и воспитала сама жизнь. Его действия направлены на установление Порядка в противопоставление Хаосу, по крайней мере, он уверен в этом. Он был одинок для самого себя в своей борьбе, хотя его и окружали представители различных спецслужб, как смежных в США, так и спецслужб других государств.

«Эпосными» чертами в структуре образа протагониста выступают вышеперечисленные качества протагониста. Он – герой, отстаивающий интересы государства, противостоящий представителям организованной системы разведывательных органов. Романскими чертами протагониста выступает его «воспитуемость» жизнью, эволюция, как моральная, так и физическая. Представленные черты образа протагониста являются отличительными чертами шпионского романа – экшена.

Антагонистами в романе выступают представители разведорганов противоположно заинтересованных стран: СССР, нацистская Германия, Спецслужбы на выполнение подобной операции, как правило, направляли лучших людей, способных провести сложнейшие операции в Альпах. «Социальные маски», в которые автор облакает антагонистов для прикрытия их деятельности, – владельцы и сотрудники мини-гостиниц, туристы, фотографы – типичная деятельность для жителей предгорных деревень Альп. Хелен Маккинес позиционирует антагонистов Августа Грелля и Антона как «Оберштандартенфюрер СС – все равно что армейский подполковник, и даже выше. Совсем неплохо для молодца тридцати двух лет! Он был тогда всего тремя годами старше, чем теперь Антон. А кто такой Антон? Всего-навсего капрал восточно-германской армии. Ну, положим, это не совсем честное сравнение, хоть и звучит хорошо. Антон “дезертировал”, бежал в Западную Германию, в Штутгарте изменил имя, оттуда отправился в Швейцарию, в Люцерне обзавелся новой национальностью, в соответствии с которой приехал в Милан, оттуда был выслан в Доломиты, а потом, вооружившись всеми необходимыми документами, подтверждавшими, что он “сын” Августа Грелля, из старого доброго Южного Тироля нелегально перебрался в Австрию под видом беженца» [84, с. 14]. Социальный статус антагонистов достаточно высокий, так как в деревушке владелец гостиницы («Гастоф Вальдесрух»), пусть и небольшой гостиницы, – уважаемый человек.

Гостиница, придававшая антагонистам необходимый социальный статус и служившая при этом прикрытием, была убежищем, оставшимся со времён войны: «Наблюдательный пост Антона представлял собой обычную пещеру с узким входом у самого подножья скалы на южном берегу Финстерзее, которую обстоятельные немецкие саперы превратили в безупречное водонепроницаемое убежище, с длинной, грубо вытесанной каменной галереей, ведущей в большее помещение, откуда открывался обзор на долину. Солдаты оборудовали это убежище даже полевым телефоном, соединявшим его с «Вальдесрух», служившим штаб-квартирой германских оккупационных войск» [84, с. 14]. Социальные маски, подобранные для антагонистов, соответствуют месту проживания и деятельности – туризму и являются очень удобными для поддержания тайных связей с нацистами по всему миру: «Летом, смешавшись с толпой обычных альпинистов и ныряльщиков, к нему приезжали особые гости. Когда в конце декабря начинался лыжный сезон, поток «гостей» просто не иссякал. Это было очень важно: не просто сообщение или весточка из дому, а личная встреча нечто, поддерживающее надежду живой и моральный дух – высоким» [84, с. 14].

Антагонисты владели современными средствами связи и постоянно поддерживали контакт с «Контролем»: «Бюро было старомодным, громоздким; в обнаружившемся углублении хватало места для всего арсенала средств связи. Его коллекция была достаточно обширной и разношерстной: современный коротковолновой радиопередатчик, предназначенный для скоростной передачи и приема (русская модель), и к нему расписание передач - таблицы для каждого месяца и дня недели (метод, успешно опробованный русскими в Америке); обычные одноразовые шифровальные блокноты, с целыми списками фальшивых чисел, вводимых в текст специально для большей безопасности – каждая тончайшая страничка легко уничтожалась после дешифровки; маленькая

дешифровальная машинка (американская), вроде бы вполне точная, которую он, тем не менее, привык перепроверять собственным способом; двусторонняя рация, размером с ладонь, при помощи которой он поддерживал связь с Антоном (английский технический замысел, японское воплощение) - ею он пользовался исключительно редко: прямая, нешифрованная связь может стать исключительно опасной, если у австрийских спецслужб возникнут подозрения; и наконец – старый, но несокрушимый полевой телефон (немецкий), пользоваться которым было особенно приятно: настоящий шедевр, прекрасный образец умелой работы; если потребуется, он продержится ещё двадцать лет» [84, с. 13].

Антагонисты Август Грелль и его «сын» Антон зорко охраняли спрятанные на дне альпийских высокогорных озёр Фирстензее и Топлиц алюминиевые ящики с документами Третьего Рейха, отслеживая каждого, кто появлялся в районе указанных мест в нестандартное время. Два показательных убийства на озере «Топлиц» стали предупреждением всем потенциальным разведчикам о серьезности защиты нацистских секретов. Секретная организация «Контроль», сохранившаяся со времён расцвета нацистской идеологии в Германии, представляет собой некое подобие спецслужбы, однако не поддерживаемая государством, не имеет той силы, которую имела при правлении Гитлера.

В создании образа антагонистов прослеживается «эпосная» черта: противоборствующая сторона использует шпионов высокого ранга, хорошо подготовленных, которые успешно смогли функционировать в течение двадцати лет.

Повествование. Педантичная точность в создании образов протагониста и антагонистов, их экипировки и приёмов работы (сложная система организации связи, проверки, наружного наблюдения) обусловлены причастностью биографического автора к деятельности спецслужб и непосредственным знакомством с методами и правилами

работы разведки и контрразведки. Временно-действенный континуум реализуется в романе интенсивно, причём действенная компонента преобладает. Действия в романе происходят стремительно, без типичной для шпионского романа медлительности при налаживании средств связи, вербовке агентов, размышлений и теоретических выкладок относительно возможной потенциальной реакции различных спецслужб и их «ответных ходов». Убийство Дика Брайанта, гибель Антона, убийство Йетса, поездки протагониста по странам Европы (по одним суткам в каждой), постоянная смена лиц персонажной парадигмы и т.д.

Реализуя себя, свой духовный мир и перенося свой «жизненный» опыт, биографический автор облекает опыт в слова **персонажной** парадигмы романа. Встраивает опыт в художественный мир литературных персонажей, придавая «реальность» описываемым явлениям. Репрезентативным, на наш взгляд, является использование антагонистами пароля во время сеанса связи с «Контролем»: «– Какая у вас погода? – Грелль осторожно произнес: – Довольно туманно, собираются тучи. Звонивший вполне мог оказаться обычным охотником, предусмотрительно интересующимся погодой, прежде чем пускаться в путь через долину. – Вам стоило бы послушать прогноз погоды. – Я последую вашему совету, – хмыкнул Грелль, когда в трубке прозвучали гудки отбоя» [84, с. 145].

Основное эпическое **событие** в романе представлено встречей протагониста и антагониста «один на один». Событие встречи состоит из нескольких компонентов: событие наблюдения, событие встречи, событие сражения, событие преследования, финальный бой. Событие наблюдения: «Мэтисон теперь едва переставлял ноги; он намерен был предоставить мисс Фрейтаг побольше времени. <...> Он останавливался дважды: один раз у стоявшей у якорного причала яхты, второй раз около комплекса из купальни и длинного ряда кабинок для переодевания. Но больше он не оглядывался, даже исподтишка. Пусть “Серый Дождевик” порадуетя,

решил Мэтисон. Глупо было бы спугнуть его, только чтобы обзавестись другим “хвостом”, таким же настырным, но ещё неизвестным. Этот маленький урок он накрепко усвоил в Зальцбурге» [84, с. 138]. Х. Маккинес сталкивает протагониста У. Мэтисона и протагониста. «...наконец Серый Дождевик шагнул внутрь... Мэтисон ринулся к двери» [84, с. 137].

Затем немедленно следует событие сражения: «Его левая рука вцепилась в плечо вошедшего, правая сомкнулась на запястье. – О, Бобби, старина, до чего я рад тебя видеть! – громко воскликнул он и одновременно рванул и выкрутил запястье за спиной у Серого Дождевика. Неожиданность нападения обеспечила Мэтисону временный перевес, остальное довершил быстрый натиск. Он вытащил пленника из аптеки, приговаривая «Сюда, старина, сюда», и втолкнул в темный холл» [84, с. 140]. Ход повествования развивается стремительно: «С закрученной за спину рукой и спрятанным пистолетом под полами дождевика, два человека пятились ко входу в гостиницу, находясь в патовом положении. Их преследовали двое в тёмных куртках».

Далее автор представляет финальный бой: «Она не позвонила, успел подумать Мэтисон, прежде чем начался настоящий поединок. Серый Дождевик попытался вытащить вторую руку из кармана. Он был меньше Мэтисона ростом, но проворней. Он крутанулся дважды, выбросил вперед колено... Мэтисон сумел увернуться, и свирепый удар лишь задел его, но ему пришлось отпрянуть и ослабить хватку. Противник вырвался из его рук и прицелился в него из маленького автоматического пистолета» [84, с. 141].

Поводом для столкновения стала попытка нацистского шпиона отследить и заманить протагониста в ловушку. Глобальной же причиной схватки является политическое противостояние «Контроля» и спецслужб США, Англии. «Эпосной» является победа У. Мэтисона над протагонистом. «<...> Он сделал глубокий вдох, приготовившись кричать,

и тут длинный страшный глушитель качнулся, Серый Дождевик развернулся в противоположную сторону и кинулся удирать...» [84, с. 141].

Мотив поступка главного героя обусловлен несколькими причинами: во-первых, протагонист действует против подпольной сети нацистов ради будущего человечества, так как, будучи участником Второй мировой войны, искренне желает избавить мир от «коричневой чумы» и даже малейшей надежды на её возрождение. Устами протагониста Хелен Маккинес выражает своё отношение к нацистам: «Никогда больше они не должны прийти к власти».

Во-вторых, У. Мэтисон испытывает чувство искреннего сожаления и сочувствия к Анне Брайант, сестре погибшего Дика Брайанта: «– Я хотел бы помочь вам разобраться с этим Йетсом и... – Забудьте об этом. Пожалуйста. Никому о нем не говорите. Это может быть очень опасно для вас. – Я не могу просто взять и забыть обо всем, миссис Брайант, я не смогу просто так взять и уйти» [84, с. 90].

Исходя из мотивов поступков протагониста, антагонистов и персонажной парадигмы, можно выделить два основных композиционных узла: первый узел «завязан» вокруг поиска чемодана в озере Фирстензее Диком и Анной Брайант. В этом узле *субпротагонистом* выступает Дик Брайант, а *субантагонистом* – Август Грелль. В данном композиционном узле в событии встречи субпротагониста и антагониста побеждает последний, хотя субпротагонист успевает достать чемодан с документами из озера и перепрятать его в другом месте.

Второй композиционный узел «завязан» вокруг художественных образов Эрика Йетса, спецслужб Швейцарии, США, Англии. В данном композиционном узле Эрик Йетс выступает «независимым» шпионом, играющим против всех. Однако связь Э. Йетса и Дика Брайана является связующим компонентом двух композиционных узлов.

Таким образом, **сюжет** романа явно строится по аналогии с игрой, когда только к концу становится ясно, кто победил, а кто проиграл. Поэтому в поэтике анализируемого американского шпионского романа–экшена есть немало таинственного, недоговоренного, условного.

Следует отметить, что к финалу романа существенно усиливается мотив самоосознания протагониста и повышается степень моральной напряжённости. Кульминацией самопоисков является моральная дилемма в отношении Элизы Ланг – чувство любви или чувство долга перед человечеством, Родиной, самим собой.

Любовная линия в сюжете романа представлена отношением протагониста к Элизе Ланг. Являясь обязательной сюжетной линией в матрице шпионских романов, в американском шпионском романе–экшене любовная линия – не обязательный компонент. Тем не менее, в романе она изображена противостоянием протагониста женщине и одновременной симпатией к ней. Хелен Маккинес представляет девушку так: «Девушка вынула из кармана щетку и принялась расчесывать свои длинные волосы, пока они не легли гладкими волнами. Теперь Мэтисон увидел её глаза, темно–серые и широко расставленные. <...> . На её высоких скулах тоже играли розовые отблески, но Мэтисон не взялся бы определить, что это: отметины, оставленные резким холодным ветром, или результат прикосновения умелой руки. Ресницы и брови тоже были хороши, даже если и это было мастерски выполненной работой. Короткий нос и округлый подбородок приятно дополняли картину». Отношение протагониста к, по сути, представителю противника, нацистской пособнице, Маккинес выражает следующим образом: «десять лет назад, когда ему было двадцать пять, такой набор достоинств побудил бы его двинуться напролом, не пытаясь напрягать свою изобретательность. Но вскоре он с приятным удивлением обнаружил, что незнакомка решила взять инициативу в свои руки» [84, с. 63]. Тем не менее, главный герой попадает во все ловушки,

расставленные Элизой: «– Но я снова заставляю вас опаздывать. До свиданья, Билл, – она потянулась и поцеловала его в губы. Еще раз нежно коснувшись его руки, она повернулась и взбежала по ступенькам в отель» [84, с. 157].

В отличие от У. Мэтисона, Э. Ланг не питает никаких тёплых чувств, даже банальной симпатии к протагонисту; ничего, кроме достижения поставленной перед ней «Контролем» цели. У неё не существует принципов, морали и т.д. И, в итоге, Элиза едва не приводит Мэтисона к гибели.

Окружающая обстановка в романе представляет собой стремительно сменяющиеся декорации: меняются страны, города, люди: «– Послушайте, Уильям, вы можете вылететь домой прямо сейчас? Да, немедленно. Когда мне ждать вас? ... Конечно, я понимаю, вам нужно выяснить расписание. Постарайтесь быть дома завтра вечером. Позвоните мне из аэропорта Кеннеди, и я дам вам знать, где и когда мы увидимся. Пока не занимайтесь Цюрихом. Просто вылетайте в Нью-Йорк, – раздался глубокий вздох» [84, с. 99]. Вслед за поездкой протагониста его начальник говорит: «– Знаете что, Билл? Думаю, мне тоже стоит завтра покрутиться в Вашингтоне. Я просто хотел бы убедиться...» и в этой же беседе, сразу же после принятого решения лететь в Вашингтон, начальник отдаёт распоряжение У. Мэтисону: «– Ну, ладно. Я хотел бы, чтобы вы немедленно вылетели в Цюрих» [84, с. 112].

На наш взгляд, осуществлённый анализ романа Хелен Маккинес «Связь через Зальцбург» по модели жанровой доминанты шпионского романа-экшена идентифицирует жанровую принадлежность романа как американский шпионский роман-экшен. Жанровая модификация шпионского романа-экшена подтверждается анализом конкретного романа Х. Маккинес. Полученная в теоретической части исследования жанровая модель шпионского романа-экшена содержит в своей структуре как

«эпосные», так и романские черты. Основа сюжета – противостояние разведорганов США, Англии, Австрии, Швейцарии и оставшихся в живых после Второй мировой войны нацистов в послевоенный промежуток, характеризующийся мировым переустройством, геополитическими трансформациями. Принадлежность писателя к деятельности спецслужб, которая была зафиксирована в той или иной форме, реализуется в ходе повествования и является одним из важных компонентов жанровой матрицы. Все структурные компоненты жанра присутствуют в романе: протагонист (наделён как эпическими, так и романскими чертами; эволюционирует морально, от начала произведения к его завершению), антагонист (уверенный в своей «правде»), указание на их равный социальный статус, что является эпическим признаком. Повествование организовано с привлечением опыта биографического автора и динамизацией событийности. Событие встречи поделено на составные части: встреча, побег, преследование и финальное сражение. Мотивы противостояния протагониста и антагониста определены изначально уравновешиванием сил Хаоса и Порядка, однако, романский признак реализуется посредством выполнения приказа государства. Любовная линия представлена в романе смешением чувств протагониста и одного из представителей антагониста. Окружающая обстановка соответствует динамике событийности художественного мира. Проблематика шпионских романов-экшенов представленного периода касается проблем Второй мировой войны и так называемого «поствоенного» синдрома.

2.2. Жанровая структура американского шпионского романа – экшена Эдварда Айронса «Задание: лунная девушка» периода «ранней холодной войны»

Наиболее репрезентативным в аспекте темы нашего исследования романами Эдварда Айронса является его знаменитая серия «Задание...»,

представленная сорока двумя романами. Поскольку диссертационное исследование ограничено в объёме, нами будет проанализирован наиболее яркий роман «Задание: лунная девушка», отражающий политические проблемы взаимоотношений ведущих государств периода «ранней холодной войны».

Роман был написан в 1968 году, во время борьбы за освоение космического пространства. Соперничающие США, Китай и СССР любой ценой стремились объявить о первом полёте на Луну. Каждая из вышеперечисленных стран развивала программу освоения космоса, и любые успехи противоборствующих сторон вызывали всплеск небывалой активности разведорганов. Таким образом, роман Э. Айронса посвящён «лунной» теме, в контексте которой представители спецслужб столкнулись в борьбе за информацию о первом полёте.

Протагонистом романа выступает Сэм Дарелл. Его социальный статус в Соединённых Штатах является высоким – протагонист изображен действующим офицером спецслужбы – «Должность начальника оперативного отдела секции «К» Центрального Разведывательного Управления» [1, с. 6], так как сотрудники ЦРУ относятся к элите разведывательных органов. Эдвард Айронс представляет его портрет читателю следующим образом: «Мужчина был высок, его профиль вырисовывался в проникавшем снаружи свете. Он был очень высоким, с развитой мускулатурой, придававшей уверенность. <...> У мужчины были необыкновенно синие глаза. Его лицо сильно обгорело на солнце, на нем была походная форма, а на ремне, рядом с флягой, висел револьвер. Мужчина казался жестоким, чрезвычайно опасным, но улыбался он ей совсем по-иному» [1, с. 8]. Главный герой физически отлично подготовлен: «Он был крупным мужчиной с мощной мускулатурой, но гибкой и быстрой походкой, иногда его выдававшей» [1, с. 9], обладает серьёзными навыками оперативной работы и богатым жизненным опытом.

Подобно профессионалам такого высокого класса, Сэм не обременён семейными узами и всю свою жизнь посвятил работе: «Хитроумные приспособления, создаваемые в лабораториях, были не для него; его каджунский характер, закаленный в детстве в болотах Луизианы, больше тяготел к аванюре со многими неизвестными, чем к рутинной работе в команде, когда все приводилось к наименьшему общему знаменателю. Он бегло говорил на двух десятках языков и диалектов и был близко знаком с темными и кривыми дорожками всего мира. Он везде себя чувствовал как дома – в квартире Лондонского Мейфера, в парижском салоне экзистенциалистов, в ливийской пустыне, в гонконгском сампане, в тайских джунглях.<...> Он мог убить пальцами, иголкой, свернутой в трубку газетой – и делал это чаще, чем задумывался над этим» [1, с. 9]. Его профессиональные навыки стали чертами его характера: «Он никогда не заворачивал беспечно за угол и открывал дверь только после соответствующих приготовлений. Дареллу доводилось быть свидетелем смерти настоящих мужчин из-за секундной растерянности. Все это посеребрило его густые черные волосы, сделало темнее голубые глаза и добавило несколько жестких линий возле рта. Он выделялся. Он был не такой, как все. Но иной жизни для него не было» [1, с. 10]. Из приведённых цитат становится ясно, что протагонист является профессионалом высочайшего уровня, по классу сопоставимым с Джеймсом Бондом Яна Флеминга.

В романе автор облакает протагониста в стандартную для сотрудников спецслужб «социальную маску» – атташе: «уложил единственный саквояж, взял дипломатическую визу и паспорт, в котором именовался атташе госдепартамента – у него была степень Йельского университета – и с десятиминутным запасом успел на рейс компании "Панамерикэн", где ему забронировали место» [1, с. 9].

Деятельность протагониста направлена на установление Порядка в борьбе с Хаосом, что является «эпосной» чертой, относящей данное произведение к жанру шпионского романа–экшена. В преломлении исторических событий деятельность протагониста олицетворяет борьбу «эталонного» государства с «правильными, демократическими» ценностями против китайского «дикого господства» [1, с. 101], несущего с собой Хаос, по мнению автора романа. Как видно в финале романа, действует протагонист в одиночку, что также является «эпосным» признаком. Мотивами его борьбы являются приказы государства и появившиеся в ходе выполнения приказа личная месть и ненависть к антагонистам: «Нужно было кое-куда съездить, – ответил Дарелл. – Это мой долг» [1, с. 196].

Антагонист в романе изображён в образе хитрого опытного китайца, главы западного отдела разведки Китая. Э. Айронс описывает портрет антагониста глазами протагониста метафорически эмоционально: «Ханг Та По представлял из себя гору желтой улыбающейся плоти, которая скользила между столиками с грацией лебедя в деревенской заводи. На нем был двубортный костюм в старорусском стиле, облегавший внушительную фигуру. Его густые черные седеющие волосы были жесткими, как щетина у борова. Он легко ступал на подушечках пальцев, напоминая японского борца сумо, и продемонстрировал своеобразную элегантность в солидном кивке Ханнигану и в медленном торжественном повороте головы при взгляде на Дарелла» [1, с. 15] и, с позиции автора, – беспристрастно: «Шесть футов три дюйма, вес 265 фунтов, черты лица северо-китайского типа, туберкулез в анамнезе, глаза карие, волосы черные, стриженные под расческу, шрам от нижней губы до подбородка. Свежих фотографий не имеется» [1, с. 81]. Внешность антагониста Э. Айронс облёк в типичную «социальную маску» разведчика высокого ранга – атташе: «Та По

находился в Иране под официальным прикрытием в качестве атташе по международным вопросам, собственно, как и Сэм Даррел» [1, с. 99].

Для обострения противостояния протагониста и антагониста автор дает биографическую справку антагониста, его происхождение и социальный статус, истинное положение, которое он занимает в иерархии лидеров Китая: «Происхождение: считается, что родился в провинции Хунань, в крестьянской семье, восемь детей, единственный выживший, родители умерли от голода в 1928, родственники неизвестны.

Образование: Фр. Нолан из миссии Хзу-Тай (см. прилагаемую переписку) усыновил способного ребенка, удивительная память, направлен в Шанхай, миссионерский фонд, наставники из Великобритании, сестра Мария–Селеста (см. прилагаемое фото), степень магистра, Лондонский университет. Переводчик с французского, немецкого, английского. Женился на Джейн Трэйн, машинистке, Лондон; бросил жену и ребенка в 1936, вернулся в Китай, работал в министерстве иностранных дел до 1938. Затем исчез. Полагают, что в подполье с Мао Цзедун. Член Мартовской группы. Вступил в Коммунистическую партию в 1946, см. дело Дзета 56/A/51. См. прилагаемые фото. См. аналитич. таблицу 569-72.

Нынешнее положение: глава Голубого отдела, отделения западной разведки. Штаб-квартира в Пекине. Маоист, ветеран Красной Гвардии. Принял Культурную революцию 1966-67. Обвинен в уклонизме, восстановлен в прежнем положении персональной директивой Мао. Предполагается, что на настоящее время самый влиятельный офицер разведки Пекина. Наиболее опасен. Предполагается, послужил причиной краха Дантон Форс Тайпе в 1961. (см. дело Лямбда-51/с.14 – Джонсон, покойный Джорж). Объект является автором поэтического сборника "Цветы правды", в котором отстаивает идеи атомной войны и мировой гегемонии Красного Китая. Коллекционер художественных ценностей, специалист по запахам» [1, с. 81].

Айронс вводит биографическую справку – своеобразное профессиональное резюме героя – с целью уравнивать протагониста – супершпиона и китайского разведчика, принадлежащего к высшему обществу, который не имеет статус супершпиона, но его послужной список даёт основания считать его равным. При этом антагонист проявлял уважение к профессионализму протагониста: «Я знаю, что вам нравится общаться с этим человеком. Вы восхищаетесь профессионализмом Дарелла. Но подобным чувствам феодальных рыцарей не место в сердцах здравомыслящих коммунистов. Полагаю, что вам следовало бы прямо сейчас приступить к допросу» [1, с. 98]. Та По осознавал, что без поддержки Мао Дзедуна он снова окажется в тюрьме, поэтому прилагал максимум усилий для достижения поставленной перед ним цели: «Он женился на разведенной жене проф. Алексея Успанного, подписал официальные бумаги на усыновление дочери мадам Ханг Та-По, Марии Тани Успанной, 1963. Дочь осталась в Советском Союзе с отцом. (см. дело Дзета-54/А/32.9.)» [1, с. 82].

Принципиальным для антагониста оказывается вопрос поимки Тани Успанной, «побывавшей» на Луне, так как: «Таня нужна Та-По из-за сведений о полете на Луну. Китайская Народная республика не была готова к подобному высокотехнологичному начинанию. Разве что со временем. Та-По был лишь отчасти захвачен открывавшимися перспективами, представляя себе Луну как придаток, провинцию Китая. Это дело будущего. А сегодня Таня была орудием пропаганды, козырем в запутанной, жестокой силовой борьбе пекинских группировок. Тот, кто сможет завладеть Таней, добьется своего. За нее Та-По согласен был заплатить помощью Китая Хар-Бюри. А если Хар-Бюри удастся устроить заварушку в Иране, это станет просто дополнительным козырем, выхваченным из бурлящего центрально-азиатского котла».

Действия антагониста мотивированы исполнением приказа государства, лично Мао Дзедуна, а также фанатичной преданностью лидеру нации. В отличие от шпионского романа, антагонист шпионского романа – экшена имеет также и личные мотивы к осуществлению разведывательной деятельности: поддержка и продвижение национального лидера, и, соответственно, личное продвижение по карьерной лестнице.

Повествование. Биографический автор имел непосредственное отношение к разведывательной деятельности, так как во время Второй мировой войны служил на офицерской должности в морских пограничных войсках.

Его эмпирический опыт стал прочной основой для создания реалистичных образов протагониста и антагониста в романе. Владение методами работы разведки позволило биографическому автору придать объективность действиям и описаниям в романе. От встречи протагониста с финальной целью противостояния – Таней Успанной – до решающего события встречи антагониста и протагониста проходит менее недели. За это время события сменяются с необыкновенной быстротой: поиски Тани в пустыне Ирана, яма со львом, плен у антагониста, плен у иранской разведки, предательство друзей, пытки наркотиками, «полёт на Луну» и т.д. Событийный континуум реализуется интенсивно, и, следовательно, действие становится основной движущей силой повествования.

Событие. Протагонист и антагонист встречаются на нейтральной территории в Иране, где вступают в открытую борьбу – что является «эпосным» признаком в жанровой парадигме шпионского романа – экшена. Эта встреча – неизбежность, так как любое зло должно быть наказано и мировой баланс между Хаосом и Порядком восстановлен. Причиной встречи протагониста и антагониста становится Таня Успанная, дочь профессора Успанного из «страны Советов», которая, по сообщениям средств массовой информации и донесениям агентов, побывала на Луне.

В контексте реализации «лунной» программы и планов Китая, СССР и США по освоению Луны владение информацией от Тани Успанной открывало «новые горизонты и помогало избежать массы проблем» [1, с. 47]. Катализатором события встречи становится диалог между протагонистом и его информатором в Иране: «Пытаются узнать. Безрезультатно. И те, другие, тоже. Твой друг Ченг Ханг Та–По в Тегеране. Китайская Народная Республика претендует на Таню Успанную, как на свою гражданку, с тех пор как ее мать выбрала Пекин. Глаза Дарелла потемнели. – Настоящий ящик Пандоры. И почему Тегеран? – Там в последний раз видели Таню. Это просочилось через служащего посольства, не в виде официального заявления, а в непринужденной болтовне в кафе. Советские товарищи пытались скрыть информацию, но она появилась в англоязычном бюллетене, произведя эффект разорвавшейся бомбы. Называлось ее имя. Приводился ее портрет. Ее азиатско-сибирскую красоту нельзя было спутать ни с чем. Все это, однако, напоминало галлюцинации потребителей гашиша» [1, с. 12].

Автор изображает девушку из СССР с китайскими корнями так: «Она была высока ростом, но в последнее время начала передвигаться на четвереньках, неизбежно возвращаясь к тому дикому состоянию, в котором пребывал живущий рядом зверь. Кожа у нее была цвета слоновой кости, слегка раскосые глаза выдавали мать-китаянку, в лице причудливо смешались сибирская красота и утонченные черты матери. Глаза были голубыми, тело – атлетического сложения с великолепной грудью, плоским животом и пышными бедрами. Ей смутно помнилось, что ее экзотическая красота была прежде вызывающей, и мужчины доставляли немало хлопот, отвлекая от работы, которой она себя посвятила. Ее воспитывали, обучали и использовали лишь для одной цели. Больше ничто значения не имело. Она была похожа на безупречный инструмент, с микронной точностью доведенный до совершенства» [1, с. 3]. Основными её качествами были

трезвый ум и необычайная красота, что, с одной стороны, предотвращало попытки зверского отношения к ней, с другой, – делало её прекрасным орудием достижения поставленных целей: «Глаза ее были холодными и надменными, и даже на газетной фотографии светились умом. Таня, которую он встретил, была дезориентирована, растеряна, эмоциональна. На мгновение он усомнился, та ли была девушка. Но должна быть она. Ошибка здесь исключалась, у самозванки просто не оказалось бы ни единого шанса» [1, с. 81]. Таким образом, конечной целью, трофеем, призом становилась Таня и её информация о полёте на Луну.

Протагонист заинтересован в получении этих данных, и антагонист заинтересован в том же. Событие встречи хронологически пролонгировано: первая встреча протагониста и антагониста: «Ты его видишь? – Вижу, – ответил Дарелл. – Третий столик справа. Ченг Ханг Та-По. Будда, придерживающийся сталинистской линии. Как я понимаю, его интересует сложившаяся ситуация» [1, с. 15], затем следует событие побега: «– Помоги мне убежать, – прошептал он. – Помогу. – Сейчас. – Сейчас не время. Не могу. Потом, этой же ночью. Ближе к рассвету <...> – Вы мне потом поможете, мистер Сэм? – Сделаю все, что скажешь. Поторапливайся. Она перерезала ремни. Нервничая, задела острием ножа его запястье, но он даже не обратил внимания. Его руки освободились, но пошевелить он ими не мог. Затем ноги» [1, с. 106], потом событие преследования: «<...> когда они покинули широкие проспекты Тегерана и поехали на север. Дарелл откинулся на спинку сиденья и надел солнечные очки, надеясь, что по пути их не ждут засады. Им везло. Если бы поднялась тревога из-за полковника Сааджади, это стало бы не столь очевидно <...> Они выскочили из патрульной машины, словно изображая атаку легкой бригады. Все молодые, крепкие и вооружены до зубов» [1, с. 122], финальный бой: «– Не совсем. Ваша игра проиграна, Та-По, вы это понимаете? Прислушайтесь к орудийным залпам. Они приближаются <...> Наружный склон горы, куда

попал снаряд, был на расстоянии всего нескольких ярдов. Чем-то массивным ему придавило ноги, и на мгновение Дарелл запаниковал, испугавшись своей беспомощности. Но потом он принялся изо всех сил отпихивать лежавший на нем груз, пока, откашливаясь и моргая, не встал на ноги. Это было тело Та-По. Дарелл не знал, жив китаец или мертв. Его это не волновало. В нем кипели разочарование и ярость» [1, с. 192]

Таким образом, протагонист устранил опасного противника, забрал необходимую информацию. Герою снова удаётся восстановить Порядок.

Мотив поступка протагониста представлен автором в виде диалога протагониста и антагониста, где отражена эмоциональная компонента: «Китаец грузно поднялся и склонил свою сидящую голову. Казалось, он забавляется, но Дарелл не был в этом уверен. Ему не нравилась непроницаемость взгляда Та-По. Только на миг в нем сверкнула ненависть, буквально физически пронзив Дарелла» [1, с. 16].

Также мотивом события становится ответственность перед человечеством и ответственность за дальнейший путь эволюции «Теперь он знал, что Таня нужна Та-По из-за сведений о полете на Луну. Китайская Народная республика не была готова к подобному высокотехнологичному начинанию. Разве что со временем. Та-По был лишь отчасти захвачен открывавшимися перспективами, представляя себе Луну как придаток, провинцию Китая. Это дело будущего. А сегодня Таня была орудием пропаганды, козырем в запутанной, жестокой силовой борьбе пекинских группировок. Тот, кто сможет завладеть Таней, добьется своего. За нее Та-По согласен был заплатить помощью Китая Хар-Бюри. А если Хар-Бюри удастся устроить заварушку в Иране, это станет просто дополнительным козырем, выхваченным из бурлящего центрально-азиатского котла. Этого нельзя было допустить, подумал Даррэл».

Таким образом, «эпосная» и романная черты сосуществуют в мотиве протагониста и предстают двигателем сюжета в романе.

Персонажная парадигма является «эпосным» признаком и представлена полиполярной структурой: Китай, СССР и США как основные враги. С одной стороны, – Та-По, миссис Ханг, Рамсур Сепак и Даррел, Профессор Успаный, Таня Успанная, с другой.

Сюжет. Эдвард Айронс изображает моральную эволюцию протагониста, позиционируя в начале романа его как сотрудника спецслужбы, добросовестно выполняющего свою работу: «Я пришел забрать вас отсюда». В финале романа Э. Айронс описывает Сэма Даррела героем, получившим важную информацию и сохранившим жизнь девушке и её отцу. Помимо проделанной работы согласно приказу, Сэм вносит существенные коррективы во внутреннюю политику Ирана.

От «Я пришёл забрать Вас отсюда» Даррел эволюционирует до «Затем он распорядился послать цветы в советское посольство, Тане» [1, с. 197]. Внутреннее ощущение абсолютного удовлетворения свидетельствует о моральном обогащении личности, реализации патриотического потенциала. Таким образом, изображение протагониста в начале романа и в конце представляет собой динамику эволюции его образа, результат противостояния – маленькая, гипотетическая победа, но победа американцев над китайцами в программе освоения Луны, равно как и победа Сэма Даррела над Та-По. Ещё один «эпосный» признак подтверждает факт принадлежности данного романа к жанру шпионского романа –экшена.

Любовная линия в основной сюжетной магистрали романа представлена в виде отношений протагониста и Лотос, помощницы жены антагониста. Симпатия протагониста и Лотос возникает с первого взгляда: «Вернулась Лотос и что-то прошептала мадам Ханг. Китайночка, прикрыв рот ладонью, передавала свое сообщение, в то же время с нескрываемым интересом разглядывая Дарелла. Дарелл ей улыбнулся. Девушка была очень симпатичной. Над красивыми глазами, горевшими внутренним

огнем, лежала прямая челка из блестящих черных волос. Лотос чуть улыбнулась в ответ. Ее чувственная нижняя губа порозовела» [1, с. 97].

Позже Лотос спасает протагониста, руководствуясь своими чувствами по отношению к Сэму: «Дарелл увидел опустившееся к нему красивое лицо, напоминающее о персиках со сливками. Миндалевидные глаза были полны сочувствия, но улыбались. – Вы меня слышите? – спросила она. – Лотос? – Это я. – Мой китайский цветок, я люблю тебя. Она грустно улыбнулась. – Я мечтала бы вам помочь. – Тебя прислал Та-По? – Разумеется. Но я счастлива, что это пришло ему в голову. – Тебе поручили превратить меня в студень? – Скорей наоборот, – хихикнула она. – Да, ты очень соблазнительна. – Я люблю вас, мистер Сэм. – Это подходит. – Я полюбила вас с первого взгляда <...> – Ты просто прелесть, – восхитился Дарелл. – Позвольте мне согреть вас. Она соскользнула на пол рядом с ним. На ней было очень тонкое платье. Она тоже дрожала. От нее пахло цветочными лепестками и лимоном. К дыханию примешивался едва уловимый аромат. Нежные губы прильнули к его губам. Изгибы и округлости ее тела были восхитительны. Через ослабевшие ремни он почувствовал ее жар и решил, что или ей очень нравится ее работа, или она искренна. – Помоги мне убежать, – прошептал он. – Помогу» [1, с. 101].

В дальнейшем отношения протагониста и Лотос не закончатся, что не является типичной сюжетной линией для шпионского романа – экшена, а получат дальнейшее развитие: «– Я больной человек. Я нуждаюсь в утешении. Где Лотос? – Я здесь, – ответила та. Китайка степенно сидела у изголовья постели вне поля его зрения. Она скромно сложила руки на коленях, ее прекрасные глаза красноречиво взирали на Дарелла. Девушка была слегка опечалена. – Что будет со мной, мистер Сэм? – спросила она. – Я не буду покупать тебе розы, – сказал он. – Ты поедешь со мной в Штаты, когда нас отсюда выпустят. Под моей личной охраной. – Это будет недолгое путешествие? – Мы поедем длинным круглым путем. Должен же

я тебя отблагодарить за передачу сообщения Хануху и Ханнигану, когда я не вернулся с приема у Рамсура Сесаха» [1, с. 199]

Ещё одним важным составляющим жанровой матрицы шпионского романа является **окружающая обстановка**. Естественно, огромный читательский успех романа можно отнести к манере повествования, соединившей две основные сюжетные линии: шпионскую и любовную, с интенсивным действенным континуумом, что становится главной движущей силой повествования.

Эдвард Айронс в описании окружающей обстановки не отходит от традиций формирующегося жанра шпионского романа–экшена. Автор проводит читателя по быстро сменяющимся «сценам» пустыни в Иране, историческим местам страны, роскошным особнякам, замкам, построенным в I–III веках н.э. Окружающая обстановка «прорисована» крайне реалистично, с соблюдением топографических и исторических особенностей описываемого места.

Следует отметить, что смена декораций «художественного мира» соответствует смене компонентов события встречи. Роман Э. Айронса по праву может считаться шпионским романом – экшеном, так как в нём присутствуют все жанровые коды жанровой матрицы шпионского романа – экшена.

Таким образом, можно утверждать, что образцом шпионского романа–экшена в США середины XX, т.е. раннего периода «холодной войны», является роман Э. Айронса «Задание: лунная девушка» [1]. Его универсальная формула, с наличием противоборствующих сторон, героических подвигов супершпионов, секретных заданий и специальной подготовки главного героя, специальными секретными агентами, символами, по сути, стала жанровой доминантой, незыблемым правилом написания американских шпионских романов-экшенов отмеченного периода. Герои шпионского романа-экшена середины XX века

характеризуется смелостью, чётким выполнением приказа вышестоящего начальства, желанием совершить Поступок во имя отечества. Реализуя романное начало, протагонист эволюционирует от начала совершения Подвига к его завершению. Личный мотив обусловлен любовной линией романа, в которой протагонист в борьбе с антагонистом освобождает девушку, с которой впоследствии строит отношения. Протагонисты представлены справедливыми «борцами за демократию», воинами «света». Но, как правило, все они одиноки в своей «эпосной» борьбе за установление баланса между Порядком и Хаосом, где образом Порядка выступает США, а образами Хаоса разведки воинствующих государств СССР и Китай. Мотивировкой подвигов, совершаемых протагонистами шпионских романов-экшенов указанного периода, выступает ответственность перед человечеством, перед самим собой. Персонажи, представленные в романах, это, как правило, разведывательные органы, агентурные сети, шпионы–одиночки.

Проблематика шпионских романов-экшенов обозначенного периода обусловлена историческим фоном противостояния двух сверхдержав – СССР и США, иногда на арене появляется коммунистический Китай, но обязательно на стороне Хаоса, Тьмы. Противостояние реализуется в форме финансовых войн, соперничества в социальной структуре, освоении космоса и т.д., во всех аспектах жизни государства.

Композиция американских шпионских романов – экшенов середины XX века принимает относительно устойчивую форму с определённым набором постоянных компонентов, в дальнейшем реализующуюся в американских шпионских романах-экшенах позднего периода «холодной войны».

2.3. Идеологическая основа американского шпионского романа – экшена Роберта Ладлэма периода «поздней холодной войны»

На наш взгляд, наиболее ярким для данного временного промежутка является творчество Роберта Ладлэма. За период с 1971 по 2001 года он стал автором двадцати семи шпионских романов, пять из которых были написаны после его смерти с использованием его имени в качестве запатентованной торговой марки. Поскольку диссертационное исследование ограничено в объёме, нами будет проанализирован наиболее яркий в аспекте темы диссертации роман Роберта Ладлэма «Идентификация Борна», отражающий политические аспекты проблемы взаимоотношений ведущих государств периода «поздней холодной войны».

Роман был написан в 1980 году, во время Китайско-Вьетнамской войны, политически обоснованного бойкота Олимпиады, проводимой в СССР, а также ввода войск СССР в Афганистан в 1979 году, что для Советского Союза стало попыткой ограничить сферу влияния США на Востоке. Соперничающие во всех сферах США и СССР стремились проводить разведывательные операции, избегая прямого столкновения, автоматически приводящего к ядерной войне. Карибский кризис наглядно продемонстрировал двум сверхдержавам, чем могут обернуться прямые военные действия. И СССР, и США создают тренировочные центры для подготовки так называемых суперагентов, способных проводить «точечные» операции по ликвидации политических лидеров противоборствующих стран или суперагентов самостоятельно, находясь под глубоким прикрытием.

Таким образом, роман Р. Ладлэма вышел в свет в момент максимального напряжения в отношениях между СССР и США и посвящён противостоянию суперагентов.

Протагонистом романа выступает Джейсон Чарльз Борн, Дэльта, Кейн, суперагент, чьё настоящее имя – Дэвид Вэбб. Его социальный статус в Соединённых Штатах является высоким: «Он был преуспевающим офицером иностранного отдела, специалистом по Дальнему Востоку, до тех пор, пока не ушел с государственной службы пять лет назад. – Почему это случилось? – Отставка по соглашению. Его работа в “Медузе” исключала службу в Госдепартаменте. «Дельта» не мог садиться за стол переговоров рядом с дипломатами».

Р. Ладлэм изображает протагониста как высокопоставленного чиновника госдепартамента, занимающегося вопросами политики США на Дальнем Востоке, затем по личным причинам сменившего кабинет на работу в ЦРУ, самом секретном её отделе – «Медуза», «ты был офицером американских спецслужб, по всей вероятности, армейских» [201, с. 245]. Портрет протагониста после пластической операции является среднестатистической внешностью представителя англо-саксонской группы: «Это не то лицо, с которым вы появились на свет». Пластическая операция была сделана с целью унификации внешности, возможности изменять её до неузнаваемости за очень короткий промежуток времени: «— Следы хирургического вмешательства всегда заметны под сильной лупой. Вам делали пластическую операцию, дружище. – Пластическую операцию? – Да. Ваша физиономия перекроена таким образом, что вы стали похожи на типичного англосакса, которого можно все время увидеть на улице. Такие лица, как ваше, никогда нельзя запомнить и, кроме того, его легко изменить. – Я не очень понимаю, что вы хотите сказать. – Послушайте еще. Измените цвет волос и вы измените свое лицо. Оденьте очки – и вы уже другой человек. Вы можете стать на десять лет старше или на пять моложе».

Протагонист с лёгкостью меняет свою внешность: «То он высокий, то среднего роста, то блондин. Но нет, он брюнет. У него голубые глаза,

которые в следующий раз оказывались карими. Каждый раз ничего особенного. Но все это вместе взятое и было особенным! «Ваши черты расплывчаты, характер скрытный. Измените цвет волос, и вы измените свое лицо... Определенные типы контактных линз сделаны специально, чтобы менять цвет глаз... Оденьте очки и вы другой человек...» [201, с. 130]

Физически протагонист был идеально сложен: «Его тело было безупречным: мышцы на руках и спине были испещрены шрамами от неудачных попыток убийств, ноги выглядели одной большой мышцей, достигшей пика своего развития». Социальными масками протагониста стали маска служащего налогового управления: «– Я представитель следственной комиссии налогового управления. Пойдемте вниз, там мой автомобиль» [201, с. 226], маска среднестатистического гражданина рабочей профессии: «Темная шляпа покрывала его голову до середины лба, куртка армейского покроя на один-два размера больше, чем нужно, красная фланелевая рубашка, грубые и широкие брюки цвета хаки и тяжелые рабочие башмаки на резиновой подошве составляли его новый костюм. Ему оставалось подобрать походку для подобного одеяния, походку человека, привыкшего к тяжелой физической работе. Ему приходилось использовать подобные ходы и несколько раньше, но сперва необходимо позвонить. Он не торопясь направился к ближайшей телефонной будке. Его ноги автоматически замедляли движение, ступни более тяжело становились на тротуар, руки были в карманах. Застывшее, тупое выражение лица можно было изобразить и чуть позже» [201, с. 280]. Маска убийцы по имени Кейн, конкурирующего с антагонистом, нацеленного на вытеснение Карлоса с его лидирующей позиции и дальнейшей замены его в данной сфере.

Для данной социальной маски – прикрытия важен «послужной список» профессионала: «Эти люди часто совершали преступления, уже находясь на службе, но на это обычно не обращалось никакого внимания, так как они были незаменимы в сложных операциях, где диверсии и убийства ценились

превыше всего. Особенно убийства... После войны Кейн зарабатывал себе репутацию где-то в Восточной Азии. Токио, Филиппины, Сингапур, Калькутта – этот список можно было бы продолжить. Почти два с половиной года назад наши азиатские центры стали получать сообщения, что появился убийца, работающий по найму. Его профессионализм был так же высок, как и его беспощадность. Эти доклады с угрожающей частотой стали поступать и в посольства. Иногда казалось, что Кейн связан с любым зарегистрированным убийством» [201, с. 144].

Принципиально важным в контексте убийств является мотив деятельности протагониста: «– Да. Он провел много месяцев, изучая все, что было нам известно по Карлосу: все установленные и не установленные убийства, с которыми так или иначе было связано имя Карлоса. Он изучил его методы проведения операций, тактику и средства к достижению цели. Большая часть этих материалов вряд ли когда-нибудь увидит свет. И тогда он стал постепенно появляться на сцене, всегда в разном облике, разговаривая на разных языках и используя жаргон, понятный лишь профессиональным преступникам и убийцам. Иногда он создавал “свидетелей” своих встреч, чаще всего это были запуганные мужчины и женщины, тем или иным образом связанные с преступным миром. Они встречались с ним, видели его, он существовал и беспокоил их. Вот таков образ, созданный Борном. – И он проводил эту тайную работу почти три года? - осведомился Стивенс. – Да. Он приехал в Европу из Азии, как вполне сформировавшийся наемный убийца, прошедший спецподготовку в отрядах «Медузы», и теперь полнорешимости выставить Карлоса из его собственного дома. Его тактика заключалась в том, чтобы постоянно разрушать планы Карлоса, заставляя того обнаружить себя» [201, с.173].

Таким образом, мотивом протагониста выступает исполнение приказа государства по нейтрализации и замене Ильича Карлоса Рамиреса, суперагента противоборствующего государства. Деятельность

протагониста направлена на установление Порядка в борьбе с Хаосом, что является «эпосной» чертой, относящей данное произведение к жанру шпионского романа – экшена.

В преломлении исторических событий деятельность протагониста олицетворяет борьбу «эталонного» государства с «правильными, демократическими» ценностями против советского «красного (коммунистического) господства», несущего с собой Хаос, по мнению автора романа. Как видно в финале романа, действует протагонист в одиночку, что также является «эпосным» признаком. Мотивами его борьбы являются приказы государства и появившиеся в ходе выполнения приказа обстоятельства, а также личная месть и ненависть к антагонистам: «Я считаю Карлоса виновным в гибели моего брата» [201, с. 196].

Антагонист в романе изображён в виде неуловимого суперагента: «Подозреваемый, чье настоящее имя Ильич Рамирес Санчес, разыскивается в связи с убийством двух агентов французской контрразведки и осведомителя-ливанца в одном из отелей Латинского квартала» [201, с. 4]. Р. Ладлэм описывает портрет антагониста глазами протагониста: «Все, встречавшиеся с ним, характеризовали его как респектабельного, хорошо образованного, вежливого, со вкусом одетого человека.» [201, с. 15] и с позиции автора – беспристрастно: «Теперь портрет вновь становится ясней. Говорящий на многих языках, включая родной испанский, так же как русский, французский и английский, Санчес с огромным успехом использовал свое образование в качестве трамплина для совершенствования своих методов <...> Он усовершенствовал свои знания в оружии всех систем. Не было ни одного предмета в этой области, который он не смог бы использовать должным образом даже с закрытыми глазами. Наконец, он был готов, тогда он выбрал Париж местом своего базирования, и к нему стали поступать предложения. Человек предлагал

выполнить работу даже тогда, когда другие исполнители даже не смели думать о ее выполнении.

Портрет продолжал тускнеть, как только закончились сведения о его происхождении и тому подобном. Сколько ему лет? Сколько целей он поразил, и сколько приписывают ему напрасно? Корреспонденты, постоянно работающие в Каракасе, не смогли обнаружить ничего похожего на свидетельство о рождении человека по имени Ильич Рамирес Санчес. С другой стороны, сотни и тысячи Санчесов живут в Венесуэле, среди которых есть и Рамиресы, но нет ни единого, имя которого начинается с Ильич. Может оно было добавлено позже? Во всяком случае, возраст его оценивается где-то от 35 до 40 лет. Но точного возраста не знает никто» [201, с. 114].

Внешность антагониста Р. Ладлэм облёк в типичную социальную маску профессионала убийцы, работающего только за внушительную финансовую выгоду: «– Кто же такой этот Карлос? – Убийца. Его называют палачом Европы. Человек, за которым охотятся уже двенадцать лет. Предполагают, что он убил около 60 политических и военных деятелей. Никто не знает, как он выглядит, но известно, что управляет он всеми операциями из Парижа» [201, с. 103]. Для обострения противостояния протагониста и антагониста автор представляет биографическую справку антагониста, его происхождение и социальный статус: «Газета сообщила и такую подробность: Санчес был назван как Ильич в честь основателя советского государства и получил образование в Москве, отчего свободно говорит по-русски.

В Каракасе представитель пресс-центра коммунистической партии Венесуэлы сообщил, что Ильич является сыном семидесятилетнего адвоката-марксиста, живущего в 450 милях к западу от Каракаса, но ни отец, ни сын никогда не принадлежали к нашей партии» [201, с. 81]. Таким образом, автор показывает читателю антагониста как «призрачного»

убийцу, не имеющего моральных принципов, для которого существуют только деньги: «Его компаньон был ниже ростом и более компактного сложения. При движении его плечи и остальные части тела двигались в такт с ногами. Пальто на нем было расстегнуто, а шляпа на голове скрывала его физиономию» [201, с. 189]. Тем не менее, во время прохождения специальной подготовки в СССР, в Новгороде, он был завербован КГБ СССР и выполнял «деликатные задания» в интересах СССР. В отличие от шпионского романа, антагонист шпионского романа – экшена имеет также и личные мотивы к осуществлению разведывательной деятельности: утверждение своего положения лучшего убийцы всех времён и народов – по сути, самоутверждение.

Повествование. Биографический автор имел непосредственное отношение к разведывательной деятельности, так как до его становления как писателя проходил срочную службу, а затем и по контракту в отделе специальных операций военно-морских сил США.

Его эмпирический опыт стал прочной основой для создания реалистичных образов протагониста и антагониста в романе. Владение методами работы отдела спецопераций позволило биографическому автору придать объективности действиям и описаниям в романе.

Отмеченная особенность американского шпионского романа – экшена – интенсивная реализация временно-действенного континуума – осуществляется с помощью стремительной смены географического положения протагониста и антагониста: «Сначала Цюрих, затем Париж, сейчас Вашингтон... эта гонка кончится когда-нибудь? Я везде отстаю на один шаг, но в этот раз, надеюсь, успею вовремя» [201, с. 191].

Событие. Эпосным признаком шпионского романа – экшена является событие встречи протагониста и антагониста в Нью-Йорке, где они вступят в открытую борьбу. Эта встреча рано или поздно произойдёт, так как зло должно быть наказано, а баланс между Порядком и Хаосом восстановлен.

Поводом встречи протагониста и антагониста становится приказ непосредственного начальника уничтожить Карлоса, а для антагониста – уничтожить конкурента, посягнувшего на его имя.

Событие встречи протагониста и антагониста пролонгировано во времени с обязательным дроблением события на компоненты: собственно событие встречи, событие побега, событие сражения, преследования и финальный бой. Применимо к данному шпионскому роману – экшену событие встречи является сюжетообразующим, так как протагонист с момента осознания себя в этом мире и в процессе восстановления памяти стремится встретиться с антагонистом, чтобы узнать, кто он сам есть, чувствуя на подсознательном уровне взаимозависимость.

Событие встречи нарисовано автором следующим образом: «Борн находился в шоке от собственного открытия. Он смотрел на человека, которого звали Ильич Рамирес Санчес» [201, с. 233]. Событие встречи сменяется событием побега: «Джейсон развернулся еще раз, сметая все на своем пути, стараясь понять, куда направился убийца. Наконец, он остановился, почти не дыша, стараясь приостановить нарастающую боль и раздражение. Где он? Где Карлос? И тогда он увидел его. Убийца сидел за рулем большого черного автомобиля. Борн выбежал на проезжую часть, стараясь как можно быстрее добежать до него, но внезапно был заблокирован двумя машинами, которые не могли разъехаться. Погоню пришлось отложить до следующего раза. Сейчас было слишком поздно размахивать руками. Большой черный автомобиль уже исчез, а вместе с ним и Ильич Рамирес Санчес» [201, с. 234]. Протагонист выпустил антагониста из поля зрения, но событие побега длится долго, представляет собой длительный путь поиска.

Антагонист при этом скрылся от погони, желая самостоятельно выбрать удобное ему время и место встречи с врагом. Уходя от протагониста, он замечает за собой следы, не принимая во внимание

количество человеческих жертв, даже преданных ему людей: «Жакелин Лавьер была мертва, ее тело сползло вперед и повернулось на бок. Ее пальто было растянуто, платье испачкано кровью, а глаза широко раскрыты. На этот раз оружием убийства послужил длинный и тонкий нож для разрезания писем, пронзивший ее с левой стороны. У ее ног лежала сумка, не та белого цвета, с которой она сюда пришла, а совершенно другая - из фешенебельного магазина в Сен-Лоран. Причина появления этой сумки была очевидной. Внутри ее наверняка находились бумаги, объяснявшие случившееся. Карлос во всем любил совершенство» [201, с. 235].

Проведя необходимую подготовку, антагонист «заманивает» протагониста в нужную ему географическую локацию и начинается сражение: «Борн вышел из машины и заговорил с водителем. В этот момент послышался щелчок: водитель дернулся и затих. Из его головы показалась струя алой крови. На этой улице уже открылся охотничий сезон. Пуля наткнулась на голову водителя... Стреляли из открытого окна. Джейсон бросился на землю, несколько раз перевернулся и укрылся за выступом газона. Карлос занял позицию! Он или кто-то из его людей стрелял с высокого места. Нужно было выбраться из западни... или перевернуть ее с головы на ноги» [201, с. 277].

Вслед за сражением начинается преследование антагониста протагонистом: «Борн поднялся по узкой лестнице на второй этаж. Его вела сюда неведомая манящая сила. Некоторое время он стоял в раздумье. Какая комната ему нужна? Там было три двери: одна на правой стороне холла, а две – на левой. Он стал медленно приближаться ко второй двери слева, едва различая ее в темноте. Положив руку на ручку двери, он повернул и открыл ее. Темнота внутри была неполной. В дальнем конце комнатки располагалось небольшое окно, которое закрывали темные шторы, но не совсем плотно» [201, с. 283].

Протагонист попадает в ловушку, приготовленную антагонистом, и начинается финальный бой: «Наоборот, противник согнулся и выпрямился, как пантера по диагонали вперед, руки его были вытянуты. Что он делает? И тут Джейсон все понял. Убийца ухватился за край тяжелой, отделанной серебром ширмой, стараясь ее повалить. И она упала на Борна, парализуя его движения. Отсутствие возможности двигаться напугало его больше, чем присутствие Карлоса. Это внезапное ограничение пространства разбивало на куски его сознание, отбирало последние силы. И тогда он выстрелил, чтобы уничтожить нескончаемый шум, воцарившийся в его голове. И понял, что сделал свой последний выстрел. Последний... Как и созданный по легенде Кейн, Карлос тоже знал, что этот выстрел последний. Он считал все выстрелы. Убийца мертвящими шагами приблизился к ширме, держа пистолет наготове. - Теперь, Дельта, все будет идти по расписанию, которое установил лично я. Борн выгнулся, быстро повернувшись направо в узком пространстве. По крайней мере, умереть он должен в движении! Выстрелы наполнили помещение, горячие иглы посыпались вокруг его шеи, пронизывали его ноги. Двигаться! Двигаться! Внезапно стрельба прекратилась. <...> Но потом он увидел то, чего ему никак не хотелось видеть. В темном пространстве узкого коридора исчезали широкие плечи убийцы» [201, с. 287].

Таким образом, протагонист не устранил опасного противника, однако он оказывается единственным живущим человеком, кто видел настоящее лицо убийцы. Это значит, что поймать антагониста теперь будет гораздо проще. Герою снова удаётся восстановить Порядок.

Мотив поступка протагониста представлен автором в эпилоге романа. Протагонист – офицер спецслужб США, который получил приказ уничтожить неуловимого и невидимого убийцу. Поступив на службу, Борн принял факт необходимости выполнять приказы, объясняя себе самому, что выполняет долг перед родиной: «Я – Дельта, Кейн, Борн. Я получил приказ

найти и ликвидировать Карлоса. Я это сделаю, даже несмотря на то, что я не знаю, кто я на самом деле, но я знаю, что я должен сделать» [201, с. 94].

Таким образом, «эпосная» и романная черты сосуществуют в мотиве протагониста и являются двигателем сюжета романа.

Персонажная парадигма является «эпосным» признаком и характеризуется полиполярной структурой: СССР и США как основные враги, Франция, Швейцария, Вьетнам представлены своими спецслужбами как вспомогательные персонажи. С одной стороны, – Карлос, Жакелина Лавьер, Рене Бержерон и Джейсон Борн, Мари Сен-Жак, генерал де Вилье, с другой.

Сюжет. Роберт Ладлэм изображает моральную эволюцию протагониста, позиционируя в начале романа его как человека, ненавидящего и презирающего всё, что тем или иным образом связано с армией: «– Он ненавидел все, что было связано с армией. Его презрительное отношение к командованию в Сайгоне было известно всем. На каждом шагу он стремился подчеркнуть, что армия – это сборище идиотов и тупиц» [201, с. 148]. В завершении сюжета протагонист представляется автором как: «<...> вполне сформировавшийся наемный убийца, прошедший спецподготовку в отрядах «Медузы» (секретный отдел спецопераций ВМС США), и теперь полный решимости выставить Карлоса из его собственного дома. Его тактика заключалась в том, чтобы постоянно разрушать планы Карлоса, заставляя того обнаружить себя» [201, с. 280].

Ещё один «эпосный» признак подтверждает факт принадлежности данного романа к жанру шпионского романа – экшена.

Любовная линия в основной сюжетной магистрали романа представлена в виде отношений протагониста и Мари Сен-Жак. Отношения Джейсона Борна и Мари Сен-Жак возникли не сразу, а, пройдя

определённые стадии от отношений заложницы и «преступника» до влюблённой женщины и мужчины, не представляющего жизни без Мари.

Автор впервые сталкивает протагониста и Сен-Жак в лифте: «В лифте стояли трое: двое мужчин и между ними женщина с каштановыми волосами» [201, с. 37]. Автор характеризует Мари так: «Мари жила в Калгари с родителями и с двумя братьями до 18 лет, когда она поступила в университет Монреаля и вступила в жизнь, о которой никогда не помышляла. Равнодушная к занятиям студентка, которая отдавала предпочтение к скачкам на лошадях перед скучными занятиями в школе при женском монастыре, открыла в себе тягу к использованию ума» [201, с. 80].

Перелом в отношениях наступает, по словам протагониста, следующим образом: «Мари выполнила его приказание. Она была напугана, руки ее дрожали. На ее губах застыл невысказанный вопрос. Но Борн все же ответил на него интуитивно: – Для вашего же блага. Я не хочу, чтобы он вас запомнил» [201, с. 51]. Дальнейшая симпатия возникает с момента, когда Мари осознаёт, что Борн не желает её смерти: «– Вы спасли мне жизнь... – продолжала она все в том же тоне. Ее слова как бы зависали в воздухе. – Вы пришли из-за меня. Вы пришли сюда из-за меня и спасли... Мою... Жизнь... Вы были свободны, вы могли уехать, но вы не сделали этого. Вы вернулись за мной... Борн слушал ее сквозь боль, окутывающую его туманом. Он видел женщину и то, что он видел, было бессмысленным, как сама боль. Женщина стояла на коленях рядом с ним, глядя его лицо и голову» [201, с. 72].

Кардинальная трансформация чувств происходит после смены ролей: теперь уже протагонист после ранения выглядит беспомощным, а Мари ухаживает за ним и пытается отблагодарить его за спасение жизни: «– Я хочу отблагодарить вас за мою жизнь, – призывно прошептала она. – А я – за свою, – мгновенно возбудился он. В его воспоминаниях не осталось

места для женщин, и поэтому она казалась ему всем, что он только мог вообразить. Но они боялись говорить друг другу, что все это – только на остаток ночи до утра, может быть, на час или два. И лишь Бог знал, как они нуждались в обыкновенной ласке и участии» [201, с. 85].

На наш взгляд, посредством реализации любовной линии автор усиливает позицию протагониста в романе, так как его «ретроградная амнезия» ставит в неравные условия протагониста и антагониста, что делает неполноценным «эпосный» поединок. Полная потеря памяти протагонистом компенсируется умственными и аналитическими способностями Мари, с помощью которой протагонист решает сложные аналитические «головоломки», поставленные жизнью.

Ещё одним важным составляющим жанровой матрицы шпионского романа является **окружающая обстановка**. Огромный читательский успех романа также можно отнести к манере повествования, соединившей две основные сюжетные линии: шпионскую и любовную, с интенсивным действенным континуумом, что становится основной движущей силой сюжета. Роберт Ладлэм в описании окружающей обстановки не отходит от традиций формирующегося жанра шпионского романа – экшена. Автор проводит читателя по быстро сменяющимся «сценам» узеньких улочек Цюриха, исторических достопримечательностей Парижа, роскошным особнякам, замкам, пригорода Парижа. Окружающая обстановка «прорисована» крайне реалистично, с соблюдением топографических и исторических особенностей описываемого места. Следует отметить, что смена декораций «художественного мира» также соответствует смене компонентов события встречи. Роман Р. Ладлэма по праву может считаться шпионским романом – экшеном, так как в нём присутствуют все жанровые коды жанровой матрицы шпионского романа – экшена.

Таким образом, мы приходим к выводу, что роман Р. Ладлэма «Идентификация Борна» [201] является типичным шпионским романом-экшеном конца XX века, т.е. позднего периода «холодной войны».

Композиция американских шпионских романов-экшенов конца XX века принимает относительно устойчивую форму с определённым набором постоянных компонентов: жанровая доминанта реализована в романе наличием противоборствующих сторон, героических подвигов супершпионов, специальной подготовки главного героя, секретными агентами, представляющими персонажную парадигму.

Герои шпионского романа-экшена конца XX века характеризуются отчаянной смелостью, желанием восстановить эпосный баланс Порядка и Хаоса. Мотивы поступков протагониста и антагониста определяются первоначально приказами государства, иногда идущими вразрез с моральными убеждениями главных героев. Протагонист морально эволюционирует в ходе восстановления баланса, что даёт нам основание предполагать, что романские черты превалируют в этом смысле над эпосными. Протагонист не имеет группы, выступающей единым фронтом с ним, а действует в одиночку, что свидетельствует о наличии эпосных признаков в его образе. Антагонист в романе встроен в эпосную ситуацию. Он представляется равным по социальному статусу протагонисту и не привносит дисбаланса в эпическое противостояние. Персонажная парадигма полиполярна, к противостоянию подключаются и представители разведслужб иных государств, принимающие ту или иную сторону.

Примечательно, что любовная линия в романе представлена в виде разрешения противостояния между протагонистом и его заложницей, впоследствии ставшей его возлюбленной. Подобная трансформация системы взаимоотношений образов в художественном мире коррелирует с глобальной идеей противостояния в шпионских романах и, соответственно, вскрывает дополнительные замыслы повествователя. Исторический фон

обусловил актуализацию проблематики шпионских романов-экшенов обозначенного периода: противостояние двух сверхдержав – СССР и США. «Железный занавес» продуцирует образ «монстра» – СССР, представителя сил Тьмы, распространяющего свое влияние на все сферы жизни общества: финансовую, политическую, социальную.

2.4. Жанровая доминанта американского шпионского романа – экшена Джозефа Файндера «Дьявольская сила» периода «после холодной войны»

Наиболее ярким писателем данного временного промежутка является автор многочисленных шпионских романов Джозеф Файндер. Поскольку диссертационное исследование ограничено в объёме, нами будет проанализирован наиболее яркий в изучаемом жанровом аспекте шпионский роман – экшен Джозефа Файндера «Дьявольская сила», отражающий политические проблемы взаимоотношений России и США сразу после развала СССР, периода «после холодной войны».

Роман был написан в 1994 году, во время определения внешнеполитического курса «новой» России и становления отношений между демократической Россией и США. Всплеск взаимных «громких разоблачений» агентов разведок США, СССР и Восточной Германии после падения берлинской стены захлестнул «секретный мир разведок» перечисленных стран. Таким образом, роман Д. Файндера посвящён формированию отношений трёх стран в «постперестроечный» период. Особенностью жанровой архитектуры представленного романа является наличие «основного» протагониста и антагониста и их «практическая реализация» – представители протагониста и антагониста, выполняющие поставленные «основными» практические задачи.

«Основным» **протагонистом** романа выступает Хэл Синклер. Его социальный статус в Соединённых Штатах является высоким – протагонист представлен действующим директором ЦРУ – «Директор ЦРУ Харрисон Х. Синклер погиб вчера в результате того, что управляемый им автомобиль упал с шоссе в овраг в сельской местности в Вирджинии, в 26 милях от штаб-квартиры ЦРУ в Лэнгли. Других жертв не было. Мистер Синклер, возглавлявший ЦРУ чуть менее года, был одним из основателей этой организации в послевоенные годы» [221, с. 5], так как сотрудники ЦРУ относятся к элите разведывательных органов. Джозеф Файндер рисует его портрет читателю следующим образом: «оглянувшись, увидел выходящего из озера высокого сильного мужчину в плавках <...> Борода у него была густая и нечесаная – за несколько месяцев она здорово отросла, чего он, собственно, и добивался. Много времени он проводил на солнце, купаясь в озере и катаясь на лодке, отчего лицо у него огрубело и загорело, словно у бывалого моряка» [221, с. 489].

«Инструмент» **протагониста** представлен в романе зятем «основного» протагониста – Бенджамином Эллисоном. Его социальный статус также достаточно высокий, так как Бен Эллисон является отставным офицером ЦРУ: «почерк на рукописи принадлежит Бенджамину Эллисону, бывшему оперативному сотруднику Центрального разведывательного управления, а после отставки – адвокату одной известной юридической фирмы в Бостоне, штат Массачусетс» и адвокатом в частной юридической компании, выполняющей заказы ЦРУ. Главный герой («практическая реализация») представлен автором следующим образом: «Бен был добрым, надежным парнем, покладистым, обходительным, с заразительным смехом, всегда опрятным и подтянутым. Волосы у него были темно-каштановые, глаза – карие» [221, с. 2], обладает навыками оперативной работы и богатым жизненным опытом: «Работа у меня была не кабинетная, а оперативная, живая, но в то же время порой даже опасная для жизни. Вот

тут-то как раз и пришлось кстати отрицательные черты моего характера. Кое-кто считал меня бесстрашным, но это не так. Те, кто полагал, что я скорее бесшабашный, были ближе к истине. В действительности же Бен Эллисон становился жестоким и безжалостным только при определенных обстоятельствах. И эти качества зачастую выбивали меня из колеи, я знал это, и в конечном счете именно из-за них-то мне и пришлось уйти из ЦРУ» [221, с. 40]. Эпичности образу «практической реализации» протагониста добавляет природный дар: «Но зато я наделен редким природным даром, которым обладают менее десятой доли процента всего человечества: эйдетической (или, говоря попросту, фотографической) памятью. Такая способность не сделала меня проворнее и находчивее других, но определенно облегчила мне учебу в колледже и в правовой школе университета, сокращая время на механическое зазубривание отдельных текстов и даже целых страниц. Я в состоянии воспроизводить по памяти целые страницы, видя их, как картинки наяву. Но я обычно никому не рассказываю о своих возможностях, ибо это не тот дар, который помогает обрести массу друзей. Так или иначе, этот дар, будучи моим неотъемлемым свойством, заставлял постоянно помнить о себе и не высовываться из общего ряда» [221, с. 13].

В рамках проекта исследований мозга ЦРУ протагонист был подвергнут обработке сильным магнитным излучением и получил дополнительный дар – способность читать мысли окружающих его людей, что стало его основным «эпическим оружием»: «Я понял, что могу слышать мысли Росси. В голове у меня застучало, кровь закипела, в правом виске появилась сильнейшая боль. Все вокруг: Росси, его глазающая лаборантка, аппаратура, лабораторная прорезиненная одежда, висящая на вешалке у дверей, – все засверкало, замерцало многоцветной радугой ауры. Кожу у меня стало неприятно покалывать, волны холода и тепла поочередно охватывали тело, к горлу подкатывала тошнота» [221, с. 115].

Из приведённых выше цитат следует, что протагонист является исключительным профессионалом высочайшего уровня, владеющим «уникальным оружием». Автор избавляет «основного» протагониста от различных «социальных масок», с начала повествования объявляя о его «смерти».

Образ «практической реализации» протагониста – Бен Эллисон в ходе выполнения поставленной задачи примеряет различные «социальные маски», самой убедительной из которых является маска доктора: «Я позвонила в офис нашего нового сенатора от штата Массачусетс, – сказала она, – и представилась административным помощником доктора Чарльза Ллойда из Уэстона, который якобы сейчас в Вашингтоне и хотел бы лично поприсутствовать на слушаниях. <...> Так что пропуск в сенат уже ожидает тебя у зала, где будут проводиться слушания» [221, с. 523]. Соответственно социальной маске, автором был подобран образ и внешность человека, представляющего «маску», с минимальным привлечением внимания для выявления убийцы: «По всему видно, что я безногий инвалид в кресле-каталке. Я поджал ноги под себя, сложил и по-восточному сел на них. Ширина кресла вполне позволяла проделать это. Балог, этот внимательный и мудрый гример, на скорую руку перекроил и ушил мои брюки, и теперь они выглядели так, словно несчастный инвалид специально переделал их из великолепной костюмной пары. Эффект поддерживал подвернутый плед. Никто и не станет присматриваться к жалкому безногую старику в кресле-каталке.

Волосы у меня стали такими, будто естественно поседели, как и борода, а нанесенные на лицо старческие морщины выглядят так, что и не распознать, что они искусственные, при самом пристальном разглядывании. На руках заметны старческие темно-каштановые пятна. Толстые очки в роговой оправе придавали лицу солидный профессорский вид, вкупе с другими деталями они полностью изменили мое обличье. <...>

Выглядел я со стороны как бывший дипломат или бизнесмен средней руки, как человек лет под шестьдесят или чуть больше, на которого тяжело прожитые годы наложили свой отпечаток. Как ни разглядывай, на Бенджамина Эллисона я ничуть не походил» [221, с. 525].

Поступки протагониста нацелены на восстановление Порядка, что является «эпосной» чертой, свидетельствующей о принадлежности данного романа к жанру шпионского романа – экшена. Исторические события начала 90-х годов XX столетия в США отражают экзистенциальный кризис во всех сферах жизнедеятельности, в том числе и в ЦРУ. Коррупция, проникавшая во все государственные организации, затронула непосредственным образом и высший эшелон власти – политику и спецслужбы. Их представители приложили максимум усилий для создания тайной организации «Чародей» с целью подчинения мировой финансовой системы. Следовательно, мотивами деятельности протагонистов выступают ответственность за будущее человечества, предотвращение возникновения неонацистского движения в Германии, противостояние подчинению мировой финансовой системы.

Антагонистами в романе выступают: «основной» антагонист – Алекс Траслоу, руководитель коррупционной организации «Чародеи» и его «инструмент» - образ исполнителя под псевдонимом Майкл Престон. Алекс Траслоу изображён как «долговязый худощавый человек лет шестидесяти с небольшим, с седыми взъерошенными волосами. Костюм на нем сидел мешковато, галстук сбился набок, но, хотя одет он был небрежно, сама одежда стоила больших денег: черный двубортный шерстяной костюм сшит явно у модного портного, рубашка в полоску изготовлена на заказ фирмой «Сэйвил Роу». Хоть прежде я и не встречал этого человека, тем не менее сразу догадался, что это сам Александр Траслоу, один из старейших и известных руководителей ЦРУ» [221, с. 7]. «Основной» антагонист занимает равновысокий социальный статус – следующий глава ЦРУ после

протагониста – Хэла Синклера: «Александр Траслоу слыл в кругу коллег-разведчиков выдающимся мастером своего дела. После смерти Хэла Синклера его фамилия фигурировала в коротеньком списке кандидатов на пост директора ЦРУ» [221, с. 9]. Соответственно, эпический признак равенства «основных» протагониста и антагониста соблюден.

«Практическая реализация» антагониста, образ под псевдонимом Майкла Престона нарисован следующим образом: «Предполагаемый террорист, бывший гражданин Восточной Германии, опознан. Его зовут Йозеф Петерс, он, как говорят, был сотрудником бывшей секретной разведслужбы ГДР штази. Согласно данным разведки, Петерс скрывался под личиной хорошо известного журналиста Майлса Престона, выдавая себя за подданного Великобритании. В паспорте Майлса Престона указано, что он родился в Англии, в Бристоле, но бристольские городские власти не смогли найти запись в регистрационных книгах о рождении Майлса Престона. В настоящее время о Йозефе Петерсе мало что известно» [221, с. 548]. Его внешний вид совершенно не соответствовал роли, которую он должен был сыграть в «Чародеях»: «Это был Майлс Престон, корреспондент английской газеты, – румяный здоровяк (не в пример большинству знакомых мне англичан), обладающий блестящим, искрометным умом. Я знал его еще с самого начала своей карьеры в ЦРУ как великолепного, чрезвычайно информированного, с солидными налаженными связями компанейского малого» [221, с. 54]. Как видно из представленной цитаты, социальный статус образа «практической реализации» антагониста равен социальному статусу образа «практической реализации» протагониста.

При этом протагонист проявлял уважение к профессионализму антагониста: «– Вот и хорошо, – заметил я. – Значит, он добрый человек. Но тот, кто хоть раз был шпионом, шпионом останется навсегда» [221, с. 33]. Поступки антагониста мотивированы ненавистью к людям

постсоветской России, равно как и к людям Восточной Германии, которых антагонист считал представителями недочеловеческой расы, генетически не имеющими равных прав с представителями Западной цивилизации: «Это обычные роботы, у которых сбилась программа и они просто не знают, что делать дальше. Одним словом - варвары» [221, с. 119]. Антагонист шпионского романа – экшена, помимо мотивов, определённых государством, приказов вышестоящего начальства, имеет и собственные, «личностные» - завладение невообразимыми деньгами, становление мирового господства, продвижение к вершинам власти.

Повествование. Биографический автор непосредственно был связан со спецслужбами США, в настоящее время является действующим членом бывших офицеров разведки США.

Его причастность к спецслужбам и опыт работы послужили прочной основой создания «правдивого» литературного мира шпионов и мировых заговоров: «он выступил и заявил, что готов сообщить о действиях ЦРУ как о “грандиозном международном заговоре”, в который вовлечены нынешний директор Центрального разведуправления Александр Траслоу и правительство недавно избранного германского канцлера Вильгельма Фогеля» [221, с. 547]. Владение методами работы разведки позволило биографическому автору придать реалистичности действиям и описаниям в романе.

От встречи «основных» протагониста с антагонистом до финального сражения образов «практической реализации» антагониста и протагониста проходит менее месяца. В течение указанного временного промежутка события сменяются с молниеносной быстротой: «смерть» «основного» протагониста, участие в проекте «Оракул», поиски беглого последнего руководителя КГБ СССР, знакомство с «Чародеями», поиски и обнаружение «золота СССР», воскрешение Хэла Синклера – «основного» протагониста и т.д. Событийный континуум реализуется интенсивно, и,

следовательно, действие становится главной движущей силой повествования.

Событие. Базой противостояния «основного» протагониста и антагониста стало утверждение протагониста о том, что «канцлер Фогель и его сторонники организовали прошлой осенью с помощью директора ЦРУ Траслоу банкротство Немецкой фондовой биржи, чтобы одержать победу на выборах, после чего они намеревались произвести государственный переворот в Германии и установить господство над всей Европой.

Верны разоблачения Синклера или нет, но его заявление о тандеме Траслоу–Фогель сильно задело многие правительства и сказалось на состоянии рынков во многих странах мира» [221, с. 550].

Образы «практической реализации» протагониста и антагониста встречаются в здании Капитолия и вступают в открытое противостояние – что является «эпосным» признаком в жанровой парадигме шпионского романа – экшена. Эта встреча – неизбежность, так как любое зло должно быть наказано и мировой баланс между Хаосом и Порядком восстановлен. Причиной встречи протагониста и антагониста стало намерение антагониста убить «главного свидетеля», так как он владеет неопровержимыми доказательствами заговора спецслужб США и Германии.

События встречи протагониста и антагониста развиваются классическим для исследуемого нами жанра образом. Первая встреча происходит в доме русских эмигрантов, к которым антагонист приходит, чтобы убить их. Однако протагонист успевает ускользнуть, понимая, что убийца не остановится: «я и он – просто человек в темном костюме, мягкой шляпе и черных очках, преследующий меня» [221, с. 467]. Событие побега представлено автором в комбинированном виде – протагонист узнаёт антагониста и одновременно убегает от него: «Но вот этот человек в темном костюме – как раз от него-то я хотел скрыться. Когда он

приблизился, я снова оглянулся, чтобы прикинуть разделявшее нас расстояние, и увидел, что его лицо мне знакомо. Большие темные очки в черной оправе лишь частично маскировали желтоватые круги у него под глазами. Шляпа с него слетела, видимо, во время погони, видны стали редкие светлые волосы, зачесанные назад. Вытянутые бескровные тонкие губы. Видел я его и на Мальборо-стрит в Бостоне. И на улице около банка в Цюрихе. Тот же самый человек, сомнений в этом нет. Он, вероятно, знает обо мне слишком много. И в то же время он – промелькнула у меня мысль – принимал почти все меры, чтобы я его не узнал. Теперь же он о своей маскировке ничуть не заботился. Наоборот, явно хотел, чтобы я опознал его» [221, с. 474]. В какой-то момент противники встречаются и происходит сражение, которое не приносит окончательного результата: «Я попал в него. Он сморщился от боли и качнулся вперед... и сразу же за последним вагоном прогромыхавшего поезда свалился прямо на рельсы. Но он явно не был серьезно ранен, это стало ясно сразу же по его виду, потому, как он, собрав в кулак всю волю, поднялся на ноги и держался, стараясь не упасть снова» [221, с. 480]. Однако антагонист не был устранён и продолжил преследование: «Но он прыгнул вперед, вытянул руку с пистолетом и выстрелил» [221, с. 480]. Финальный бой Хаоса и Порядка автор представляет так: «Охранник с короткой стрижкой встал, как вкопанный, повернулся направо, в растерянности посмотрел вверх и на какой-то миг, на долю секунды, открыл для меня цель <...> и в тот же миг, поймав на мушку Майлса, я выстрелил» [221, с. 543]. Таким образом, протагонист устранил угрозу «основного» протагониста – свидетеля. Герою снова удаётся восстановить Порядок.

Мотивы поступка и ответственности протагониста за свои действия продиктованы осознанием повторной угрозы возникновения неонацизма в Европе, а, с точки зрения личностной заинтересованности, – справедливостью в отношении огромной суммы денег, вывезенной из

СССР. Таким образом, «эпосная» и романная черты сосуществуют в мотивах протагониста и являются двигателем сюжета романа.

Персонажная парадигма является «эпосным» признаком и представлена полиполярной структурой: США, Германия и СССР как основные враги. С одной стороны, – Хэл Синклер и Бен Эллисон, а, с другой, – Алекс Траслоу, Вильгельм Фогель, Майлс Престон и Макс.

Сюжет. Джозеф Файндер отображает моральный рост протагониста, позиционируя его в начале романа как отставного офицера ЦРУ, добросовестно выполняющего свою новую и довольно скучную работу адвоката: «Я занимался самыми скучными делами патентного права в компании» [221, с. 27]. В финале романа Дж. Файндер описывает Бена Эллисона героем, спасшим жизнь бывшему директору самой могущественной спецслужбы США и предотвратившим реинкарнацию нацизма в Европе.

Таким образом, изображение протагониста в начале романа и в конце представляет собой динамику эволюции его образа. Ещё один «эпосный» признак подтверждает факт принадлежности данного романа к жанру шпионского романа – экшена.

Любовная линия в основной сюжетной магистрали романа представлена в виде отношений семейной пары образа «инструмента» протагониста Бена Эллисона и его жены Марты Хейл Синклер. Несмотря на определённую «уравновешенность» любовной линии, хотелось бы акцентировать внимание на «скрытой» любовной интриге, прорисованной в виде воспоминаний о первой погибшей жене протагониста – Лауре. Скрытая линия во многом определяет динамику развития магистральной сюжетной линии, так как протагонист стремится найти и наказать убийцу своей первой жены.

Что касается основной любовной линии, автор изображает Молли Синклер следующим образом: «Она немного выше меня, росту в ней примерно пять футов десять дюймов с небольшим вместе с непокорной копной взбитых черных волос, у нее сине-серые глаза, черные ресницы и здоровый румяный цвет лица, который, на мой взгляд, представляет большую природную ценность. Я всегда считал ее загадочной личностью, себе на уме, и ничуть не меньше сейчас, чем тогда, когда мы учились в колледже. К тому же еще она обладала спокойным, уравновешенным характером» [221, с. 15]. Молли является надёжной спутницей протагониста, помогая ему в реализации поставленной задачи: «Молли была рядом, от этого мне не так страшно было входить в тёмное помещение с узкими проходами» [221, с. 119].

Ещё одним важным составляющим жанровой матрицы шпионского романа является **окружающая обстановка**. Огромный читательский успех данного романа, как и предыдущих исследуемых нами текстов, заслужен специфической манерой повествования, объединяющей две основные сюжетные линии: шпионскую и любовную, с интенсивным действенным континуумом, что становится основной движущей силой. Джозеф Файндер в описании окружающей обстановки не отходит от традиций формирующегося жанра шпионского романа–экшена. Автор создаёт соответствующую реалистичную атмосферу, формирующую ощущение «полного погружения» в шпионский мир: стремительно меняющиеся города, загадочные люди с шпионским прошлым, секретные агенты «штази» и т.д. Следует отметить, что смена декораций «художественного мира» также соответствует смене компонентов события встречи. Роман Джозефа Файндера по праву может считаться шпионским романом – экшеном, так как в нём присутствуют все жанровые коды жанровой матрицы шпионского романа – экшена.

Таким образом, шпионский роман-экшен в литературе США конца XX века, периода «после холодной войны», представлен романом Джозефа Файндера «Дьявольская сила» [221]. Герои шпионского романа-экшена конца XX века характеризуются избирательностью и индивидуальным подходом к исполнению приказов вышестоящего начальства, то есть появляются первые признаки предназначения к борьбе с Хаосом «свыше». Стремление к «эпосному» восстановлению баланса между Хаосом и Порядком мотивировано личным стремлением «сделать мир лучше». Намечается тенденция нарушения «эпосного» начала «одиначества» в борьбе с силами Тьмы. Биографический автор вводит в художественный мир прямых союзников протагониста, однако пока не являющихся командой или группой протагонистов, а выступающих лишь единомышленниками, не объединёнными единой целью противостоять силам Тьмы. В соблюдение признака «эпического» равенства, антагонист в романе также реализован в форме «основного» антагониста и его «инструмента», образа единомышленника в борьбе против сил Порядка, с высоким социальным статусом, что уравнивает противоборствующие силы.

Мотивами подвигов, совершаемых протагонистами шпионских романов-экшенов указанного периода, выступают ответственность перед самим собой, личная заинтересованность, обусловленная веянием времени. Персонажи, представленные в романах, это, как правило, разведывательные сети, шпионы-одиночки, дополняющие монохромный художественный мир.

Повествование реализуется импульсно: знакомство читателя с художественным миром повествователя происходит умеренно, события развиваются соответственно времени, необходимому для их осмысления. Спрессовка хроноса и топоса, реализующаяся через резкое ускорение событийности, – проявление «экшенности» – актуализируется в момент события встречи протагониста и антагониста. После события

преследования наступает разрядка: финальный бой происходит в «застывшем» времени в «замершем» событии.

Любовная линия представляет собой скрытый мотив образа «инструмента» протагониста. Накал в реальном противостоянии между США и СССР достигает пиковой точки в предпоследней декаде XX столетия, а также неотвратимость падения берлинской стены результируется в тематике шпионских романов-экшенов этого периода. Окружающая обстановка максимально детализирована с целью сопряжения художественного мира повествователя и реального мира читателя. Подобный эффект достигается посредством внедрения исторических личностей в художественное повествование с их географической привязкой к сюжету романа.

РАЗДЕЛ 3. ЖАНРОВЫЕ ДЕВИАЦИИ В АМЕРИКАНСКОМ ШПИОНСКОМ РОМАНЕ XXI ВЕКА

На наш взгляд, во временном промежутке «после одиннадцатого сентября 2001 года», террористической атаки Аль-Каиды в южной части Манхэттена в Нью Йорке самым ярким с точки зрения исследуемой жанровой модификации «шпионский роман-экшен» представляется творчество двух авторов: Теда Белла и Даниэла Силвы.

3.1 Особенности жанровой структуры шпионского романа – экшена Теда Белла «Между Раем и Адом»

Тед Белл – американский писатель, автор девяти романов, объединённых одним главным героем – Алексом Хоком, как биографическая личность был избран гражданским членом постоянной группы, поддерживающей американскую армию. Он также служил консультантом заместителя министра по общественной дипломатии Госдепартамента США. Таким образом, жизненный опыт биографического автора был использован им при написании шпионских романов – экшенов.

Протагонистом романа выступает Алекс Хок. Его социальный статус в Соединённых Штатах является высоким – протагонист изображен действующим офицером спецслужбы ЦРУ и его суперсекретным подразделением специальных операций. Тэд Белл представляет его портрет читателю следующим образом: «Высокого пассажира, около сорока лет, звали Александр Хок. Ростом примерно метр девяносто, но из-за своей худобы казался выше. У него были густые черные волосы, пронзительные голубые глаза, тонкий нос и выступающий вперед квадратный подбородок, который придавал ему решительный вид» [20, с. 8]. Главный герой физически отлично подготовлен: «Худощавое мускулистое тело двигалось

слажено, словно единый механизм» [20, с. 17], обладает серьёзными навыками оперативной работы и богатым жизненным опытом. Возраст протагониста, согласно автору, символичен: тридцать три года, однако Алекс не сумел создать семью, так как работа подобного характера предполагает «полную занятость» и ненормированный рабочий день.

Автор представляет биографию, которая одновременно является и послужным списком протагониста: «Когда подошло время, дед отправил его учиться в Дартмут. Алекс любил книги, получал высокие отметки за учебу. Он страстно желал идти на службу, и дед решил проверить свои старые связи в самых высоких кругах Королевского флота. Алекса приняли в морскую авиацию. Получив допуск к полетам, он стал летать на палубном истребителе «Харриер», затем ему доверили истребитель-перехватчик. Несколько раз Алекса представляли к награде за отвагу. Он был прирожденным военным. Когда Алекса перестали занимать полеты в мирном небе, он вступил в специальный десантный батальон пловцов, аналог американских «морских котиков». Со временем он стал высококлассным минером и специалистом по устранению людей с помощью ножа или голых рук» [20, с. 18].

Тэд Бэлл облакает протагониста в различные социальные маски, с помощью которых герою гораздо легче осуществлять разведывательную деятельность: журналист, атташе, торговец. Последняя маска использовалась протагонистом гораздо чаще остальных, благодаря материальному состоянию протагониста: «На нем ведь были белый галстук и фрак, черные лакированные туфли на ногах; а длинный плащ, накидка из котикового меха и трость с золотым набалдашником лежали на столе. Он догадывался, какую штуку отколос, явившись в этот паб, но это мало его заботило» [20, с. 17].

Протагонист в романе является «эпосным» героем, так как борется против Хаоса. «Англичанин был по сути неусыпным воином, который

слишком застоялся между заданиями, говоря образно. Именно поэтому от слов «о деле» по его еще не проснувшимся клеткам пробежал ток жизни, и кровь взыграла» [20, с. 20]. Деятельность протагониста направлена на установление Порядка в борьбе с Хаосом, что является «эпосной» чертой, относящей данное произведение к жанру шпионского романа – экшена.

В контексте исторических событий действия протагониста являются «правильными» с точки зрения борьбы «титального» государства с «западными ценностями» против кубинского коммунистического варварства [20, с. 21, 23]. В финале становится очевидным, что протагонист в борьбе с Хаосом действует один, предотвращая команду «захвата» от потенциальной опасности, что также выступает «эпосным» признаком.

Мотивами его борьбы являются приказы государства: «Они говорят, что не имеют никакого представления о том, где сейчас лодка. И у вас в министерстве обороны, и здесь, в Штатах, полагают, что лодку продали. Президент хочет, чтобы ты выяснил, кто продал корабль и, самое важное, кто его купил. И когда» [20, с. 22] и появившиеся в ходе выполнения приказа личная месть и ненависть к антагонистам: «Мансо де Эррерас и его братья убили моих родителей спустя неделю после моего седьмого дня рождения. Я видел, как они сделали это» [20, с. 301].

Антагонистом в романе выступает мачетеро, бывший наркоторговец и нынешний генерал, руководитель службы госбезопасности Кубы Мансо де Эррерас. Его послужной список вызывает уважение у протагониста и является приблизительно равным по статусу с послужным списком протагониста: «До того как Фидель назначил его начальником Службы госбезопасности, Мансо был одним из лучших офицеров ВВС. У него был идеальный послужной список и множество знаков отличия. Кроме того, он был единственным на Кубе пилотом, которому команданте доверял свою жизнь» [20, с. 67]. «Новый команданте, генерал Мансо де Эррерас, хочет видеть вас немедленно» [20, с. 198]. Т. Бэлл представляет читателю портрет

антагониста следующим образом: «он высок и строен и одет в красивую униформу, увешанную наградами. Он был красив, почти как девушка. Его длинные темные волосы, тщательно убранные с высокого лба, были затянуты в «конский хвост». Длинные черные ресницы и излучающие угрозу серые глаза» [20, с. 283]. «Его торс с хорошо развитой мускулатурой был обнажен. Длинный черный «конский хвост» свисал почти до самой талии» [20, с. 360]. «Искусственный свет мерцал в холодных черных глазах мужчины, который был наделен почти женской красотой. Длинные волосы, все еще черные как смоль. Он слишком красив для мужчины, но в нем слишком много скрытой жестокости, чтобы походить на женщину. Его худые, но мускулистые руки виднелись из-под накинутаго на плечи халата из красного китайского шелка, воротник и манжеты которого были украшены черным жемчугом» [20, с. 360]. Детали портрета подчеркивают красоту, мужественность и силу героя, идеализируя его облик.

Т. Бэлл «одевает» антагониста в социальную маску хозяина казино: «Мой брат содержит клуб. Я там работаю <...> Брат Лин-Лин сидел в углу бара, отделанного красным деревом. Он тихо разговаривал с каким-то мужчиной с длинным черным «конским хвостом» [20, с. 34]. Данная социальная маска антагониста открывает широкие перспективы общения с «нужными людьми», представителями иностранных государств и т.д.

Повествование. Биографический автор в 2011 – 2012 годах являлся гражданским советником при министерстве обороны США, позже советником в государственном департаменте США. По словам его коллег, имел прямое отношение к секретному отделу одного из департаментов министерства обороны США.

Эмпирический опыт биографического автора послужил прочной базой создания реалистичных образов протагониста и антагониста в романе. «Эпосная» основа, интерпретированная в профессиональном «шпионском контексте», создаёт «эффект погружения» в мир шпионского

противостояния с террористическим окрасом и стремительным событийным континуумом.

Временной интервал между описанием образа протагониста до момента финальной встречи составляет порядка двенадцати дней. Указанное время «пролетает» мгновенно, так как наполнено действием: событиями, незаметно перетекающими из одного в другое. За это время события сменяются с необыкновенной быстротой: поиски русского «супероружия» – подводной лодки невероятных размеров, схватка с представителями русской разведки, переворот на Кубе, кража женщины протагониста и т.д. Событийный континуум реализуется интенсивно, и, следовательно, действие становится основной движущей силой повествования.

Событие. Событие встречи протагониста и антагониста предваряется предложением протагониста забрать карту: «Очень просто. Если вы хотите получить карту, вы должны убить меня» [20, с. 368]. Событие встречи протагониста и антагониста происходит на территории антагониста, в связи с этим он имеет психологическое преимущество, однако протагонист обладает более устойчивыми моральными принципами и убеждениями, что уравнивает их шансы. Подобное равенство представляется нам «эпосным» признаком в жанровой структуре американского шпионского романа – экшена. Событие встречи протагониста и антагониста, в отличие от классического шпионского романа, пролонгировано во времени и делится на составляющие.

Следующим компонентом после события встречи является событие побега: «Не так просто, как срезать тростник, верно, мачетеро? – спросил Хок, вскакивая на крышку овального генеральского стола. – Тростник не отпрыгивает!» [20, с. 369]. Ретируясь всё дальше, протагонист раздражал антагониста, чтобы последний потерял контроль над ситуацией: «Он сделал очередной сильный замах, пытаясь попасть по коленям Хока, но Алекс

отпрыгнул, подобрав под себя ноги, и мачете снова лишь бесцельно просвистел в воздухе» [20, с. 369]. Событие побега сменяется событием сражения – промежуточный компонент «эпической» встречи протагониста и антагониста, в котором происходит осознание необходимости «чистой» победы протагониста над антагонистом, победы «Порядка» над «Хаосом»: «– Как поступили бы настоящие мужчины, сеньор? – вскричал Мансо. – Настоящие мужчины считают убийство безоружного человека трусливым поступком. – Он хочет, чтобы ему дали оружие? – проревел Мансо. – Тогда дайте ему оружие, черт бы его побрал! Хуанито, там, за китайской ширмой лежит мачете. Дай его англичанину, и мы посмотрим, из чего он сделан!» [20, с. 369]. Событие сражения сменяется событием преследования: «Хок снова вскочил на крышку стола. Генерал взмахнул мачете, и на сей раз у Хока не было шанса увернуться. Он попробовал высоко подпрыгнуть, но лезвие успело прорезать толстые камуфляжные штаны, и он почувствовал жгучую боль в правом бедре» [20, с. 369]. Затем – финальный бой, который обязательно должен быть выигран в честном поединке, без хитростей, в равных условиях: «Он мог легко убить этого человека голыми руками, но пиратская кровь требовала поединка на мечах. Он заметил еще один мачете, лежащий около одного из диванов. Нужно всего лишь добраться до него» [20, с. 369]. После того, как все условия соблюдены, происходит финальный бой: «Мансо успел лишь заметить, как массивная люстра, на которой повис Хок, падает на него сверху. В свободной руке Алекс держал наготове нож.

Послышался ужасный звук, хруст костей и скрежет металла. Сталь смешалась с плотью и кровью» [20, с. 369]. Как результат финальной встречи – Порядок побеждает Хаос: «Лезвие опустилось с такой скоростью, что громко лязгнуло по мраморному полу, когда голова Мансо была уже отсечена» [20, с. 370].

Мотив поступка протагониста обусловлен как чувством долга перед родиной, так и трагическими обстоятельствами в личной жизни. Антагонист убивает родителей протагониста на его глазах: «Мансо де Эррерас и его братья убили моих родителей спустя неделю после моего седьмого дня рождения. Я видел, как они сделали это <...> Вот с чем мне хотелось бы разобраться. – Да. Ты непременно должен разобраться с этим. – Она взяла его руку и сжала. – Тебе пришлось думать об этом более тридцати лет, так ведь, дорогой?» [20, с. 301].

Однако, по нашему мнению, основным мотивом, движущим протагониста, является чувство долга перед отечеством: осознавая, что огромная подводная лодка с сорока баллистическими межконтинентальными ракетами на борту может оказаться в руках генерала Мансо (антагониста) – террориста, заставляла протагониста приложить все усилия, чтобы этому противостоять: «Они говорят, что не имеют никакого представления о том, где сейчас лодка. И у вас в министерстве обороны, и здесь, в Штатах, полагают, что лодку продали. Президент хочет, чтобы ты выяснил, кто продал корабль и, самое важное, кто его купил. И когда. – Считай, дело сделано, – сказал англичанин, выпрыгнув из кровати и быстро сняв со спинки стула одежду» [20, с. 67]. Таким образом, романная и «эпосная» черты представлены в данном романе одинаково выразительно

Также «эпосным» признаком является **персонажная парадигма**, представленная полиполярной структурой в романе: с одной стороны, – бывший СССР с подводными лодками в качестве инструмента потенциальных террористов, в качестве самих террористов – непризнанное правительство острова Куба, с другой, – министерство обороны США.

Сюжет. Тед Белл изображает эволюцию эпического героя – протагониста, в далёком прошлом офицера ВВС США, в начале романа представляя его в качестве отошедшего от секретных военных

государственных дел успешного бизнесмена, не растерявшего свои навыки: «Алекса приняли в морскую авиацию. Получив допуск к полетам, он стал летать на палубном истребителе «Харриер», затем ему доверили истребитель-перехватчик. Несколько раз Алекса представляли к награде за отвагу. Он был прирожденным военным» [20, с. 27]. В результате противостояния одному основному и двум второстепенным антагонистам, Алекс Хок проходит процесс ментального «переформатирования» и личные интересы становятся вновь столь же значимыми, сколь и интересы государства. Мансо де Эррерас в качестве основного антагониста пробуждает в Алексее обострённое чувство справедливости, желание предотвратить мировую угрозу в виде обладания суперподводной лодкой, а также жажду личной мести за убийство своих родителей и похищение любимой женщины.

Второстепенные антагонисты, представленные в романе образами братьев Де Эррерасов, пробуждают у основного антагониста профессиональные навыки секретного агента – способного «убивать голыми руками». И ещё один второстепенный антагонист, представленный Беллом как «Гомес, служу в ВМФ США. Я моряк. С базы в Гуантанамо» [20, с. 74], который сознательно согласился пронести на борт корабля, а затем и самолёта, взрывчатку, начинённую биологическим оружием. Операции по противодействию и устранению террористической угрозы в лице Гомеса пробудили в протагонисте безжалостность по отношению к человеческой жизни, несущей Хаос в мир Порядка. Таким образом, в начале романа мы видим протагониста как подрастерявшего навыки и хватку отставного офицера ВМС США, в то время как в финале романа автор представляет высокоморального, хорошо мотивированного борца со Злом. Следовательно, рассмотренный нами сюжет – ещё один «эпосный» признак, подтверждающий факт принадлежности данного романа к жанровой модификации шпионского романа – шпионский роман – экшен.

В основной сюжетной магистрали романа **любовная линия** представлена отношениями между протагонистом и Викторией Свит, которая впоследствии становится предметом шантажа со стороны антагониста: «Не спрашивай меня, как это произошло, я не знаю. У меня нет времени, чтобы размышлять над этим. Все, что я знаю, – она жива и взята в плен кубинцами. А именно генералом Мансо де Эррерасом» [20, с. 311]. Алекс испытывал искренние чувства по отношению к Вики: «Через десять минут он уже лежал в постели, жаждая сна и близости американки Виктории Свит, в которую, как ему казалось, влюбился до беспамятства» [20, с. 203].

Женщина протагониста изображена так: «И не мог насмотреться на ее женственный профиль. На лбу Вики блестели мелкие капельки пота, длинные ресницы подрагивали. Темно-рыжие волосы, поблескивающие, словно золото, в тусклом свете, спутались и слиплись, но Алексу она никогда не казалась более красивой» [20, с. 380]. Виктория представляется достойной парой протагонисту, так как изображена автором врачом – педиатром: «...Я педиатр. Я помогаю детям с нервными расстройствами. Еще пишу детские книги» [20, с. 283], отец которой занимал высокие должности в политической элите США. Отношения между Алексом и Викторией становятся предметом политических интриг, позже Виктория попадает в плен к мятежникам на Кубе: «Сразу после похищения в водах у Соснового Рифа ей на глаза надели повязку и доставили в эту комнату» [20, с. 279]. Героиня переживает не самый приятный момент в своей жизни: «Глаза заставлял ее раздеваться два-три раза в день. Он постоянно крутился рядом, улыбаясь, всегда находил повод на время избавиться от трех других, отсылал их по разным поручениям, приказывал отдыхать» [20, с. 279]. Однако ради любви к Алексу Вики готова терпеть все унижения: «Она собиралась пережить все это. Неважно, какой ценой. Неважно, сколько времени это займет. По ночам она думала об Алексее» [20, с. 280].

Протагонист организывает спасательную операцию по освобождению возлюбленной: «Господа Гром и Молния. Так мы называли тех придурков. Гром – потому что он был хорошим подрывником. Молния – потому что он может тебя убить так быстро, что ты не успеешь сообразить, что ты труп. Эти люди – хладнокровные убийцы. Если кто-нибудь на этой планете может спасти Вики, так это они» [20, с. 309]. Предпринятая Алексом попытка освободить Вики увенчалась успехом: «Из-за двери доносился крик. Это кричала Вики. Он не стал ждать команды Фитца, просто набросился на дверь со всей силой, пока она не ввалилась внутрь. – Это она! – закричал Хок. – Она лежит на кровати! Вики, не двигайся!» [20, с. 345]. Протагонист возвращает возлюбленную и принимает решение вступить с ней в брак: «На огромном диване перед потрескивающим пламенем камина сидели рядом два человека. Молнии сопровождалась раскатами грома настолько мощными, что, казалось, они сотрясают добрую половину всего Лондона. В промежутках женщина, не убирая с плеча мужчины головы, говорила ему тихим, сонным голосом: – Мой папа имел обыкновение говорить, что все браки заключаются на небесах» [20, с. 391].

Не менее важным компонентом жанровой доминанты шпионского романа – экшена является **окружающая обстановка**. Симбиоз шпионской и любовной линий романа, а также стремительный действенный континуум заложили прочную основу популярности и читательского успеха романа. Тэдд Белл следует в фарватере традиции формирующегося жанра шпионского романа – экшена. Белл рисует читателю яркие, с невероятной быстротой сменяющиеся локации: живописные Карибские острова, мрачные замки Лондона, монументальное здание Капитолия в США, величественные леса острова Кубы и т.д. Окружающая обстановка представляется реалистично, с точной привязкой к местности и историческим событиям. «Калейдоскоп» картинок «художественного» мира

романа коррелирует со сменой составляющих эпического события встречи. Роман Тэда Белла «Между Раем и Адом» является шпионским романом – экшеном, так как в нём присутствуют все жанровые коды жанровой матрицы шпионского романа – экшена.

Таким образом, жанровая доминанта романа Тэда Белла «Между Раем и Адом» несёт в генетическом коде «эпические» и «романные» признаки. «Эпические» признаки репрезентированы наличием противоборствующих сторон, борьбой протагониста против сил Тьмы для достижения баланса между силами Света и Тьмы. «Романные» признаки выражаются с помощью попытки протагониста восстановить баланс «в данном конкретном случае».

В отличие от протагониста шпионских романов-экшенов XX века, протагонисты шпионского романа-экшена начала XXI века представляются автором героями, отмеченными, избранными провидением. Исполнение приказа государства является вторичным по отношению к личным мотивам. Неизменным остаётся желание совершить Поступок во имя высшей справедливости. Трансформация происходит в образе, в его численном выражении. В «эпосной» борьбе повествователь формирует группу протагонистов, герой получает друзей, союзников, единомышленников. Подвиг против сил Хаоса не будет «эпичным», если изначально протагонист или антагонист был сильнее или многочисленнее. Борьба должна вестись «на равных». Поэтому автор чётко определяет и группу антагонистов. Их социальный статус в художественном мире высок, так как «высоки ставки». Биографический автор окрашивает повествование реальными географическими названиями и детализирует оружие протагониста и антагониста, до мелочей описывая его строение и результаты применения. «Экшенность» становится ярко выраженной чертой повествования, стремительно трансформируя художественный мир в одну точку, без времени и пространства, наполненную только событиями.

Эпическое событие встречи протагониста и антагониста поделено на составляющие, причём окончательная победа сил Света может быть реализована за пределами финального боя. Принципиальным моментом «эпической» ситуации является само наличие компонентов события. Борьба между Порядком и Хаосом реализуется в виде противостояния между США и Кубой, но на стороне Тьмы обязательно присутствует Россия, снабжающая Хаос супероружием.

Персонажная парадигма рисуется автором в виде террористов различного калибра, шпионов, рыскающих в поисках секретной информации, с целью организации захвата власти. Методы работы шпионов и шпионских сетей становятся более совершенными, подкреплёнными различного рода техническими изобретениями, мобильной связью и всемирной сетью интернет.

Проблематика шпионских романов-экшенов данного периода формируется под влиянием исторических событий – взаимоотношений США и бывшего сателлита СССР – Кубы. Периодически в поле зрения читателей появляется «восточная» тема: Аль-Каида, мусульманский радикальный терроризм, концентрирующий свои силы на острове Куба, в непосредственной близости от США.

3.2 Жанровые мутации в структуре американского шпионского романа-экшена Дэниэла Силвы «Посланник»

Дэниэл Силва [185, 217-218] – уроженец штата Мичиган США, по происхождению еврей, является автором серии из шестнадцати шпионских романов, объединённых главным героем, отставным офицером спецслужбы Израиля и реставратором произведений искусства. Эмпирический автор Д. Силва на генетическом уровне транслирует идею «избранности» в своих романах посредством главного героя Габриэля Аллона.

Роман «Посланник» увидел свет после террористического акта 11 сентября 2001 года, который актуализировал проблему противостояния исламского радикализма, олицетворяющего силы Хаоса в мировоззрении биографического автора и иудаизма с христианством, воплощающими силы Порядка.

Героический модус завершения предполагает «совмещение» внутренней данности бытия («Я») и его внешней заданности – ролевая граница. Героический персонаж «не отделён» от своей судьбы, а его поступки раскрывают содержание судьбы [119, с. 147].

Эпический герой не совершает выбора, не соотносит себя со своей судьбой, он совпадает со своей ролью в миропорядке и устремляется к её воплощению, к осуществлению своих ролевых границ. Герой находится в состоянии жертвенного забвения себя, он причастен к сверхличному «содержанию миропорядка» и равнодушен к собственной самобытности [119, с. 126].

В героическом модусе наблюдаются совпадения «Я» и мира, герой равноценен своей судьбе. Авторская позиция выражается в воспевании героя, героический катарсис состоит в гордом самозабвении. Событие завершения реализуется через архитектонику подвига.

Поскольку любое произведение является со-бытием креативного и рецептивного сознания, реализованного в эстетическом объекте, то и сам эстетический объект предстаёт, с точки зрения отечественного литературоведа Тамарченко, со-бытием двух событий: событие, о котором рассказано, и событие самого рассказывания. Событие, о котором рассказано, представляет собой, в свою очередь, со-бытие героя и его мира, реализующееся в целостном сюжетном событии. Единое сюжетное событие формируется из цепи внутренних событий. На них мы и сосредоточим свое исследовательское внимание.

Сюжетное событие формируется из сюжетной ситуации, в которой находится герой. В результате обострения коллизии герой вынужден не изменить ситуацию, а изменить себя вследствие обострения этой коллизии и целенаправленно совершить переход через пространственно-временные границы этой ситуации, что приведёт к изменению героя. События либо ведут к глобальной цели, либо препятствуют её достижению.

Событие – переход персонажа через границу, разделяющую семантические поля в текст (с точки зрения автора и читателя) или части (сферы) пространства времени в мире, с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к её достижению.

Если говорить о событии рассказывания, то оно представлено повествовательными структурами. Название романа – «Посланник», тот, который аккумулирует в себе задание высшей силы, которая пытается уравновесить дисбаланс. Из названия текста понимаем, что речь пойдет о герое, который должен выполнить задание высшей силы для установления Порядка в мире. Если априори мы имеем дело с произведением эпического рода, то этот факт и определяет наличие «эпической» ситуации, что заключается в балансе двух полюсов мира.

Эпиграфы «Саудовцы активно действуют на всех уровнях террора – от планирующих до финансирующих, от руководителей до солдат, от идеологов до зачинщиков.

Лорент Муравич, корпорация РЭНД»

«Пока не будут приняты меры по уничтожению идеологических корней ненависти, приведших к 11 сентября, война с терроризмом не будет выиграна. Весь вопрос лишь в том, когда появится новый Усама бен Ладен.

Доур Голд. Королевство ненависти»

«Мы будем править на земле Ватикана. Мы будем править в Риме и установим там ислам.

Шейх Мухаммед бин абд аль-Рахман аль-Ариф, имам мечети при Военной академии короля Фахда» [218, с. 1] свидетельствуют о разбалансировке Порядка в мире, о приведении в активное состояние двух противоборствующих сил, активизации одного из полюсов, в данном случае инициатива принадлежит стороне Хаоса. Презентантом стороны Хаоса является терроризм. В третьем высказывании шейха Моххамеда установление преобладания одной религии над другой религией является попыткой утвердить новый Порядок и другой мир.

Сюжет. Краеугольным камнем формирования сюжетной линии является образ Али Массуди, так как его появление в самом начале события формулирует противостояние двух религий – исламской и христианской. Профессор богословия вербует стража, который в дальнейшем совершает попытку убить Папу Римского, а затем и президента США. В этом месте повествования мы впервые сталкиваемся с удвоением центрального события.

Повествователь с первой страницы текста вводит двух персонажей – участников сюжетного события: Габриэля Алона и Массуди – один из которых погибает в первой же главе, второй становится протагонистом произведения. Символическими представляются нам имена, данные автором протагонисту и представителю команды антагониста: имя Габриэль напрямую коррелирует с названием романа «Посланник», так как в христианской религии Габриэль (Гавриил) обозначает посланника, вестника Божьего, а в древнееврейской интерпретации имя Гавриэль есть имя ангела, посланного Деве Марии сообщить, что скоро она станет матерью сына Божьего.

Имя профессора Али Массуди имеет исторический прототип Али ибн ал-Хусайн ал-Массуди (прибл. 920 г.), путешественника и «летописца». Он в рассказах о своих путешествиях большое внимание уделял вопросам веры и пытался «уложить» евангельскую проповедь в формат мусульманской

веры. Имя Массуди характеризуется так: компетентный, внимательный, дружелюбный, везучий.

Во второй фразе повествователь, презентующий авторскую позицию, эксплицирует иронический взгляд на своего персонажа Массуди – «великий еврофил, интеллектуал и человек свободомыслящий, который в момент паники забыл, что англичане ездят по левой стороне дороги» [218] в корреляции с этимологией фамилии проявляется авторская ирония по отношению к этому персонажу и развенчание его деятельности.

Первая половина текста романа представляет собой неспешное повествование, с достаточно умеренной скоростью. В ходе повествования представляются портретные характеристики, обеспечивающие «психологические образы» персонажной парадигмы. К примеру, портрет Массуди: «У него были черные вьющиеся волосы, широкие крепкие скулы и ямочка посреди квадратного подбородка. Карие, глубоко посаженные глаза придавали его лицу чрезвычайно интеллигентный и уверенный вид. По тому, как он был одет – а на нем был кашемировый спортивный пиджак и кремовый свитер» [218, с. 3]. Квадратный подбородок свидетельствует об отсутствии чувствительности к проблемам окружающих его людей. Но в то же время мизерная составляющая портретной характеристики – «ямочка посреди квадратного подбородка» [218] представляет двойственность его натуры. Его внешний облик совершенно не соответствует его внутреннему наполнению: «его можно было отнести к образцу европейского интеллигента. Он сильно потрудился, чтобы придать себе такой облик» [218, с. 3].

Подтверждение читательского ожидания проявления двойственности героя можно обнаружить в следующем эпизоде: «Тут с ним произошла перемена – это всегда случалось при переходе из одной жизни в другую» [218, с. 3]. У него «ускоряется пульс», затем «обостряются чувства, появляется вдруг интерес к малейшим деталям» [218, с. 3]. Человек,

который сам живёт двойной жизнью, играет определённую роль в естественном мире, и в других людях пытается увидеть роли, играемые ими. Он видит «нахальность» во взгляде продавца газет, подозревает в «слежке» таксиста, а когда на «противоположном тротуаре» появляется одинокий прохожий, Массуди теряет уравновешенность и впадает в панику. Паника рождает чувство страха, которое и приводит его под колёса грузовика.

На первый взгляд непонятно, зачем персонажу, который выпадает из хода сюжета во второй главе, посвящается первая глава романа целиком. Но, как мы впоследствии узнаем, именно его деятельность и послужит завязкой романного сюжета. Гибель Али Массуди позволит противоборствующей силе получить ценные сведения о деятельности организации, планирующей террористический акт. Первая глава как завязка сюжета формирует повествование, которое разворачивается в пространстве сюжетной ситуации, представленной конференцией «Форум за мир и безопасность». Но в ходе самого этого форума понятия «мир» и «безопасность» приобретают совсем неожиданные очертания.

Сначала конференция «обещает большие надежды» и вызывает ликующие восторги, далее повествователь, транслирующий авторскую точку зрения, в ироническом тоне рисует её как «посредственную пьесу в исполнении заезжих артистов». На форуме мира и безопасности сжигается изображение американского президента и премьер-министра Израиля и устраивается «безумие» по поводу прав женщин Саудовской Аравии. Эти события формируют на уровне текста трансформацию ситуации в коллизию, вынуждающую персонажа, помещённого в эту ситуацию, к определённым действиям. По закону «эпического» сюжета такое доминирование одной из сил должно быть остановлено. Поэтому логичной представляется и смерть одного из участников «такого форума», таким образом возвращая ситуацию в исходную позицию.

Как видим, если в имени, выбранном автором для своего персонажа, в прямом значении реализуются смыслы «компетентного» и «внимательного», то этимологическое значение «дружественный» и «везучий» явно актуализируют своей переносный смысл, что коррелирует с ироничной позицией авторской рецепции данного персонажа.

Когда речь идёт о команде протагониста, все характеристики даются в прямом смысле и без подтекста. В характеристиках команды антагонистов наблюдается ироничность или скрытая и выраженная через собственную прямую речь осуждающая оценка.

Второй композиционный элемент романа представлен во второй главе действующими лицами – Ари Шамроном и его охранником Рами. Человек, именуемый Ари, склонен к контакту, общителен и жизнерадостен, отдаёт предпочтение лучшему другу, ради которого готов на всё. Его охранник Рами – «вещь в себе, не отличается общительностью, лучший профессионал в своей сфере» [218, с. 22]. Мы узнаём о Шамроне из уст повествователя. Повествователь в оценках команды протагониста всегда предельно прямолинеен и фиксирует факты как объективную данность. Мы не встретим ни подтекста, ни иронии. Автор сообщает, что Ари Шамрон, «дважды бывший начальником израильской разведслужбы» [218, с. 25], необычайно прозорлив и имеет огромный профессиональный и жизненный опыт и «теперь является чрезвычайным советником премьер-министра по всем вопросам безопасности и разведки» [218, с. 48]. В презентации персонажа повествователь сочетает описание его движений и портрета. Портретные характеристики представляют образ человека преклонного возраста, «с лицом, исполосованным глубокими морщинами, с седыми коротко стриженными волосами» [218, с. 33]. Глубокие морщины свидетельствуют о тяжёлом жизненном пути человека, который в наименьшей степени заботится и о своем внешнем виде, на нём «брюки цвета хаки» и «потёртая кожаная куртка», а вещная деталь «разрез на

правой груди» в данном случае представляется как излишняя пристальность взгляда повествователя, но в дальнейшем наполнится символическим смыслом. При этом описание кожи рук Шамрона, «тонкой и в печёночных пятнах», свидетельствует о типе труда, сопряжённом с постоянными стрессовыми ситуациями и постоянно блокируемом на физиологическом уровне чувством страха.

В данной части композиции происходит введение в сюжетное событие протагониста – встречи Аллона Али Шамрона и Габриэля. Ари Шамрон пришёл к нему на встречу. Описание Ари Шамрона подготавливает и характеристику самого протагониста. Подобный авторский приём позволяет говорить о принципе дубликации как одном из свойств «эпического» произведения. Встреча с Габриэлем происходит в его квартире, в которую Шамрон попадает не впервые и удивляется изменениям, которые там произошли. Таким образом, знакомству с персонажем предшествует фиксация изменений в его пространстве: «Квартира, в которую он вошёл, была когда-то тщательно обставлена» [218, с. 56]. Кроме того, в ней присутствовала «красивая еврейка итальянского происхождения», т.е. прежде чем мы познакомимся с самим персонажем, мы узнаём об изменениях, произошедших в его жизни. Теперь «квартира превратилась в студию художника». Обратим внимание, что в речь повествователя включается точка зрения персонажа, посредством которой вносятся уточнения о социальном статусе героя. Габриэль Аллон был «не художником», а «реставратором». Такое уточнение значимо для понимания функции данного персонажа в эстетической реальности. Его задача – не сформировать «новый мир» (художник), а «реставрировать», восстановить прежнюю реальность.

Габриэль работает над восстановлением картины Эразмуса Квеллиниуса, которая, по мнению героя, принадлежит кисти Рубенса. Именно Габриэль способен увидеть руку настоящего мастера – отличить

подлинник от подделки, в контексте художественного мира произведения он может выявить истинную сущность окружающих его людей. Он Посланник, потому что способен различать и выявлять истинное, сама истина послана через него. Человек, транслирующий истину, «охраняется Светом от Тьмы». Показательно, что в портретной характеристике Габриэля внимание сосредоточено на цвете его глаз. Цвет не вписан в традиционную колористическую палитру: глаза названы изумрудными.

Цвет глаз героя аллюзивно отсылает к символике изумрудной скрижали. Смысл текста скрижали коррелирует с авторским художественным замыслом произведения: «- Ты отделишь землю от огня, тонкое от грубого осторожно и с большим искусством».

- Эта вещь восходит от земли к небу и снова нисходит на землю, воспринимая силу как высших, так и низших областей мира

- Таким образом ты приобретешь славу всего мира.

- Поэтому от тебя отойдет всякая Темнота» [218, с. 18].

Остановимся на других портретных характеристиках, которые раскрывают внутреннюю сущность персонажа: средний рост позволяет ему быть незаметным в толпе, «поджарый как велосипедист» свидетельствует о силе, ловкости и выносливости, «высокий лоб» говорит о наличии ментальных способностей, «узкий подбородок», в отличие от «квадратного подбородка» Али Массуди сигнализирует читателю о способности «подстраиваться к ситуации», «мимикрировать». Длинный острый нос, словно вырезанный из дерева, в корреляции с символикой фамилии Габриэля – Аллон (еврейское имя, обозначающее дуб) указывает на определённые личностные характеристики: стойкость, обстоятельность в принятии решения, непоколебимость, мудрость. Как и у Шамрона, волосы Габриэля коротко острижены, с сединой на висках, хотя портрет Габриэля не соответствует возрастной характеристике героя, а лишь свидетельствует о событиях жизни, повлиявших на изменение внешнего вида. Не случайна

акцентуализация взгляда повествователя на характеристике волос персонажа, которая соотносит портретные характеристики Шамрона и Аллона, говорящая о пересечении их жизненных линий. Именно «из-за Шамрона» у Габриэля появилась седина в двадцать лет, для него закрылся путь художника, и он вынужден был стать на путь «реставратора». Таким образом, через портретную характеристику раскрывается внесюжетное событие судьбы героя. Габриэль в семьдесят втором году в качестве «главного стрелка» под руководством Шамрона принимал участие в раскрытии массовых убийств в Мюнхене.

Ари Шамрон пришёл к Габриэлю, чтобы получить ответ на ранее высказанное предложение премьер-министра государства Израиль возглавить «спецоперацию». Габриэль поставлен перед выбором: принять предложение или отказаться от него. В соответствии с «романным» типом сюжетного события, герою необходимо выбрать свою судьбу, что впоследствии определит дальнейший ход развития сюжетного события. Тут наблюдается приём ретардации – замедление сюжетного события: Габриэль не даёт согласия, но и не отказывается от него.

Экспликация сомнения отражается в диалогических репликах Шамрона: он сам задаёт вопросы и сам на них отвечает. Замедление в принятии решения объясняется тем, что у Габриэля выбора как такового нет, поскольку ещё в двадцатилетнем возрасте, ещё при первом знакомстве с Шамроном, он принял его предложение. Он его принял не потому, что Шамрон его выбрал, а потому, что «я понял, что куда больше похож на него, чем я сознавал», о чем Габриэль сказал Джиле, жене Шамрона, когда они встретились в больнице. Попытка Шамрона склонить Габриэля к принятию должности начальника отдела спецопераций осуществляется через апелляцию решения личных проблем. Этот уровень «шантажа» не приемлем Габриэлем, тогда Шамрон напоминает Габриэлю о ситуации, в которой находится страна Израиль и все евреи, которые в силу своей

территориальной ограниченности и малочисленности народа являются наиболее уязвимыми перед своими противниками. Шамрон сообщает ему о своих планах.

На локальном уровне сюжетной ситуации мы наблюдаем противостояние государства Израиль и государства Палестины. Палестинцы связаны с Усамой бен Ладеном с «Аль-Каидой», которые управляются министром внутренних дел Саудовской Аравии принцем Нобилем. Показательно, что «в Конторе» Нобиля именовали принцем Тьмы за его ненависть к Израилю и США. С помощью таких текстовых характеристик чётко очерчиваются две противостоящие силы Тьмы, конкретизированные образами Саудовской Аравии и Палестины и их террористическими организациями, собранными воедино; и Сила Света, представляющая Израиль и Соединённые Штаты Америки. Организация терактов требует финансирования, которым обеспечивает Нобиля кучка Саудовских мультимиллионеров. Мы имеем две силы, одна из которых получает чёткую текстовую дефиницию – сторона Тьмы, вторая, имплицитно, сторона Света.

На персонажном уровне очерчивается протагонистическая система персонажей, представителей израильской разведки – Габриэля и Шамрона – против «палестинца от рождения», погибшего Массуди. Но деятельность Массуди не закончилась с его смертью. Шамрон сообщает Габриэлю о том, что «великий посредник и реформатор» Массуди под прикрытием своей просветительской деятельности вербовал в Европе участников террористических актов. В руки израильской разведки после смерти Массуди попал компьютер с данными террористических ячеек по всему миру, а также в компьютере находился файл со списком планируемых террористических акций. Массуди последнее время работал в Ватикане, и фотографии, в фокус которых попадали принципы организации охраны Папы Римского, ограждения и металлодетекторы, количество человек

охраны по периметру площади выступления, свидетельствовали о серьёзных намерениях террористов. Габриэль как опытный разведчик понимал, что «повторные снимки одного и того же объекта указывают на подготовку «Аль-Каидой» серьёзной операции». И операция эта направлена против Ватикана как центра мирового христианства и непосредственно против Папы Павла VII. Это был «прямой» вызов Тьмы источнику Света – христианству. И Габриэль этот вызов принимает. У Габриэля не остаётся выбора в силу своей миссии, презентованной автором через имя Габриэль – он обязан принять этот вызов и вступить в противоборство с силами Тьмы.

Далее Габриэлю предстоит встреча с Луиджи Донати – представителем Ватикана – «личным секретарём его Святейшества Папы Павла VII». Знакомство с ним также происходит через портретную характеристику, которая раскрывает сущность личности персонажа: «чёрный костюм и римский воротничок, золотое перо». Исходя из представленной цитаты, можно понять, что в системе авторского кругозора представитель Ватикана не обладает сакральной ценностью. Акцентируется его внешняя «красивость», что усугубляется сравнением с итальянской кинозвездой. Авторские оценки откровенны и бескомпромиссны: «при всей скромности, Донати не был лишён тщеславия». Представитель святейшества имеет золотые швейцарские часы, а из «нагрудного кармашка» торчит золотое перо. При этом автор наделяет его сильной волей и острым, буквально феноменальным умом. Здесь также актуализируется портретная деталь – «подбородок», в данном случае – упрямый. Повествователь аттестует его как опасного соперника. Показательно, что в речь повествователя включается информация прессы о Донати как «клирике Распутине», а враги называли Донати «черным Папой», намекая на его «иезуитское прошлое».

Донати, являясь личным секретарём Папы, призван обеспечивать его безопасность. Если Донати, в силу своих служебных обязанностей, печётся

о безопасности, то для Габриэля и Шамрона, Папа Павел VII представлял особую ценность, поскольку он «был ближе к Израилю, чем любой из его предшественников, и предпринял монументальные шаги для улучшения отношений между католиками и евреями» [218, с. 8]. Как и большинство персонажей художественного мира произведения, Папа Павел VII имеет реального прототипа в истории католической веры. (Папа Иоанн Павел II кардинальным образом повлиял на отношения между католической церковью и евреями. Папа Иоанн Павел II первым и впервые за 2000 лет посетил римскую синагогу, где произнёс многократно цитируемую фразу «Вы – наши возлюбленные братья и можно сказать наши старшие братья», которая была расценена как попытка примирения католиков и евреев). И Шамрон считал одной из своих первостепенных обязанностей следить за тем, чтобы папа был жив. Габриэль сообщает Донати о возможной опасности, показывает ему фотографии, сделанные в пределах Ватикана, но Донати не воспринимает данные факты как серьёзную опасность. И лишь упоминание имени профессора Али Массуди, работавшего в Ватикане, открывает серьёзность намерений террористов для Донати. Впервые текстовую локализацию обретает сторона Света в устах Донати: «я верю, что Римско-католическая церковь является силой, способной творить добро в мире, полном зла. И я верю в нашего Папу» [218, с. 19].

Между Донати и Габриэлем, представителями в художественном мире произведения одной из противоборствующих сил – силы Света, актуализируется её сакральный смысл. Габриэль, гражданин Израиля и иудей по вероисповеданию, и Донати, итальянец и католик по религии, находясь на одной стороне, представляют разные её полюса. Каждый из них находится в пределах своей веры и ориентируется на собственные смыслы одного священного писания – Библии. Каждый из них выполняет Завет своего Бога: «И владеет семя твое городами врагов твоих», – подхватил Габриэль. – А теперь мои враги хотят вернуть себе эти города и

готовы пойти на что угодно – даже пожертвовать собственными сыновьями, – лишь бы вернуть их» [218, с. 20]. Но они не выходят на уровень противостояния: «А мы с вами не такие уж и разные. Мы оба посвятили нашу жизнь высшим силам. В моем случае это Церковь. В вашем – ваш народ. – Он помолчал. – И ваша страна» [218, с. 59]. Донати, наконец, осознаёт всю степень серьёзности планируемого теракта. Время спрессовывается в пространственные характеристики, резко включается временной аспект. Встреча Донати и Габриэля происходит во вторник и уже на следующий день, в среду, во время всеобщей аудиенции Святого Отца, которая всегда проходит по средам, теракт может быть осуществлен.

На принятие решения, помогать ли ему предотвратить этот теракт, у Габриэля нет ни времени, ни возможности. Он всего лишь выполняет свою миссию, делегированную ему личным секретарём Святейшества: «Донати взглянул на свои часы.

– Вы могли бы отвезти меня в аэропорт? Если поспешить, то к ужину мы будем в Риме.

– Мы?

– По пути в город остановимся возле вашей квартиры, чтобы вы могли уложить сумку, – сказал Донати» [218, с. 22].

В Риме происходит встреча Габриэля с Папой Павлом VII. По нашему мнению, автор таким образом представляет встречу сил Порядка. В их разговоре выясняется, как в мире эксплицируется сакральное противостояние Хаоса и Порядка. Мирское имя Папы Павла VII – Пьетро Луккези. В его имени соединены два начала – земное и небесное, божественный промысел и светская власть – апостол Пётр и евангелист Лука. В воспоминаниях Габриэля Пьетро Луккези, получивший сан Папы Римского, предстаёт «маленьким человечком, потонувшим в наспах приготовленной сутане и едва видимым из-за балюстрады большой ложи собора» [218, с. 63] и воплощённым Божественным Величием в момент,

«когда стоял на возвышении Большой римской синагоги» и обращался к евреям со словами, «каких ни один папа до него не говорил».

В уста Папы вложена трактовка современного противостояния религиозных конфессий, которое обуславливает и политическое противостояние. Проблема терроризма, исходя из авторской позиции, реализованной в словах Папы, состоит в противостоянии террористов ваххабитов «Аль-Каиды» со всеми, «кто не относится к их ветви ислама». Алькаидовцы называют их «кафраами и мушрикунами» («кафры» – неверные, «мушрикуны» – политеисты). С их точки зрения иноверцы заслуживают «только смерти». Но наивысшее проявление политеизма, по их мнению, воплощено Ватиканом и непосредственно Папой.

Реальные исторические события проходят через сознание автора и вербализуются в речи протагониста, а Папа Павел VII, в силу своей сакральной функции, транслирует первопричину такой ненависти. В пространстве художественного мира причина ненависти исламистов к представителям любых других конфессий и политических сил заключается в военном вмешательстве Америки в дела Ближнего Востока. Папа «решительно выступал против этой войны». Президент Америки его «не послушал», чем спровоцировал цепь терактов, распространяющихся по всему западному миру: «Ему следовало послушать меня в первый раз. Я очень ясно дал ему понять, когда он приезжал в Ватикан до войны, что, как я считаю, он ступает на гибельный путь. Я сказал ему, что война неоправдана, так как неминуемой угрозы Америке и ее союзникам не существует. Я сказал ему, что он не использовал все до последнего способы избежать конфликта и что заниматься этой проблемой должны не Соединенные Штаты, а Организация Объединенных Наций» [218, с. 25]. Папа предсказал «бурные волнения по всему миру», поскольку, «пытаясь разрешить один кризис с помощью силы», президент Америки создаёт «более опасный» кризис: и «мусульманский мир увидит в этой войне новый

Крестовый поход белых христиан; что терроризм нельзя победить с помощью терроризма, а лишь с помощью социальной и экономической справедливости» [218, с. 33].

В диалоге Папы с Габриэлем трансформируется авторская позиция: если Папа рассматривает мировые проблемы сквозь призму религиозного сознания, то Габриэль исходит из историко-политической ситуации. По данным израильской разведки, террористы планируют покушение на Папу и президента Америки. По мнению Габриэля, «силы радикального ислама объявили войну нам – Израилю, Америке, Западу, христианству. По Божьим и человеческим законам мы имеем право – даже моральную обязанность – противостоять этому» [218, с. 29]. Папа же не приемлет военные действия, считает, что противостоять террористам нужно не через «кровопролитие» и «насилие», а через установление «справедливости». Но справедливость Папа и Габриэль понимают по-разному. Габриэль трактует позицию исламистов как позицию неприятия «демократии», поскольку рассматривает их религию, «противоречащую основным догматам ислама, и поэтому они противостоят ей со священной яростью. Как мы можем принести правосудие и процветание этим людям, исповедующим ислам, когда они верят только в смерть?» [218, с. 45]. И Папа вынужден согласиться с тем, что насильственно привести Ислам в «демократию» – также «не соответствует Божьей справедливости». Габриэль видит решение проблемы терроризма в «реформации» Ислама, но бездейственное ожидание таких изменений для западного мира также невозможно, так как джихадисты планируют «уничтожение» западного мира. Павел VII вынужден согласиться с позицией Габриэля. Понимая всю сакральность своей миссии в представленности Божественного плана в земном проявлении, Папа понимает также, что человек живёт на земле не по Божьим, а по своим, человеческим законам: «Но кто меня слушает? Я всего лишь старик в сутане, живущий в золоченой клетке. Даже мои

прихожане не слушают больше меня. В Европе мы живем так, будто Бога не существует. Нашей единственной религией теперь стал антиамериканизм. – И повернувшись, посмотрел на Габриэля. – И антисемитизм» [218, с. 31]. Папа понимает, что и он как представитель Бога на земле не может навязать человеку его законы и в этом он, возможно, видит Божий промысел или фатум: «Ну не ирония ли судьбы? Я старался предотвратить войну в Ираке. Я старался создать мост между христианами и мусульманами, и, однако же, именно меня они хотят убить. – Папа посмотрел в окно. – Возможно, я ошибался. Возможно, они вовсе не хотят никакого моста» [218, с. 33].

В этом разговоре с Папой очерчиваются аксиологические параметры системы сознания протагониста. По своему вероисповеданию Габриэль принадлежит к иудаизму, а по происхождению – к европейской культуре – «немец по происхождению». По роду своей деятельности он представляет интересы государства Израиль, получившего свой статус после тысячелетия скитаний еврейского народа. В становлении израильской государственности огромная роль принадлежала Америке, которая, в свою очередь, находится в иных конфессиональных параметрах. Будучи представителем одной религии, Габриэль косвенно включён в парадигму другой религиозной системы: по крайней мере, эти две конфессии в его сознании не находятся в состоянии антагонизма. Габриэль соединяет в себе и религиозный и государственный взгляд в глобальном мировом контексте, где иудаизм сталкивается не только со своим прямым порождением – христианством, но и более молодым исламом. В художественном мире произведения Габриэль является «Посланником» сил Света и вне зависимости от своего вероисповедания обязан предотвратить распространение Тьмы, олицетворённой террористическими организациями. Поэтому Габриэль принимает участие в предотвращении

теракта, направленного на представителя другого государства и другой религиозной конфессии.

По данным разведки, теракт должен быть осуществлён во время всеобщей аудиенции Папы Павла VII на площади Святого Петра. Это первое столкновение протагониста с противоборствующими силами – профессором исламской юриспруденции в каирском университете Аль-Азхар Ибрахимом Эль-Банна. Встреча противоборствующих сил реализована в романе через записку, оставленную антагонистом для христианского мира: «Мы объявляем вам, крестоносцы, войну, мы разрушим ваш неверный храм многобожия и нанесем смерть вашему так называемому Верховному первосвященнику, этому человеку в белых одеждах, к которому вы относитесь как к Богу. Это будет наказанием вам за преступления в Ираке, Абу-Грайбе и заливе Гуантанамо. Мы будем наносить вам удары, пока Ирак не освободился от американцев, а Палестина от евреев. Мы – Братство Аллаха. Нет Бога, кроме Аллаха, и вся хвала ему» [218, с. 42]. Профессор Эль-Банна под видом немецких священников провёл в Ватикан шахидов через колонную арку, затем, обойдя металлодетекторы, шахиды забрали бомбы, внесённые на территорию государства профессором Эль-Банной, и через Собор прошли на площадь, где «растворились» в толпе. В то время, как Габриэль с Донати и главой службы охраны обсуждали места взрывов, – первый из них прогремел. Понимая, что будут ещё взрывы, так как шахидов было трое, Габриэль начал искать Папу в толпе, одновременно с этим прозвучало ещё два взрыва. Он увидел «опустошение»: шахиды взорвали себя и вместе с ними погибли сотни людей на площади святого Петра.

Габриэль вспоминает смысл записки и понимает, что террористы этим не ограничатся, а будут ещё жертвы, террористы будут пытаться разрушить Собор. Габриэль обнаружил Папу, лежащего под тронем, которого сбило взрывной волной. В этот момент он заметил летящую ракету в собор и

«закрыл своим телом Папу». Затем он поднял его на руки и унёс в безопасное место. Донати также не пострадал, но Собор был практически разрушен тремя ракетами, т.е. было совершено покушение не только на жизнь Папы, но и на символ христианства – Ватикан: «Три бомбы, три ракеты – символ Святой Троицы, решил Габриэль. Рассчитанное оскорбление мушрикуна» [218, с. 35]. Террористы, нарушая баланс (устраивают покушения на иноверцев, разрушают соборы), получают возмездие, но Силам Света в художественном мире произведения не всегда нужны реальные исполнители: «профессор Эль-Банна готовился к новой жизни в Саудовской Аравии», где его «речи и вера» могли бы «вдохновить следующее поколение исламских воинов». Но божественное провидение распорядилось иначе: «Достигнув третьего этажа, он подошел к квартире 3А. Вставляя ключ в замок, он почувствовал легкий электрический разряд в пальцах. Когда же он повернул ключ, раздался взрыв. И больше он уже не чувствовал ничего» [218, с. 58].

Результатом теракта на площади в Ватикане были более семисот человек, которые стали жертвами борьбы Хаоса с Порядком.

Габриэлю удалось восстановить весь ход подготовки теракта, определить его участников. По его предположению, вербовку исполнителей осуществлял Али Массуди. Теракт в Ватикане засвидетельствовал реальную победу исламистов: «нападение на родину христианства разожгло движение джихад во всем мире. Бурное ликование царило на улицах Тегерана, Каира, Бейрута и на Палестинских территориях» [218, с. 51], а по всему миру западные разведслужбы зафиксировали усиление вербовки в ряды террористов, что свидетельствовало об опасности новых терактов и последствий от них. Протагонист полагает в этот момент, что его миссия выполнена и Папа остался жив, а принесённые жертвы должны остановить исламских радикалов: «С моей точки зрения, они сочтут свой исторический счет закрытым». Папа, оказавшись жертвой террористов,

транслирует Божественную волю и призывает Габриэля к прекращению насилия: «Разумно пользуйтесь своей властью. Даже если обнаружите, что можете наказать своих врагов, используйте свою власть всякий раз для установления мира. Стремитесь к справедливости, а не к мести» [218, с. 36].

Но, как окажется впоследствии, миссия Габриэля ещё не завершена. После выполнения задания он возвращается в Иерусалим. При встрече со своим непосредственным начальником Ари Шароном и обсуждении случившегося в Ватикане Габриэль получает информацию об организаторе террористического акта – профессоре Ибрахиме Эль Банне и о его деятельности под руководством «саудовца, выступавшего в качестве чиновника Международной организации помощи мусульманам» [218, с. 28]. Эта организация являлась благотворительной и существовала на деньги богатых саудовцев. Разведке удалось установить имя этого человека – Ахмед бин-Шафик. В прошлом времени художественного мира произведения, до событий 11 сентября, он руководил тайным подразделением генерального разведывательного департамента Саудовской Аравии под названием «группа 205». Эта группа контролировала деятельность воинствующих исламистов по всему Ближнему Востоку, в том числе и в Афганистане. Данная группа снабжала террористов Хамаса и исламского джихада оружием, деньгами и наркотиками и была закрыта королём Саудовской Аравии по настоянию американского президента. Он в прямом смысле не идентифицирован как террорист, однако, по словам автора, его дед «был одним из командиров ихвана – исламского движения, созданного Ибн-Саудом». Так формируется образ ещё одного персонажа, представителя Тьмы. По предположению Шамрона, бин-Шафик контактирует с террористами «Аль-Каиды», ХАМАСа, мусульманского братства. По данным израильской разведки, бин-Шафик под именем Халиль в Ливане и Каире отбирал исламистов для последующего джихада.

При достаточно обширной информации о деятельности бин-Шафика практически нет сведений о его внешности и характере, а имена сменяются очень часто. Бин-Шафик «не любит фотографироваться», на самом деле лишней раз просто не хочет открывать внешность и имя, которое носит в данный момент; единственный признак, по которому его легко опознать, – «шрам от шрапнели, тянувшийся вдоль правой руки с внутренней стороны». В беседе Габриэля с Шамроном поднимается важный этический вопрос. Габриэль считает, что сведениями о саудовце бин-Шафике следует поделиться с итальянцами и американцами. Шамрон же находится на другой позиции: «Мысль о том, чтобы поделиться тяжело добытыми разведанными, представлялась ему ересью, особенно если ничего не получаешь взамен. – Все сводилось к голубому и белому, – сказал он, имея в виду цвета национального флага Израиля. – Таково было наше мотто. Система наших верований. Мы сами все делали. Мы никого не просили о помощи и не помогали другим в решении их проблем» [218, с. 62].

Отношения в мире выходят на другой уровень. Силы Тьмы проникают в структуры Света и нейтрализуют их. Американцы «знают правду» о поддержке террористов Саудовской Аравией, но они закрывают на это глаза, так как пользуются их деньгами и нефтью: «Не понимают они того, что терроризм никогда не победить, если не уничтожить его источник – Эр-Рияд и аль-Сауд». В итоге встречи Шамрон смиряется с необходимостью вступить в борьбу с силами Тьмы не только за ценности государства Израиль, но и за ценности Западной цивилизации в целом.

Габриэль снова подключается к выполнению своей миссии и становится «Посланником». Он везёт в Вашингтон информацию о причастности Саудовской Аравии к террористическим актам. Следующий шаг в выполнении его миссии противостояния силам Тьмы приводит к ответной реакции: после того, как Шамрон покинул квартиру Габриэля и сел в машину на территории его собственной страны и города, «она

взлетела на воздух». Внутреннее колебание Шамрона открывать ли данные о террористических планах повлекло за собой активизацию действий команды антагонистов. Его собственная земля не смогла защитить его. Проблема перестаёт быть локальной и становится глобальной. Как окажется впоследствии, ответственность за этот теракт возьмет на себя Братство Аллаха, которое организовало взрывы в Ватикане. Шамрон остаётся в живых, но он получает серьёзные ранения и требуется долгая реабилитация. Габриэль в тот же вечер вылетает в Вашингтон, чтобы выполнить свою миссию «Посланника».

С момента покушения на Шамрона в «эпическом» сюжете акцентируется событийный аспект. Действие ускоряется, «эпическая» ситуация заостряется, и коллизия переходит с личностного плана на общечеловеческий уровень. Израильский разведчик делится информацией своих спецслужб с Вашингтоном, и в сюжетную ситуацию включаются новые действующие лица, облечённые государственной властью. Перед поездкой в Вашингтон Габриэля вызывает премьер-министр Израиля и руководитель спецслужб Амос Шаррет. Премьер-министр снимает свое предложение о назначении Габриэля начальником спецопераций и поручает ему сосредоточить внимание на том, «чтобы выследить и наказать тех, кто нанёс удар по Шамрону». Габриэль принимает такое решение премьер-министра как продолжение своей миссии: «Я находился в Риме, когда террористы напали на Ватикан, и это я посадил сегодня вечером Шамрона в машину. И слышал, как взорвалась бомба. – Он помолчал. – Эту сеть – кто бы они ни были и каковы бы ни были их цели – необходимо вывести из строя... и как можно быстрее» [218, с. 65]. Но для Габриэля это не просто жажда отомстить: он не смог остановить действия Хаоса. В первых столкновениях Габриэль потерпел поражение, поэтому ему необходимо взять реванш. В то же время Амос Шаррет предостерегает Габриэля от безрассудных действий, руководимых чувством гнева. Выполнение

высокой миссии восстановления баланса между силами Света и Тьмы экстраполируется на эмпирический уровень художественного мира произведения.

Габриэль получает распоряжение премьер-министра Израиля. Габриэль полагает, что он должен уничтожить «сеть, питаемую саудовскими деньгами», а премьер-министр требует выполнения от него конкретного задания: «Ахмед бин-Шафик пытался убить моего ближайшего советника. И потому Ахмед бин-Шафик должен умереть». Но Габриэль мыслит в соответствии со своим мировоззрением и знанием в более глобальных масштабах, нежели премьер-министр страны. Он понимает, что за бин-Шафиком может стоять принц Нобиль или кто-либо из королевской семьи, которые, в свою очередь, связаны с американцами, важнейшими союзниками Израиля. Уточнения дальнейших действий Габриэль может получить, встретившись с сотрудником ЦРУ Адрианом Картером. Встреча вместо Вашингтона произойдёт в Лондоне. Габриэлю приходится жертвовать своими личными отношениями. Он оставляет опасно раненого Шамрона и к вечеру уже должен быть в Лондоне.

Во время встречи с Картером Габриэль понимает, что инициатором этой встречи является сам президент США. Понимает он это по тому факту, что Картер останавливается не на конспиративной квартире, а на квартире, принадлежащей другу президента. Этот факт даёт основание предполагать, что это личное дело президента. Габриэлю не даёт покоя одна единственная «мысль» – «почему замдиректора по операциям Центрального разведывательного управления хочет разговаривать с ним в таком месте, где его собственное правительство не может его услышать?» [218, с. 67]. Собственно говоря, ответ на этот вопрос в сознании Габриэля уже сложился. Дальнейшие действия только подтвердят выводы Габриэля. Габриэль сообщает Адриану Картеру имя саудовца, который является организатором теракта и покушения на убийство Ари Шамрона. Он

рассказывает Картеру обо всех известных ему связях бин-Шафика с Массуди, Эль Банной и всеми последними терактами. Как оказывается, американской разведке также известно имя бин-Шафика, но они не могут сами его обезвредить, так как он является саудитом, со страной которого Америку связывают «дружественные отношения, замешанные на экономической зависимости».

Адриану Картеру, как и Папе Римскому, понятно, к чему приводит противостояние и даже победа над врагом. Каждая победа оборачивается очередным поражением: «в этом деле я познал то, что каждое наше действие непременно вызывает обратную реакцию. Мы прогнали русского медведя из Афганистана, и этот процесс породил гидру. Мы разгромили штаб-квартиру «Аль-Каиды», и теперь ее отделения сами обделывают дела. Мы прикрыли лавочку бин-Шафика в правительственной разведке, и теперь бин-Шафик, похоже, открыл частную практику». Насилие порождает насилие. Ахмед бин-Шафик олицетворяет всю ненависть исламского мира к США, к Западу в целом, к христианской религии и к государству Израиль, существование которого возможно благодаря поддержке США. «Исламский мир кипит от гнева, и Ахмед бин-Шафик, истинно верящий ваххабит, выступил вперед и развернул флаг джихада против неверных» [218, с. 84]. Но деятельность сети, возглавляемой Ахмедом бин-Шафиком, невозможна без финансовой поддержки. Это понимает Габриэль, и Картер озвучивает ему источники финансирования террористической сети: счета бин-Шафика оплачиваются деньгами Эрриядовского «ААБ Холдинга» в Женеве. Руководит данным холдингом Абдулла Азиз аль Бакари. Так появляется ещё один персонаж, дополняющий иерархию антагонистов в романе.

Вместо описания портрета, как это прежде рисовал повествователь в представлении персонажей, он перечисляет собственность аль Бакари, его виллы, особняки, его банки, квартиры, резиденции, землю, инвестиционные

компании, позолоченный самолёт и трёхсотфутовую яхту. Характеристика антагониста представлена не словами повествователя, а в речи Адриана Картера, в котором билось сердце пуританина.

Обе разведки, и израильская и американская, владеют информацией о Зизи аль Бакари, но доказательство связи с Ахмедом бин-Шафиком было получено недавно. Зизи действительно занимается благотворительностью – строит мечети, помогает голодающим. Но при этом, по информации Габриэля, он пожертвовал более тридцати миллионов долларов на телемарафон по сбору средств для террористов-смертников. Как видим, в характеристике антагониста сочетается его искреннее желание помочь страдающим с его религиозными убеждениями. Он выстраивает свои отношения с миром в соответствии с этими убеждениями. Благотворительность оказывает тем, кто находится в поле его верований. С точки зрения Габриэля и Картера, да и всей протагонистической системы, Зизи принадлежит к антагонистам, так как финансирует терроризм. В то же время аль Бакари оказывает помощь не только террористическим организациям, но и сенаторам, университетам, банкам, общественным организациям. Он является «посредником в бесчисленных сделках между саудовцами и американцами». Поэтому американские спецслужбы никак не могут остановить ни благотворительную, ни террористическую деятельность Зизи: «Если вашингтонские адвокаты, служащие Зизи, а их батальон, только заподозрят, кто является объектом криминального расследования, Зизи позвонит его величеству, и его величество пригласит посла Башира, а посол Башир явится в Белый дом для небольшой беседы с президентом. Он напомнит президенту, что поворот-другой втулки в нефтепроводе приведет к тому, что цены на бензин взлетят выше пяти долларов за галлон. Он может даже заметить, что от такого взлета цен наверняка пострадают обитатели центральной части страны, которые ездят на большие расстояния и склонны голосовать за партию президента».

Картер озвучивает Габриэлю просьбу президента внедриться в корпорацию Зизи, найти бин-Шафика и убить его. Габриэль не хочет ввязываться в убийство, но, Картер напоминает ему о помощи Америки Израилю: «Я мог бы напомнить вам, что этот президент твердо держал вашу сторону, в то время как остальной мир считал вас евреем без рода и племени. Я мог бы напомнить, что это он позволил вам построить Разделительную стену, тогда как весь остальной мир винил вас в том, что вы ведете себя как южноафриканцы. Я мог бы напомнить, что это он позволил вам запереть Арафата в Мукате, тогда как остальной мир обвинял вас, считая, что вы ведете себя как нацистские штурмовики. Я мог бы напомнить вам и многое другое, когда президент вытаскивал вас из грязи, но не стану, так как это было бы не политично» [218, с. 87]. Картер предоставляет различные доводы, почему именно Габриэль должен покончить с бин-Шафиком. Один из принципиальных доводов – покушение на Шамрона организовал бин-Шафик. Следовательно, Габриэль получает задание от президента. Тут совпадают интересы США – умерить пыл саудитов – и личные интересы Габриэля.

Габриэль соглашается выполнить задание президента Соединённых Штатов Америки, озвученное Адрианом Картером, однако риск провала операции очень велик, поэтому протагонист сомневается: «Это опасная операция – слишком опасная для вас даже в качестве попытки. Если что-то пойдет не так или если нас поймают при совершении операции, это плохо кончится – для всех троих» [218, с. 88]. Президент Америки ставит задачу устами Картера «внедрить агента под бок Зизи аль-Бакари» и устранить его. Габриэль не произносит слов, подтверждающих его прямое согласие, а дальнейшее обсуждение деталей операции свидетельствует о его намерениях выполнить её. При этом одним из условий является невмешательство Лэнгли, разведслужбы США. Таким образом, вся операция должна быть осуществлена исключительно силами МОССАДа,

спецслужбы Израиля, и команды, сформированной лично протагонистом: «Мы устраним бин-Шафика во время и в месте по нашему выбору – без вмешательства Лэнгли».

В то же время Габриэль соглашается принять в команду агента внедрения, предложенного разведкой ЦРУ. Несмотря на свой статус, Габриэлю всё же необходимо разрешение премьер-министра Израиля на проведение операции, и он говорит ему, «что американскому президенту нужна услуга», а премьер-министр «дал Габриэлю согласие на проведение операции на другой день, в половине третьего». При этом премьер-министр «дал Габриэлю право убить этого человека», что свидетельствует об уничтожении представителя сил Хаоса и восстановлении баланса между двумя силами.

Габриэль формирует состав команды, тщательно подбирая каждого из участников группы. Первого и самого близкого ему члена команды Габриэль обнаруживает в символическом месте – на раскопках Кургана Мегидо, «весь остальной мир знал его как Армагеддон, про который в Евангелии от Иоанна сказано, что здесь произойдет последняя схватка на Земле между силами добра и зла». Снова проявляется авторская позиция в отношении команды протагонистов: место где Габриэль обнаруживает старого друга словно подтверждает Габриэлю верность принятого им решение и готовность этого члена группы отдать жизнь в эпической борьбе. Это был Эли Лавон, старый друг, правая рука Габриэля и «проверенный воин». «Первые сорок восемь часов они работали» вдвоём. Остальные члены команды прибывают в «штаб» самостоятельно, как только узнают о проведении операции. Через два дня к ним присоединился Иосси, «высокий лысеющий мужчина с манерами англичанина-интеллектуала». На четвёртые сутки появилась Римона, как и «Иаков, который прибыл из штаб-квартиры Шабак с папкой материалов на террористов, совершивших нападение на машину Шамрона». Самой

последней присоединилась Дина. «Эта маленькая брюнетка стояла 19 октября 1994 года на Дизельгофф-стрит в Тель-Авиве, когда хамасский смертник превратил автобус номер пять в гроб для двадцати одного человека». Её семья – мать и две сестры были среди убитых, а «сама Дина была тяжело ранена и теперь ходила, слегка прихрамывая. <...> ...могла назвать время, место и число погибших в каждом акте террора, когда-либо совершенном против Государства Израиль» [218, с. 91]. На десятый день работы группы Габриэль «решил, как он внедрит агента в “Джихад инкорпорейтед”». Таким образом, силы «Порядка» объединились в «мощный кулак» для нанесения удара по «Хаосу».

Каждый член группы протагониста выполнял свою часть работы, не хватало только агента, который будет находиться в непосредственной близости с антагонистом – агента-внедрения.

Согласно плану, разработанному Габриэлем, для осуществления внедрения агента в окружение Зизи аль Бакари требовалась редкая картина и эксперт-искусствовед, имеющий такую картину «на примете». Габриэль нашёл подходящую картину – неизвестное ранее, в контексте художественного мира повествователя, полотно Ван Гога «Маргарита Гаше у своего туалетного стола». Американские спецслужбы предоставляли подходящую на эту роль кандидатуру – «Я добуду вам девицу – сказал Картер», а задача Габриэля – найти картину. Во время визита в больницу Габриэль посвящает Шамрона в детали операции и советуется с ним относительно требований к кандидату на роль «инструмента» сил Света. Шамрон убеждённо отмечает, что «однозначно необходима иноверка», способная пройти проверку «хорошо оплачиваемого аппарата безопасности Зизи».

Габриэль прилетает в США, чтобы познакомиться с агентом-внедрения. Картер сообщает протагонисту, что её имя Сара Бэкрофт. Повествователь именуется её так неспроста, так как Сарой звали жену

Авраама, прародителя всех евреев, и, по сути, героиня является олицетворением евреев на земле, которая выступала и выступает на стороне сил Света. Она будет бороться за всю нацию. Равно как и Папа Павел VII, она не сторонница убийства в качестве мести, она не согласна просто на убийство, понимая ценность человеческой жизни, но, тем не менее, Сара в определённом смысле является двойником Габриэля и не стоит перед выбором бороться или нет; жизнь поставила её в такую же самую ситуацию, как и Габриэля в своё время. Происходит удвоение образа: один образ продуцирует второй образ-двойник.

Если выбор Габриэля был сделан в момент прихода Гитлера к власти, то выбор Сары был сделан в момент смерти близкого ей человека – Бена, «который сел в самолет, летевший в Лос-Анджелес из аэропорта Логан утром одиннадцатого сентября две тысячи первого года». Однако Картер и Габриэль хотели услышать от Сары слова, касающиеся её выбора, произнесённые вслух, и она их произносит: «Террористы объявили нам войну», – сказала она.

– Они нападали на наши города, убивали наших граждан и пытались уничтожить само существование нашего правительства.

– Так как следовало с ними поступить?

– Расправиться с ними наотмашь.

– Каким образом?

– Мужчины в черном. Спецподразделения. Ракета «Хеллфайр», выпущенная с беспилотного самолета.

– А как быть с человеком, который дает им деньги? Он тоже виновен? И если да, то в какой мере?

– Я полагаю, это зависит от того, знает ли он, как будут использованы его деньги.

– А если он чертовски хорошо это знал?

– В таком случае он виноват не меньше того, кто всадил самолет в здание» [218, с. 95].

Помимо личного мотива, Сара искренне хочет служить своей стране. В ходе первой встречи с Габриэлем, в потоке задаваемых им вопросов о её детстве, семье, подростковом возрасте, обучении живописи, Габриэль задаёт вопрос на немецком языке «От чего Вы бежали?», на который Сара на немецком языке отвечает, что она бежит от «реальной жизни», в которой нет больше Бена, а люди, совершившие это преступление, по сей день ходят по Земле. Кроме того, Сара добавляет, что ей «нравится гулять по пшеничным полям Винсента и садам в цветах Монэ, которые они изображают», «нравится вести другую жизнь». Именно поэтому Сара подала заявление на работу в «Управление». Комплекс этих проблем, предпочтений и желаний стал прочной основой мотивировки Сары к сотрудничеству со спецслужбами и борьбы против сил Хаоса – террористами.

Сара имеет безупречную репутацию: «Ее отец был одним из руководящих сотрудников международного отдела «Сити-банка». Большую часть жизни Сара провела в Европе. Она свободно чувствует себя за границей, что большинству американцев не свойственно. Говорит на нескольких языках. Знает, какой вилкой, когда надо пользоваться» [218, с. 99] и обладает всеми необходимыми качествами и блестящим образованием, чтобы пройти самую тщательную проверку. Идеальный «инструмент» для протагониста, за исключением того, что она «всего лишь человек, слабая женщина». Силы Порядка выбирают в качестве орудия, продолжения самих себя агента-внедрения – женщину, сочетающую в себе и сильное, и слабое начала. Её сила заключается в её красоте, а слабость – в том, что она биологическое существо, которому можно легко причинить боль и «вытащить все секреты».

В этом месте повествования мы наблюдаем сжатие художественного времени и пространства произведения, результатом которого становится эксплицированность «экшенности» романа – его событийности. В течение нескольких часов беседы Габриэля и Сары он узнаёт всю её жизнь, жизнь её семьи, близких ей людей и друзей, а также взглядов и пути формирования её как личности. В свою очередь, он частично делится фактами своей биографии, происходит ускорение повествования. И так же, как с Габриэлем, мы имеем уже «готового» героя, что подтверждает «эпичность» представленных характеров.

Буквально через несколько часов это событие сменяется следующим – встречей Габриэля и президента США, на которой последний, судя по дальнейшему развитию сюжета, просит устранить и Зизи аль Бакари. Повествование становится стремительным, читатель едва успевает осмысливать факты, имена, образы героев. Вслед за этой встречей на следующее утро в Лондоне появляется Сара Бэнкрофт уже под прикрытием в качестве консультанта и компаньона небольшой, но очень известной фирмы «Изящное искусство Ишервуда». Она организует бурную деятельность в компании Ишервуда, чтобы как можно быстрее быть замеченной Зизи аль Бакари. А по вечерам Сара приходила в «штаб» группы, где Габриэль со своей командой обучал Сару минимальным навыкам, необходимым агенту внедрения. Сара «приезжала к ним ежедневно рано вечером, всегда разными дорогами и всегда под присмотром Лавона. Она быстро все воспринимала и, как предполагал Габриэль, была одарена фотографической памятью» [218, с. 94]. Кроме того, группа протагонистов привлекала сторонних специалистов для подготовки Сары. Дом – «штаб» в Суррее «посетили люди, которых в Конторе называли «экспертами со званиями»». Подготовка к сложнейшему внедрению в «империю Зизи» заняла всего три дня.

Габриэль постарался приложить максимум усилий, чтобы к моменту начала операции Сара наиболее «походила на агента-любителя по навыкам», однако, три дня недостаточно «для основательной подготовки». Тем не менее в Глазах Габриэля Сара была продолжением всей группы, «острием ножа», который нанесёт сокрушительный удар по силам Хаоса, поэтому операцию решили не отменять, а внедрить «сырого» агента и пойти на очень серьёзный риск.

Операция началась на четвёртый день с момента, когда Сара была к ней привлечена. Событийность повествования и скорость превращаются в непрерывную цепь, спрессовываются до одного мгновения. Ишервуд, владелец фирмы «Изящное агенство Ишервуда», представляет Сару Азизу аль Бакари, рассказав, что именно Сара обнаружила редкую, неизвестную картину Ван Гога. Зизи, будучи крайне заинтересованным в приобретении картины, «заглатывает наживку» и предлагает Саре поработать в «ААБ Холдинге». Эти события происходят в течение нескольких часов, а через три дня Сара Бэнкрофт получает приглашение провести несколько дней с «семейством аль Бакари» на тридцатифутовой яхте «Александра», что и является началом её трудовой деятельности в «Корпорации». Более того, Азиз аль Бакари принимает Сару в семью: «Поздравляю с вступлением в семью, Сара», что подтверждает тот факт, что Сара блестяще справилась с первой частью поставленной цели – внедрением.

Сара попадает в мир Азиза аль Бакари, живёт в его ритме и окружении. Группа протагонистов во главе с Габриэлем незримо находится рядом, создавая ощущение для Сары, что она не брошена, а лишь является самым кончиком остро заточенного ножа, оружием, которым будет поражено воплощение Тьмы – Ахмед бин-Шафик. В процессе подготовки семьи аль Бакари к очередному ужину в самом престижном ресторане она встречается с бин-Шафиком один на один и Сара сразу же узнаёт его: «Это Сара Бэнкрофт, новый начальник моего отдела искусств. А это, Сара, Ален

аль-Нассер. Ален возглавляет фирму в Монреале. – Очень приятно познакомиться, Сара. Свободно говорит по-английски, с легким акцентом. Руку не вынимает из кармана» [218, с. 101]. Сара, наконец, воочию увидела представителя Тьмы – Ахмеда бин-Шафика и едва смогла скрыть «животный страх, охвативший её» и ярость вперемешку с жаждой мести за Бена и всех погибших от руки антагониста. Зизи сразу перестал быть для неё просто арабом, а получил вполне осязаемые очертания представителя Хаоса.

Тем не менее, Сара смогла передать сообщение Габриэлю об обнаружении бин-Шафика. Габриэль и группа в полной мере не были готовы к проведению операции по устранению Ахмеда и Зизи, но поставленная задача должна быть выполнена, а проявление Хаоса должно быть побеждено и снова восстановлен баланс. Вместе с ускорением событийности, выпуклостью «экшенности», сужением пространства и времени художественного мира, авторская позиция реализуется не через повествователя, а через речь персонажей: «- Почему вы на него так смотрите?»; «- Не нужно мешать работу и личные отношения» [218, с. 105].

Однако первая попытка устранить бин-Шафика и Зизи терпит неудачу. Провал происходит мгновенно. Габриэль с группой не успевают устранить бин-Шафика в удобный момент, и, соответственно, не успевают вывести Сару из-под удара. В течение нескольких часов она под конвоем оказывается в предместьях Цюриха. Сара в силу того, что она «всего лишь человек», при встрече с «чистым» Хаосом не способна ему противостоять ни морально, ни физически. В данной ситуации показательным, на наш взгляд, является тот факт, что именно бин-Шафик, воплощение Хаоса, проводил допрос Сары: «Добрый вечер, Сара», – сказал Ахмед бин-Шафик. – Так приятно снова вас видеть». Антагонист пытается переубедить Сару в её взглядах, внося сомнение в её убеждения вопросом: «Вы думаете, так называемые «профессионалы», на которых вы работаете,

готовы пожертвовать жизнью ради вас? <...> Но вы лучше их, верно, Сара?» Затем, сам же объясняет Саре причину провала: «Вы хоть сознавали, что смотрите на мою руку? Вам говорили, что у меня на ней шрам? На моей раненой руке? – Он безрадостно улыбнулся. – Вас предали, Сара, – предали ваши собственные наставники» [218, с. 112], снова акцентируя внимание на мнимом предательстве Габриэля и всей группы протагонистов. Переломным моментом, по нашему мнению, в страхе Сары и осознании того, что её никто не предавал, а Ахмед бин-Шафик является именно тем самым представителем Тьмы, являются её слова, озвучившие его настоящее имя. Сара совершила храбрый поступок, она произносит настоящее имя Алена аль-Нассера – Ахмед бин-Шафик, когда он заставляет её сделать это в обмен на информацию о следующем ударе террористов. Ахмед бин-Шафик предоставляет ей правдивую информацию о покушении на американского президента в Ватикане, понимая, что Сара никогда не покинет швейцарских застенков: «Достаточно сказать, что мы не довели до конца одно дельце в Ватикане. Преступления христианства и Западного мира против мусульман скоро будут раз и навсегда отомщены. Но ты уже не увидишь эту славную акцию. Тебя к тому времени уже не будет в живых» [218, с. 115].

Однако Габриэль успевает вовремя и освобождает Сару. По пути домой она кается перед Габриэлем, рассказывая, что предала его и всю группу: «Они знают про вас, Габриэль. Я пыталась...». Габриэль, в свою очередь, принимает вину на себя, освобождая Сару от ответственности за предательство: «Все в порядке, Сара. Это наша вина. Мы бросили вас». Сара предоставляет Габриэлю «убийственно достоверную» информацию о том, что «силы всемирного джихада планируют атаку на президента в Ватикане сегодня днем». Снова повествователь через речь персонажей спрессовывает время и пространство, ограничиваясь днями. Счёт времени в художественном мире идёт на минуты.

Покушение радикальных исламистов на президента США совершается руками «младшего капрала Эриха Мюллера». Примечательно, что сочетание художественного вымысла автора в имени Эрих Мюллер соотносится с реальным человеком – профессором Эрихом Мюллером, главным конструктором самой мощной пушки нацистской Германии во Второй мировой войне – «Дорой». Само покушение происходит стремительно: «Собственно, если бы не Донати, думал он позже, он мог бы и не заметить, что грядет. А глаза Донати вдруг расширились, и он метнулся к президенту. Габриэль повернулся и увидел пистолет. Это был девятимиллиметровый «ЗИГ-зауер»; рука, державшая его, принадлежала младшему капралу Эриху Мюллеру». Однако, Габриэль успевает «выхватить пистолет и открыть огонь <...>. Он просто продолжал стрелять, пока не уложил швейцарского гвардейца на мраморный пол». Таким образом президент Америки был спасен, а «Пьетро Луккези, епископ Рима, Pontifex Maximus [16 - Главный понтифик (лат.)] и преемник святого Петра, упал на колени возле поверженного тела высокого священника в черной сутане и стал молиться» [218, с. 118].

Луиджи Донати, после покушения получив очень тяжёлое ранение, находится в больнице. Рядом с ним, с закрытыми глазами и в грязной, порванной, с пятнами крови белой сутане, сидит Папа Павел VII. Габриэль находится рядом. «Он отказался сменить ее. Габриэль, глядя на него сейчас, вспомнил Шамрона и его порванную кожаную куртку. Он надеялся, что святой отец не винит себя за то, что произошло сегодня» [218, с. 124]. По нашему мнению, повествователь снова эксплицирует удвоение центрального события: белая сутана Папы в крови и порванная куртка Ари Шамрона, оба они несут ответственность за поломанные судьбы своих подопечных, а впоследствии и друзей, готовых жертвовать жизнью ради них.

Силы Тьмы не смогли одержать верх над Силами Света, равно как и в ситуации с Сарой, где произошёл обмен информацией, и никто ни из команды протагонистов, ни антагонистов не был устранён. Это и завершает удвоение второго центрального сюжетного события.

Позже Америка провела «детальнейшее и беспристрастное расследование» совершённого покушения и по результатам расследования было собрано заседание Сената США, на котором Габриэлю как главному действующему лицу предоставили слово. Однако присутствующий в зале Адриан Картер сравнивает предстоящее выступление Габриэля с Геркулесом: «Геркулес явился в сенат Соединенных Штатов, – подумал он. – И принес с собой полный колчан стрел, пропитанных ядом». Это говорит о воплощённых в нем чертах «эпического» героя. Габриэль поступает так, потому что считает, что весь цивилизованный мир и продажные сенаторы США должны знать, «что собой представляют их «друзья» саудовцы», как высшие чины правительства США напрямую зависят от «грязных саудовских денег». А также ещё и потому, что он считает, что Сара и её травмы стали расплатой за спасение президента: «Нет, Сара, это сделали вы. Возможно, настанет день, когда страна узнает, чем обязана вам». Габриэль своим выступлением в Сенате также репрезентирует выполнение своей главной миссии – начала глобального мирового противостояния терроризму.

На первый взгляд, ситуация предстаёт так, как если бы Хаос победил Порядок: операция провалена, Сара раскрыта и едва не погибла от рук террористов, задание государства Израиль и США, а также личная просьба президента США не выполнены. Но повествователь в качестве логичного завершения «эпической» схватки Порядка и Хаоса сообщает читателю её результаты. Спустя некоторое время после покушения Габриэль с Адрианом Картером получают проверенную информацию о точном времени и месте нахождения Ахмеда бин-Шафика. Протагонист

закладывает бомбу на балконе гостиничного номера, и, выяснив, соответствует ли человек на балконе гостиничного номера полученному в донесении описанию, – предлагает набрать номер телефона, который приведёт в действие детонатор взрывного устройства своему другу и коллеге Эли Лавону. Лавон отказывается, так как не хочет брать на свою душу смерть террориста: «Это твоя обязанность, Габриэль. Я никогда мокрыми делами не занимался». Происходит взрыв, и «охваченное огнем тело Ахмеда бин-Шафика полетело вниз, в темноту». Таким образом, восстанавливается баланс сил Хаоса и Порядка, Света и Тьмы. Невыполненной остаётся лишь «приватная» просьба Президента США, о которой Габриэль так и не сказал дважды интересовавшемуся Адриану Картеру. Согласно ранее высказанному нами предположению, президент просил Габриэля устранить Зизи аль Бакари. Габриэль выполняет просьбу президента в Каннах руками Узи Навота, вновь назначенного начальника Службы Спецопераций израильской разведки спустя несколько дней после смерти Ахмеда бин Шафика. Факт смерти Зизи аль Бакари окончательно устанавливает баланс между Силами Тьмы и Света, но, по нашему мнению, совсем ненадолго, так как после взрыва, забравшего жизнь Зизи, «светловолосый мужчина, уходя, видел, как Надя аль-Бакари опустилась на колени возле отца и закричала о мщении». «Эпическая» борьба за баланс между Хаосом и Порядком не прекратится никогда, иначе мир прекратит своё существование.

Проведённый анализ художественного мира произведения, на наш взгляд, требует конкретизации принадлежности его композиции к жанру шпионского романа–экшена. Для анализа структуры произведения нами будет применена жанровая доминанта шпионского романа-экшена с целью выявления характерных черт, присущих данной жанровой модификации.

Протагонистами в романе являются несколько персонажей, образующих единую команду с чётким распределением обязанностей и

ответственности и ярким лидером – Габриэлем Аллоном. Он отставной офицер спецслужб государства Израиль, занимающийся реставрационными работами картин известных художников, один «из четырех наиболее престижных реставраторов в мире». Он имеет «крепкое телосложение» и «хорошую» фигуру, несмотря на свой возраст. Его социальный статус определяется предложением премьер-министра Израиля «возглавить отдел спецопераций». Повествователь примеряет лидеру-протагонисту различные социальные маски: свободного художника-реставратора – «Габриэль несколько лет жил и работал в Венеции под именем Марио Дельвеккио», подвыпившего работяги – «Он был маленького роста и невпечатляющего телосложения <...> Как ни странно, никто не может составить его убедительного портрета. В тот вечер у него не было имени, но потом он станет известен просто как Клод» [218, с. 119], маска состоятельного немца, «попавшего в рай и желавшего теперь побыть здесь подольше». Духовный наставник-протагонист «Ари Шамрон, дважды бывший начальником израильской разведслужбы, а теперь являвшийся чрезвычайным советником премьер-министра по всем вопросам безопасности и разведки». Как видим из художественного текста, «идейный» протагонист занимает высокое социальное положение. В силу своей функции в художественном мире произведения и должности, им занимаемой, он не носит социальных масок, а является идеологической опорой для всей группы протагонистов.

Исполнителем команды протагониста является американка Сара Бэнкрофт – «поразительно красивая – со светлыми волосами до плеч, широкими скулами и большими глазами цвета безоблачного летнего неба». Она имеет блестящее образование, «докторскую степень в Гарварде». Её социальный статус высок, так как она работает «куратором хорошо известной Коллекции Филлипса». Ей не приходится примерять социальные маски, так как она исполнит роль «начальника отдела искусств в ААБ

Холдинге», корпорации антагониста. Навыки для осуществления возложенной на неё миссии она получит в ходе работы в составе группы протагонистов.

Антагонисты в романе также представлены в виде команды, с чётким распределением функций и лидером, осуществляющим координацию всех функций. Лидером протагонистов выступает Ахмед бин-Шафик. Повествователь представляет его так: «Бин-Шафик с бородой. Бин-Шафик с лысиной. Бин-Шафик в седом парике. В черном парике. С вьющимися волосами. Вообще без волос. С острыми чертами бедуина, смягченными пластической операцией. Но самым ценным ключом к установлению его личности будет его раненая рука. Шрам на внутренней стороне руки от кисти до локтя он никогда не показывает. Слегка усохшую руку он никогда не подает – держит ее надежно укрытой, спрятанной от глаз неверных» [218, с. 121]. Ахмед не живёт без социальной маски, постоянно скрывая свою личность, так как за ним «охотятся спецслужбы всех ведущих государств мира». Он полностью утратил своё истинное лицо. Духовный наставник-антагонист – профессор Али Массуди. «Профессор Массуди был высокий – немного выше шести футов – и чересчур красивый для мужчины, работающего с впечатлительными молодыми женщинами». Обладал высоким социальным статусом и влиянием, как в Арабском, так и Западном мире. Его социальный статус избавлял его от необходимости прикрываться «масками», так как он был надёжно защищён своей позицией по отношению к Восточной и Западной цивилизациям.

Антагонист, выполняющий функцию финансового обеспечения, представлен Абдулой Азизом аль Бакари. «По последним подсчетам, он был вроде бы пятнадцатым из самых богатых людей в мире с личным капиталом около десяти миллиардов долларов». Его социальный статус высокий, он «президент, исполнительный директор и хозяин «ААБ-холдинга <...> «ААБ» занимается мореходством и сталью. «ААБ» рубит

леса Амазонки и опустошает недра Анд в Перу и Боливии. «ААБ» имеет химическую компанию в Бельгии и фармацевтическую – в Голландии. Отделение «ААБ», занимающееся недвижимостью и строительством, – одно из самых крупных в мире». С позиции художественного мира автора, Азиз аль Бакари не нуждался в социальных масках, так как он официально не был разведчиком или преступником, а при этом был слишком богат, чтобы «прятаться».

Повествование в романе варьируется в зависимости от событийности. Чем интенсивнее и «плотнее» сжимается время и пространство, тем меньше «слышен» повествователь в художественном тексте. Реалистичность события рассказывания обуславливается наличием в тексте связи художественного мира с внетекстовой реальностью, с историческими и политическими событиями. В ткань художественного произведения вплетено конкретное историческое время: 5 сентября 1972 года, теракт на Олимпиаде в Мюнхене, в результате неудачной попытки освободить заложников погибло более 20 человек; 11 сентября 2001 года, теракт в Соединённых Штатах Америки, унесший жизни более трёх тысяч человек; покушение на Президента США в Ватикане 30 марта 1981 года. Подобная педантичность эмпирического автора в транслировании реальных фактов влечёт за собой и появление исторических личностей, которые в произведении становятся художественными образами. «Экшенность» повествования проявляется в том, что практически исчезает речь повествователя. Функцию изображающей речи выполняют слова самих персонажей. Во второй части романа текст лишается объективного слова повествователя, а изображение внутреннего мира художественного произведения происходит через речь персонажей, принадлежащих к героиней сфере протагонистов.

Событие встречи протагониста и антагониста хронологически пролонгировано. Первая встреча состоялась в ресторане: «Это Сара

Бэнкрофт, новый начальник моего отдела искусств. А это, Сара, Ален аль-Нассер. Ален возглавляет фирму в Монреале». Событие встречи, на первый взгляд, не несёт противостояния, однако, при детальном рассмотрении, Сара идентифицирует лидера антагонистов Ахмеда бин-Шафика под маской Алена аль-Нассера и передаёт информацию лидеру протагонистов Габриэлю. Габриэль планирует операцию по устранению Ахмеда. Имея недостаточно времени для подготовки и неблагоприятные условия, операция заканчивается неудачей и Сара попадает «в плен». Начинается событие побега: «Сара не знала, что лежит в кресле лицом к носу летящего на восток «Фолкона-2000», а остальная группа протагонистов преследует её. «Самолет пролетел севернее центра Цюриха и стал спускаться к аэропорту <...> Сара понятия не имела, как долго они ехали – час, может быть, дольше, – но знала цель поездки <...> Вот свернули направо. Теперь налево. «Бух-бух» по рельсам. Резкая остановка – так, что взвизгнули шины» [218, с. 124]. Группа протагонистов преследовала похитителей Сары. Затем наступает событие сражения и финальный бой. Ахмед бин-Шафик допрашивает Сару, и в ходе допроса происходит поединок силы воли протагониста и жестокости антагониста. В этой «эпической» битве проигрывает Сара, но при этом узнаёт важную информацию о покушении на президента США в Ватикане. Она проигрывает потому, что не выполнила поставленное ей государством в виде Габриэля Аллона и Адриана Картера задание – уничтожить бин-Шафика, но выигрывает спасение президента США в Ватикане, так как благодаря полученной ей информации президента удаётся спасти.

Центральное событие подвергается удвоению – безрезультатная встреча Габриэля с Ахмедом бин-Шафиком, провальная операция Сары. В обоих случаях происходит встреча представителей протагониста и антагониста. Ари Шамрон и порванная куртка удваиваются в событии

встречи антагонистов и протагониста Папы Павла VII – белая разорванная сутана в пятнах крови, которую Папа не хотел снимать.

Мотив события и ответственность. Группа протагонистов во главе с Габриелем мотивирована на борьбу с антагонистами, так как все осознавали, что стоят на передовой борьбы сил Порядка с Хаосом, террористов против мирного населения. Более того, государство Израиль поставило задачу уничтожить лидера группы антагонистов Ахмеда бин-Шафика, организовавшего ряд терактов против государства и евреев, а также президент Соединённых Штатов Америки в личной беседе попросил Габриэля устранить Азиза аль Бакари.

Персонажная парадигма биполярна. Весь цивилизованный мир противостоит террору, организованному исламскими радикалистами. В систему персонажей включены художественные образы, напрямую соотносимые с реальными историческими личностями: Голда Мейер, пятый премьер-министр Израиля, министр иностранных дел, министр МВД, министр труда и социального обеспечения Израиля, Усама бен Ладен, основатель и руководитель международной террористической организации «Аль-Каида», Ясер Арафат, председатель палестинской национальной администрации, лидер террористического движения ФАТХ. Кроме того, Габриэль Аллон, ставший в романе протагонистом, соотносим с реальной личностью – Ами Аялоном, руководителем израильской службы безопасности «Шабак» с 1995 по 2000 годы.

Сюжет произведения. Каждый протагонист из группы морально готов совершить Подвиг во имя победы Порядка над Хаосом и восстановления баланса сил, поэтому типичное повышение статуса протагонистов в конце произведения не происходит.

Любовная линия в художественном мире героев реализована через «любовный треугольник»: Лея, жена Габриэля, Кьяра, женщина Габриэля и сам протагонист. Чтобы отомстить Габриэлю за устранение членов «Аль-

Каиды», террористы взрывают машину, в которой находились сын и жена Габриэля – Лея. Сын погибает на месте, а жена остаётся в живых, но «ад, возникший на месте взрыва», разрушает тело Леи и забирает её память. В течение тринадцати лет Лея находится в психиатрической клинике, так как «в ее памяти без конца возникали картины Вены – словно проигрывалась видеопленка. А теперь прошлое и настоящее чередовались в ее сознании», где получает необходимое лечение. Понимая, что она не может дать Габриэлю семью, свое тепло, поддержку, она спрашивает протагониста, «были ли у него другие женщины, пока она отсутствовала»? Габриэль отвечает утвердительно и добавляет, что уже расстался с ней. «Зачем, любовь моя? Посмотри на меня. От меня ничего не осталось. Ничего, кроме воспоминаний» – любовь Леи к Габриэлю настолько велика, что она принимает выбор Габриэля. Речь, как мы понимаем, идёт о Кьяре. Повествователь репрезентирует женщину протагониста как ослепительно красивую девушку с «очень темной оливковой кожей, а широко раскрытые миндалевидные глаза были цвета карамели с золотыми крапинками». Её отец – «главный раввин Венеции», а сама Кьяра – сотрудник израильской спецслужбы, и Габриэль, согласно своей пока не утверждённой должности, был её начальником. Тот факт, что она была еврейкой и работала на государство Израиль, автоматически относит её к команде протагонистов и сторонников Габриэля. Кьяра уверена, что Габриэль полюбил её, потому что она «принадлежит к Службе» и отстаивает интересы еврейского мира и иудейской религии, так как в данном случае высшая цель является всеобъемлющей. Это точка соприкосновения долга, любви, ответственности и интересов нации.

Однако Габриэль испытывает чувство вины перед Леей и исчезает из жизни Кьяры «на долгие месяцы», объясняя своей жене, что он «любил Кьяру, но расстался с ней из-за тебя». Впоследствии Габриэль встречается с Кьярой, она прощает ему его исчезновение и соглашается вместе с

Габриэлем и Джилой, женой Шамрона, поехать к Лее и поговорить с ней: «Габриэль считал себя обязанным сказать ей правду, но хотел сделать это как можно безболезненнее». Между Габриэлем и его женой состоялся диалог, из которого можно понять, что Лея дала молчаливое благословление Габриэлю и Кьяре: «Ты любишь эту девушку? – Да, Лея, я очень люблю ее. – Ты будешь ей хорошим мужем? По его лицу покатались слезы. – Да, Лея, буду» [218, с. 128].

Окружающая обстановка в романе представлена реалистично. В художественный мир повествователя вплетены реальные даты, отражающие реальные события, что создаёт эффект «документальности». Детальное описание местности, с топонимическими характеристиками и точными географическими данными конкретизирует обстановку, в которой происходит событие: «допрос ее проходил в кантоне Ури, где преимущественно живут римские католики, в районе, который швейцарцы любовно называют Внутренней Швейцарией. Шале находилось в узком ущелье, прорезанном притоком реки Рейсс. По ущелью проходила всего одна дорога, и наверху была одна-единственная чахлая деревенька» [218, с. 129]. Подобная детализация художественного мира повествователя создаёт эффект «слияния» реального мира и художественного, что, в свою очередь, продуцирует восприятие всего происходящего как реальные исторические события.

«Экшенность» жанровой структуры обуславливает стремительную смену окружающей обстановки: «Габриэль, находясь на конспиративной квартире в Суррее, через час уже проходил регистрацию в аэропорту Хитроу, и в половине пятого он уже наслаждался видом заката солнца из конспиративной квартиры ЦРУ на Коллинз-авеню в Майами-Бич». Повествователь структурирует роман, называя каждую главу не событиями, предполагаемыми в ней, а топонимами: Глава 1 «Лондон», Глава 2 «Иерусалим», Глава 3 «Иерусалим», Глава 4 «Ватикан» и так далее, до

Главы 42 «Стамбул», в которой, помимо конкретной «привязки» к местности, добавляет ещё и констатацию времени года – август.

Таким образом, роман Даниэла Силвы «Посланник» является одним из наиболее ярких и репрезентативных шпионских романов-экшенов в американской «шпионской» литературе XXI века, периода «после террористической атаки 11 сентября 2001 года». Жанровая структура романа соответствует жанровой доминанте жанровой модификации шпионского романа-экшена. Жанровая структура романа содержит «эпические» характеристики – наличие противоборствующих сторон, при этом каждая из сторон уверена в своей избранности и миссии, предназначенной к выполнению ими на земле свыше. Идея избранности реализуется как со стороны группы протагонистов в виде «избранного еврейского народа», так и со стороны группы антагонистов в виде карающего меча пророка Мохаммеда и всемирного Джихада против неверных. Если протагонист шпионских романов-экшенов конца XX столетия эволюционировал, становясь смелее, сильнее, храбрее, то протагонисты шпионских романов-экшенов XXI столетия периода «после 11.09.2001» изначально готовы выполнить миссию, возложенную на них – бороться с силами Тьмы. Их готовность к противостоянию мотивирована потерей близкого человека от пуль и бомб террористов, а также приказом государства, соответственно, выполнением долга службы. Борьба Порядка против Хаоса реализована в виде противостояния государств Израиль, Италия, США и Саудовской Аравии. Повествование в шпионском романе-экшене характеризуется наличием внетекстовых «вкраплений» в художественном мире. Вследствие «сжимания» художественного времени и пространства речь повествователя транслируется через речь персонажной парадигмы. Событие встречи протагониста и антагониста хронологически пролонгировано и является основой сюжетной линии, однако, можно выделить событие встречи, событие побега и финальный бой. Система

персонажей в романе биполярна, с чётко определёнными противоборствующими сторонами. Присутствие в романе исторических личностей делают образы художественных персонажей объёмными, «выпуклыми». Методы работы группы протагонистов и группы антагонистов совершенствуются, к работе привлекаются технические новинки. Тематическое своеобразие шпионских романов-экшенов данного периода обусловлено террористической атакой Аль-Каиды 11 сентября 2001 года на основы демократического мира. Американские шпионские романы-экшены в целом соответствуют жанровой структуре жанровой доминанты шпионского романа-экшена, однако получают дополнительные признаки «эпической» борьбы – избранность свыше для выполнения возложенной миссии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе достижения поставленной цели идентифицировать жанровую природу и функционирование современного американского шпионского романа-экшена и определить его место в мировом литературно-культурологическом процессе мы пришли к следующим выводам.

Проанализировав роль и место «массовой» литературы в американском литературном процессе, можно констатировать, что литература послевоенных лет претерпела значительные изменения и трансформации, обусловленные целым рядом факторов: утверждение новых философских концепций, «стык» культурных и интеллектуальных ценностей, наличие разнонациональных тенденций в литературе, кризис образа автора, стремительное развитие постмодернистской литературы на основе французского постструктурализма.

В современной литературе действуют устоявшиеся жанровые каноны, которые представляют собой **формально-содержательные матрицы** прозаических произведений, построенных на общих темах и сюжетных схемах. Свидетельством роста интереса к «массовой» литературе выступает появление большого количества литературно-критических и теоретических работ, посвященных популярным жанрам современности. В этом контексте шпионский роман занимает промежуточное место между «массовой» и «высокой» литературой. Он позиционируется как «интеллектуальная массовая» литература.

Рассмотрев эволюцию жанра шпионского романа и литературную критику о нём, можно сделать вывод, что рецепция жанра шпионского романа сформирована рядом теоретиков-литературоведов, среди которых Я. Н. Засурский, А. М. Зверев, А. С. Мулярчик, М. В. Норец,

А. П. Саруханян, В. П. Шестаков занимают ведущее положение, представив системный взгляд на становление жанра шпионского романа.

Нами отмечается «ступенчатость», «импульсность» в формировании восприятия шпионского романа в диахронии. Основателем жанра шпионского романа по праву считается американец Ф. Купер, тем не менее, в период до начала Второй мировой войны американский шпионский роман не представлен более–менее ни одним значимым автором. При этом период «холодной войны» характеризуется обилием шпионских романов в литературе постмодернизма США в силу того, что Америка непосредственно являлась участвующей стороной в войне. Ещё одним толчком к появлению шпионских романов с определённым характерным антитеррористическим «окрасом» стали уже исторические события 9/11/ 2001 года в Соединённых Штатах Америки.

Модель, предложенная М. В. Норцем, наиболее полным образом репрезентирует процесс образования жанровых вариантов в структуре жанра, на этом основании данная «клеточная» модель жанроформирования была принята в нашем исследовании за основу. Жанровая доминанта шпионского романа-экшена, выстроившаяся в ходе осмысления теоретической основы формирования жанра, взята в качестве схемы анализа художественных произведений для идентификации их жанровой принадлежности.

Анализ романа Хелен Маккинес «Связь через Зальцбург» по модели жанровой доминанты шпионского романа-экшена позволил идентифицировать жанровую принадлежность романа – шпионский роман-экшен. Жанровая модификация шпионского романа-экшена подтверждается анализом данного романа Х. Маккинес. Все структурные компоненты жанра присутствуют в романе: протагонист (наделён как «эпическими», так и «романными» чертами. Он эволюционирует морально, от начала произведения к его завершению), антагонист (уверенный в своей «правде»),

указание на их равный социальный статус, что является «эпосным» признаком. Мотивы противостояния протагониста и антагониста определены изначально уравниванием сил Хаоса и Порядка, однако «романный» признак реализуется посредством выполнения приказа государства. Проблематика шпионских романов-экшенов представленного периода сформирована борьбой цивилизованного мира против нацизма во Второй мировой войне и, так называемым, «поствоенным» синдромом.

Ярчайшим примером шпионского романа-экшена в литературе США середины XX, т.е. раннего периода «холодной войны» является роман Э. Айронса «Задание: лунная девушка» [1]. Герой шпионского романа-экшена середины XX века характеризуется смелостью, чётким выполнением приказа вышестоящего начальства, желанием совершить Поступок во имя отечества. Реализуя «романное» начало, протагонист эволюционирует от начала совершения Подвига к его завершению. Протагонисты представлены справедливыми «борцами за демократию», воинами «света». Но, как правило, все они одиноки в своей «эпической» борьбе за установление баланса между Порядком и Хаосом, где страной Порядка выступает США, а образами Хаоса – разведки воинствующих государств СССР и Китая. Мотивировкой подвигов, совершаемых протагонистами шпионских романов-экшенов указанного периода, выступает ответственность за выполнение приказа государства перед самим собой. Проблематика шпионских романов-экшенов обозначенного периода обусловлена историческим фоном противостояния двух сверхдержав – СССР и США, иногда на арене появляется коммунистический Китай, но обязательно находится на стороне Хаоса, Тьмы. Противостояние реализуется в форме финансовых войн, соперничества в социальной структуре, освоении космоса и во всех аспектах жизни государства.

Роман Р. Ладлэма «Идентификация Борна» [201] является типичным шпионским романом-экшеном конца XX, т.е. позднего периода «холодной войны». Герой шпионского романа-экшена конца XX века характеризуется отчаянной смелостью, желанием восстановить «эпосный» баланс Порядка и Хаоса. Мотивы поступков протагониста и антагониста определяются первоначально приказами государства, иногда идущими вразрез с моральными убеждениями главных героев. Протагонист морально эволюционирует в ходе восстановления баланса, что даёт нам основание предполагать: «романные» черты превалируют в этом смысле над «эпосными». Протагонист не имеет группы, выступающей единым фронтом с ним, а действует в одиночку, что свидетельствует о наличии «эпосных» признаков в его образе. Антагонист в романе встроен в «эпосную» ситуацию. Он представляется равным по социальному статусу и не привносит дисбаланс в эпическое противостояние.

Исторический фон обусловил актуализацию проблематики шпионских романов-экшенов обозначенного периода: противостояние двух сверхдержав – СССР и США. «Железный занавес» продуцирует образ «монстра» – СССР, представителя сил Тьмы, распространяющего свое влияние на все сферы жизни общества: финансовую, политическую, социальную.

Шпионский роман-экшен в литературе США конца XX в., периода после «холодной войны», представлен в нашей работе романом Джозефа Файндера «Дьявольская сила» [221]. Герой шпионского романа-экшена конца XX века характеризуется избирательностью и индивидуальным подходом к исполнению приказов вышестоящего начальства, то есть появляются первые признаки предназначения к борьбе с Хаосом «свыше». Стремление к «эпосному» восстановлению баланса между Хаосом и Порядком мотивировано личным стремлением героя «сделать мир лучше». Намечается тенденция нарушения «эпосного» начала «одиночества» в

борьбе с силами Тьмы: биографический автор вводит в художественный мир прямых союзников протагониста, однако пока не являющихся полноценной командой или группой протагонистов, а выступающих лишь ситуативными союзниками, объединёнными единой целью противостоять силам Тьмы. В соблюдение признака «эпического» равенства, образ антагониста в романе также реализован в форме «основного» антагониста и его «инструмента», героя-единомышленника в борьбе против сил Порядка, с высоким социальным статусом, что уравнивает противоборствующие силы. Мотивами подвигов, совершаемых протагонистами шпионских романов-экшенов указанного периода, выступают ответственность перед самим собой, личная заинтересованность, обусловленная веянием времени.

Таким образом, характерными чертами шпионских романов-экшенов **XX столетия** являются:

- протагонист представлен единолично, он сам в борьбе с равным противником должен восстановить утраченный баланс сил Хаоса и Порядка;
- образ протагониста актуализируется посредством равноправного наличия «романных» и «эпосных» признаков;
- «романные» признаки реализуются в позиционировании автором протагониста в начале и финале повествования с повышением его статуса, а также в разовости разрешения «эпической» ситуации противостояния Хаоса и Порядка;
- спрессовка хроноса и топоса, реализующаяся через резкое ускорение событийности, - проявление «экшенности» - актуализируется в момент события встречи протагониста и антагониста.

Жанровая доминанта романа Тэда Бэлла «Между Раем и Адом» периода «после 11.09.2001» также несёт в генетическом коде «эпические» и «романные» признаки. «Эпические» признаки репрезентированы в наличии

противоборствующих сторон, борьбе протагониста против сил Тьмы для достижения баланса между силами Света и Тьмы. «Романные» признаки выражаются с помощью попытки протагониста восстановить баланс «в данном конкретном случае».

В отличие от протагониста шпионских романов-экшенов XX века, протагонисты шпионского романа-экшена начала XXI века представляются автором героями, отмеченными, избранными провидением. Исполнение приказа государства является вторичным по отношению к личным мотивам. Неизменным остаётся желание совершить Поступок во имя высшей справедливости. Происходит трансформация образа, его численного выражения. В «эпосной» борьбе повествователь формирует группу протагонистов, герой получает друзей, союзников, единомышленников. Подвиг против сил Хаоса не будет «эпичным», если изначально протагонист или антагонист был сильнее или многочисленнее. Борьба должна вестись «на равных». Поэтому автор чётко определяет и группу антагонистов. Их социальный статус в художественном мире высок, так как «высоки ставки». Биографический автор окрашивает повествование реальными географическими названиями и детализирует оружие протагониста и антагониста, до мелочей описывая его строение и результаты применения. «Экшенность» становится ярко выраженной чертой повествования, стремительно трансформируя художественный мир в одну точку, с быстротекущим временем и обширным пространством, наполненную только событиями. «Эпическое» событие встречи протагониста и антагониста поделено на составляющие, причём окончательная победа сил Света может быть реализована за пределами финального боя. Принципиальным моментом эпической ситуации является само наличие компонентов события. Борьба между Порядком и Хаосом реализуется в виде противостояния между США и Кубой, но на стороне Тьмы обязательно присутствует образ России, снабжающей Хаос

супероружием. Проблематика шпионских романов-экшенов данного периода формируется под влиянием исторических событий – взаимоотношений США и бывшего сателлита СССР – Кубы. Периодически в поле зрения читателей появляется «восточная» тема: Аль-Каида, мусульманский радикальный терроризм, концентрирующий свои силы на острове Куба, в непосредственной близости от США.

Роман Даниэла Силвы «Посланник» является одним из наиболее ярких и репрезентативных шпионских романов-экшенов в американской «шпионской» литературе XXI века этого же периода. Жанровая структура романа соответствует жанровой доминанте жанровой модификации шпионского романа-экшена. Жанровая структура романа содержит «эпические» характеристики – наличие противоборствующих сторон, при этом каждая из сторон уверена в своей избранности и миссии, свыше предназначенной к выполнению ими на земле. Идея избранности реализуется как со стороны группы протагонистов в виде «избранного еврейского народа», так и со стороны группы антагонистов в виде карающего меча пророка Мохаммеда и всемирного Джихада против неверных. Если протагонист шпионских романов-экшенов конца XX столетия эволюционировал, становясь смелее, сильнее, храбрее, то протагонисты шпионских романов-экшенов XXI столетия периода «после 11.09.2001» изначально готовы выполнить миссию, возложенную на них – бороться с силами Тьмы. Их готовность к противостоянию мотивирована потерей близкого человека от пуль и бомб террористов, а также приказом государства, соответственно, выполнением долга службы. Борьба Порядка против Хаоса реализована в виде противостояния государства Израиль, Италия и США и Саудовская Аравия. Повествование в шпионском романе-экшене характеризуется наличием внетекстовых «вкраплений» в художественном мире. Вследствие «сжимания» художественного времени и пространства речь повествователя транслируется через речь персонажной

парадигмы. Событие встречи протагониста и антагониста хронологически пролонгировано и является основой сюжетной линии, однако можно выделить событие встречи, событие побега и финальный бой. Присутствие в романе исторических личностей делает образы художественных персонажей объёмными, «выпуклыми». Американские шпионские романы-экшны, в целом, соответствуют жанровой структуре жанровой доминанты шпионского романа-экшена, однако получают дополнительные признаки «эпической» борьбы – избранность свыше для выполнения возложенной миссии.

Таким образом, характерными чертами шпионских романов-экшенов **XXI столетия** являются:

- протагонист представлен группой, в которой каждый из представителей выполняет определённую функцию;
- «выпуклая» презентация «эпосного» начала в образе протагониста и «сопутствующее присутствие» «романного» начала;
- «романные» признаки реализуются в разовости разрешения «эпической» ситуации противостояния Хаоса и Порядка;
- спрессовка времени и пространства – «динамизация» – реализуется посредством резкого ускорения событийности и представляет собой проявление «экшенности». Актуализация динамизации происходит в момент осознания героем «избранности» и продолжается до разрешения «эпической» ситуации. Динамизация занимает значительную часть повествования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айронс Э. Задание: лунная девушка / Э. Айронс. – М.: – Центрполиграф, 1996. – 218 с.
2. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): автореф. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 / Т. Н. Амирян. – М., 2012. – 23 с.
3. Анализ художественного текста (Эпическая проза) Хрестоматия / сост. Н. Д. Тамарченко. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004 (II). – 442 с.
4. Анджапаридзе Г. А. Детектив: жестокость канона и вечная новизна / Г. А. Анджапаридзе. – М.: Полифакт, 2002. – 218 с.
5. Анджапаридзе Г. А. Детективы века / Г. А. Анджапаридзе. – М.: Полифакт, 1999. – 923 с.
6. Анджапаридзе Г. А. Не только о детективе: монография / Г. А. Анджапаридзе. – М.: Вагриус, 2003. – 382 с.
7. Анджапаридзе Г. А. Популярный жанр вчера и сегодня / Т. Кестхейи. Антология детектива / Г. А. Анджапаридзе [предисл.]. – Будапешт.: Корвина, 1989. – С. 5-15.
8. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.
9. Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система / О. Ю. Анцыферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков. – 1994. – С. 21-36.
10. Аристотель Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – 1112 с.

11. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Флинт: Наука, 2006. – 495 с.
12. Бавин С. П. Зарубежный детектив XX века. Популярная библиографическая энциклопедия / С. П. Бавин. – М.: Книжная палата, 1991. – 202 с.
13. Бакен Д. 39 ступеней / Д. Бакен. – М.: ИК "Столица" (Geleos), АрхивКонсалт, 2012. – 276 с.
14. Баринова Е. Е. Проблема классификации в теории литературных жанров / Е. Е. Баринова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 6 (260). – С. 17-25.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Текст. / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 408 с.
16. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 193 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: [сб. избр. тр.] / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
18. Баянова Л. Е. Формирование представлений о художественной культуре постмодернизма у студентов-культурологов в педагогическом вузе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Баянова Людмила Евгеньевна. – Екатеринбург, 2010. – 165 с.
19. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский. – М.-Л.: Художественная литература, 1954. – 220 с.
20. Белл Т. Между адом и раем: [Хок: пер. с англ.] / Т. Белл. – М.: Гелеос, 2007. – 445 с.
21. Белоусов Р. С. Тайны великих литературных преступлений: самые знаменитые похищения и убийства в мировой классике: монография / Р. С. Белоусов. – М.: Рипол Классик, 2004. – 508 с.
22. Берковский Н. Я. Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры [Ленинградское отделение], 1962. – 450 с.

23. Берковский Н. Я. Текущая литература: статьи критические и теоретические / Н. Я. Берковский. – М.: Федерация, 1930. – 338 с.
24. Благин А. А. Английские шпионские романы как оружие идеологического противоборства (1950 – начало 1970-х гг.): автореф. ... канд. ист. наук: спец. 07.00.03 / А. А. Благин. – Ярославль, 2012. – 23 с.
25. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика / Т. В. Бовсунівська. – К.: КНУ, 2010. – 180 с.
26. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів / Т. В. Бовсунівська. – К.: КНУ, 2008. – 520 с.
27. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т. В. Бовсунівська. – К.: КНУ, 2009. – 20 с.
28. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С. Н. Бройтман. – Москва: РГГУ, 2001. – 320 с.
29. Брюс Ж. Под страхом смерти. В нейтральной стране / Ж. Брюс. – М.: Канон, 1994. – 340 с.
30. Ван Дайн С. С. Двадцать правил для написания детективных романов / С. С. Ван Дайн. – М.: Радуга, 1990. – 132 с.
31. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
32. Веселовский А. Н. История или теория романа? / А. Н. Веселовский. – Л.: Художественная литература, 1939. – 140 с.
33. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика. – М., 1989. – 230 с.
34. Веселовский А. Н. Эстетика и поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Художественная литература, 1976. – 160 с.
35. Вилье де Ж. САС в Стамбуле / Ж. де Вилье. – М.: Вайга, Международная книга, Фонд, Шарк, 1992. – 64 с.

36. Вулис А. Поэтика детектива / А. Вулис // Новый мир. – М.: Зарубежная литература. – 1978. – № 1. – С. 244 – 258.
37. Галиуллин Р. Р. Эволюция детектива в татарской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Галиуллин Радик Рамилевич. – Казань, 2010. – 38 с.
38. Гальперин И. Р. Избранные труды. Текст. / И. Р. Гальперин. – М.: Высш. шк., 2005. – 254 с.
39. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – М.: Сов. писатель, 1979. – 219 с.
40. Гиршман М. М. Жанр, метод, стиль как необходимые характеристики целостности художественного произведения / М. М. Гиршман // Проблемы литературных жанров. – Томск. – 1979. – С.56-75.
41. Голенпольский Т. Г., Шестаков В. П. "Американская мечта" и американская действительность / Т. Г. Голенпольский, В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1981. – 207 с.
42. Головкин В. М. Методологические парадигмы литературного жанра в современной генологии / В. М. Головкин // VI Международная научно-практическая конференция "Спецпроект: анализ научных исследований" (30-31 мая 2011г.). – С. 23-26.
43. Грин Г. Собрание сочинений в шести томах. / Г. Грин. – М.: Художественная литература, 1992. – 2720 с.
44. Дойль А. К. Собрание сочинений А. Конан-Дойля в 8 томах. Рассказы. / А. К. Дойль. – М.: Правда, 1966. – 3582 с.
45. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
46. Жиличева Г. А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920-1950-х гг.): монография / Г. А. Жиличева. – Новосибирск: НГПУ, 2013. – 317 с.

47. Залевская А. А. Текст и его понимание: монография / А. А. Залевская. – Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2001. – 177 с.
48. Засурский Я. Н., Зверев А. М., Зверев А. Н., Морозова Т. Л. Романтические традиции американской литературы XIX века и современность / Я. Н. Засурский, А. М. Зверев, А. Н. Зверев, Т. Л. Морозова. – М.: Наука, 1982. – 349 с.
49. Зверев А. М. Американский роман 20-30-х годов / А. М. Зверев. – М.: Художественная литература, 1982. – 230 с.
50. Зоркая Н. Проблемы изучения детектива: Опыт немецкого литературоведения Текст. / Н. Зоркая // Новое литературное обозрение, 1996. – № 22. – С. 65-77.
51. Кестхейи Т. Анатомия детектива / Т. Кестхейи [содержание Г. А. Анджапаридзе]. – Будапешт: Корвина, 1989. – 261 с.
52. Киплинг Р. Ким / Р. Киплинг. – М.: Вита Нова, 2009. – 205 с.
53. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе: Учебный комплекс для студентов-филологов / Н. В. Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.
54. Киттредж У. Великий американский детектив Текст.: детективный и криминальный жанр в мировой литературе / У. Киттредж, С. М. Краузер // Иностранная литература. – 1992. – №11, 12. – С. 282-292.
55. Клугер Д. Загублений рай шпигунського роману / Д. Клугер // Реальність фантастики. – 2006. – № 8 (36). – С. 18-24.
56. Клэнси Т. Охота за Красным Октябрём / Т. Клэнси. – М.: Мир, 1997. – 387 с.
57. Кожинов В. В. Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк / В. В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.
58. Кожинов В. В. Роман – эпос нового времени / В. В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М. – 1964. – С. 45-49.

59. Конрад Дж. Сердце тьмы. Тайфун. Фрейя Семи Островов / Дж. Конрад. – С-Пб.: Азбука, 1999. – 320 с.
60. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 367 с.
61. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
62. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 120 с.
63. Корман Б. О. О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Серия литературы и языка. – том 36. – № 6. – 1977. – С. 508-513.
64. Косиков Г. К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г. К. Косиков // Проблема жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. – С. 45-88.
65. Косиков Г. К. Проблема жанра в средневековой литературе / Г. К. Косиков. – М.: Художественная литература, 1994. – 230 с.
66. Кримсон-Смит А. Дж. Детективный роман Текст. / А. Дж. Кримсон-Смит // В защиту мира. – 1955. – № 44, 45. – С. 39-42.
67. Кристи А. Избранные произведения в 3-х томах. / А. Кристи. – Р-на-Д.: Ростовское книжное издательство, 1991. – 1130 с.
68. Кузьмичев И. К. К типологии эпических жанров. Жанры советской литературы / И. К. Кузьмичев // Уч. зап. Горьков. ун-та им. П. И. Лобачевского. – Т. 79. – 1962. – С. 56-89.
69. Купер Ф. Шпион, или Повесть о нейтральной территории / Ф. Купер. – М.: Альфа-книга, 2011. – 491 с.
70. Ле Карре Д. Шпион, пришедший с холода / Д. Ле Карре. – С-Пб.: Лимбус-Пресс, 2000. – 230 с.
71. Ле Карре Дж. Шпион, выйди вон! / Дж. Ле Карре. – М.: Эксмо, 2012. – 576 с.

72. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург: Словесник, 2010. – 904 с.
73. Лидский Ю. Я. Творчество Э. Хемингуэйя / Ю. Я. Лидский. – К.: Наук. Думка, 1978. – 407 с.
74. Литература и идеология. Век двадцатый / Ред. О. Ю. Панова, В. М. Толмачёв. – М.: МАКС Пресс, 2016. – Выпуск 3. – 400 с.
75. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мирозерцание (и др. работы) / Д. С. Лихачев. – СПб.: Слово, 1997. – 451 с.
76. Лихачев Д. С. Принципы историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения И Вопросы методологии литературоведения / Д. С. Лихачев. – М.-Л.: Наука, 1969. – 360 с.
77. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 538 с.
78. Лукач Г. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Г. Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19-78.
79. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: учеб. для филол. спец. вузов / В. А. Лукин. – М.: Ось-89, 1999. – 189 с.
80. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации / В. А. Луков // Проблемы филологии и культурологии. – 2006. – № 1. – С. 141-148.
81. Мазин А. «Блеск и нищета» детективного жанра / А. Мазин. – М.: ЛитРес, 2013. – 132 с.
82. Мазин А. Литературная дискуссия. Правила, цели и внутренний смысл / А. Мазин. – М.: ЛитРес, 2013. – 120 с.
83. Маймин Е. А. Теория и практика литературного анализа: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов спец. «Рус. яз. и лит.» / Е. А. Маймин, Э. В. Слина. – М.: Просвещение, 1984. – 160 с.

84. Маккинес Х. Связь через Зальцбург / Х. Маккинес. – М.: Слово, 1985. – 150 с.
85. Маклин А. С. Пушки острова Наварон / А. С. Маклин. – М.: Эксмо, 2008. – 340 с.
86. Маклой Х. Шаг в четвертое измерение / Х. Маклой. – М.: Terra-Книжный клуб, 2000. – 400 с.
87. Минералова И. Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма: учебн. пособие / И. Г. Минералова. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 256 с.
88. Михайлов А. В. Роман и стиль / А. В. Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – 1982. – С. 256-269.
89. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы: (Сущность, специфика, соотношение): дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08 / М. И. Михайлов. – М., 2006. – 302 с.
90. Моэм У. С. Собрание сочинений в 5 томах / У. С. Моэм. – М.: Художественная литература, 1991. – 3360 с.
91. Мулярчик А. С. Американская новелла XX века / А. С. Мулярчик. – М.: Художественная литература, 1974. – 525 с.
92. Никуличев Ю. В. Исторические парадигмы русской культуры: методологический анализ: автореф. дис. ... доктора культур.: 24.00.01 / Никуличев Юрий Владимирович. – М., 2007. – 38 с.
93. Нор П. Двойное преступление на линии Мажино / П. Нор. – М.: Республика, 2014. – 200 с.
94. Норец М. В. «Клеточная» модель жанроформирования в современной теории литературы / М. В. Норец // Современные научные исследования и инновации. – 2014. – № 11-3 (43). – С. 37-42.
95. Норец М. В. Генезис жанра шпионского романа в английской литературе: монография / М. В. Норец. – Симферополь: Бизнес-информ, 2014. – 364 с.

96. Норец М. В. Детективный и шпионский роман: «клеточная» модель жанроформирования / М. В. Норец // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова. – Москва-Магнитогорск-Новосибирск. – 2015. – № 3 (49). – С. 430-441.
97. Норец М. В. Шпионский роман как вариант детективного жанра в современном литературоведении / М. В. Норец // Культура народов Причерноморья. – 2013. – № 259. – С. 138-149.
98. Норец М. В. Шпионский роман XX столетия в английской литературе: генезис, жанрово-стилевая природа, особенности рецепции: дисс. ... доктора филол. наук: 10.01.03 / Норец Максим Вадимович. – Симферополь, 2015. – 356 с.
99. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. / Х. Ортега-и-Гассет. – сост., предисл. и общ. ред. А. М. Руткевич. – М.: Весь мир, 1997. – 704 с.
100. Осовский О. Е. Неизменное и меняющееся (Эволюция массового военного романа в американской литературе) / О. Е. Осовский // Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – С. 109-142.
101. По Э. Избранное / Э. По. – М.: Худож. Лит-ра, 1958. – 342 с.
102. Полонский В. В. Мифопоэтические аспекты жанровой эволюции в русской литературе конца XIX – начала XX века: автореф. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.01, 10.01.08 / В. В. Полонский. – М., 2008. – 43 с.
103. Пospelов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах / Г. Н. Пospelов // Доклады и сообщения высшей школы. – 1947. – № 8. – С.56-76.
104. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Пospelов. – М.: Художественная литература, 1972. – 230 с.
105. Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Пospelов. – М.: Художественная литература, 1970. – 180 с.
106. Пospelов Г. Н. Теория литературы: учеб. для филол. спец. ун-ов / Г. Н. Пospelов. – М.: Высш. школа, 1978. – 351 с.

107. Руднев В. П. Культура и детектив / В. П. Руднев // Даугава (Рига). – 1988. – №.12. – С. 114–118.
108. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа / Т. Н. Рымарь. – Воронеж.: Знание, 1989. – 320 с.
109. Сейерс Д. Английский детективный роман / Д. Сейерс // Британский союзник; М-во информации Великобритании. Куйбышев. – 1944. – Еженед. – № 38, 39. – С. 5-7.
110. Сейерс Д. Предисловие к детективной анталогии / Д. Сейерс // Как сделать детектив: [сборник]. – М.: Радуга, 1990. – С. 42-77.
111. Сет Р. Тайные слуги / Р. Сет. – М.: Воениздат, 1962. – 412 с.
112. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо) теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – СПб.: РХГА, 2008. – 264 с.
113. Стайрон У. Зримая тьма: Воспоминание о сумасшествии / У. Стайрон. – М.: АСТ, 2013. – 320 с.
114. Староверова Е. В. Американская литература / Е. В. Староверова. – Саратов: Лицей, 2005. – 320 с.
115. Стенник Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Л. – 1974. – С.130-142.
116. Степанян К. А. Фабрика лжи: литература, искусство, культура-борьба идей, мировоззрений, политических систем / К. А. Степанян. – М.: Художественная литература, 1988. – 252 с.
117. Тамарченко Н. Д. Детективна проза. Поетика: Словник актуальних термінів і понять / Н. Д. Тамарченко. – М.: Знание, 2008. – 360 с.
118. Тамарченко Н. Д. Принцип кумуляції в історії сюжету: до постановки проблеми / Н. Д. Тамарченко // Цілісність літературного твору як проблема історичної поетики. – Кемерово. – 1986. – С. 49-56.
119. Тамарченко Н. Д. Теория литературных жанров: учебн. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин,

- Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа [под ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с.
120. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Д. Тамарченко. – Тверь: Серия «Лекции в Твери», 2001. – 73 с.
121. Тамарченко Н. Д. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В двух томах // Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман [под ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
122. Тамарченко Н. Д. Теорія художнього дискурса. Теоретична поетика. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Знание, 2004. – 230 с.
123. Тодоров Ц. Типология детективной литературы / Ц. Тодоров. – Cornell University Press, 1977. – 352 с.
124. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. / Ю. Н. Тынянов // Подг. изд. и комментарии Е. А. Годдеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
125. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – М.: Академия, 2006. – 336 с.
126. Уваров Ю. П. Современная зарубежная литература / Ю. П. Уваров. – М.: Высш. школа, 1968. – 92 с.
127. Уваров Ю. П. Современный французский роман (60 - 80-е годы): учебное пособие для студентов институтов и факультетов иностранных языков / Ю. П. Уваров. – Москва: Высшая школа, 1985. – 93 с.
128. Уэллек Р., Уоррен О. Литература и литературоведение / Р. Уэллек, О. Уоррен // Теория литературы. – М.: Наука. – 1978. – С. 31-36.

129. Уэллек Р., Уоррен О. Литературная теория, история литературы, критика / Р. Уэллек, О. Уоррен // Теория литературы. – М.: Наука, 1978. – С. 56-65.
130. Уэллек Р., Уоррен О. Общее литературоведение. Сравнительное литературоведение. История национальных литератур / Р. Уэллек, О. Уоррен // Теория литературы. – М.: Наука, 1978. – С. 65-73.
131. Уэллек Р., Уоррен О. Предварительная стадия литературоведческого анализа / Р. Уэллек, О. Уоррен // Теория литературы. – М.: Наука, 1978. – С. 74-87.
132. Уэмбо Д. Новые центурионы / Д. Уэмбо. – М.: Радуга, 1992. – 230 с.
133. Файндер Дж. Московский клуб / Дж. Файндер. – К.: Обериг, 1992. – 441 с.
134. Федунина О. В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров / О. В. Федунина // Новый филологический вестник. – 2010. – № 3 (14). – С. 17–32.
135. Федунина О. В., Кузнецова А. В. Советский шпионский роман периода «оттепели»: к проблеме жанрового инварианта / О. В. Федунина, А. В. Кузнецова // Новый филологический вестник. – 2008. – № 2. – том 7. – С. 35-51.
136. Фидлера Л. Пересекайте границы, засыпайте рвы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993. – с. 125-138.
137. Филби К. Я шел своим путем: Ким Филби в разведке и в жизни / К. Филби. – М.: Международные отношения, 1997. – 492 с.
138. Филина О. Н. Способы вербализации антропоориентированных концептуальных основ англоязычного постмодернистского романа: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Филина Олеся Николаевна. – Тула, 2011. – 198 с.
139. Флеминг Я. Собрание сочинений в 7 томах / Я. Флеминг. – М.: Терра-Книжный клуб, 2008. – 2664 с.

140. Фолкс С. Дьявол не любит ждать / С. Фолкс. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – 384 с.
141. Фоллетт К. Гибель гигантов / К. Фоллетт. – М.: Астрель, 2012. – 220 с.
142. Форсайт Ф. Досье «Одесса» / Ф. Форсайт. – М.: ВААП-информ, 1991. – 207 с.
143. Форсайт Ф. Четвертый протокол / Ф. Форсайт. – Новороссийск: Новорос. представительство Таллин. центра МАДПР, 1992. – 350 с.
144. Фрай Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 232-263.
145. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М.: Художественная литература, 1997. – 220 с.
146. Хайсмит П. Незнакомцы в поезде / П. Хайсмит. – СПб.: Азбука, 2016. – 313 с.
147. Хализев В. Е. Мифология XIX-XX веков и литература / В. Е. Хализев // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 2002. – № 3. – С. 7-20.
148. Хализев В. Е. Теория литературы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 110 с.
149. Хаусхолд Дж. Негодяй / Дж. Хаусхолд. – М.: Омега, 2002. – 315 с.
150. Хиггинс Д. Орел приземлился / Д. Хиггинс. – М.: Терра, 1997. – 190 с.
151. Храпченко М. Б. Историческая поэтика и ее предмет / М. Б. Храпченко // Историко-филологические исследования: Сб. ст. памяти Н. И. Конрада. – 1967. – С. 45-51.
152. Храпченко М. Б. Советская литература: Метод. Стиль. Поэтика / М. Б. Храпченко. – М.: Художественная литература, 1964. – 290 с.
153. Чайлдс Э. Загадка песков / Э. Чайлдс. – М.: Вече, 2013. – 416 с.
154. Чернец Л. В. Литературное произведение как художественное единство Текст. / Л. В. Чернец // Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа. – 2000. – С. 245-251.

155. Чернец Л. В. Литературные жанры: (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа, 1982. – 120 с.
156. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Мария Александровна Черняк. – СПб, 2005. – 50 с.
157. Шестаков В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1988. – 224 с.
158. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М.: Мысль, 1979. – 372 с.
159. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? (пер. с франц. и послесл. С. Н. Зенкина) / Ж.-М. Шеффер. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
160. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
161. Эмблер Э. Свет дня: Детективные романы / Э. Эмблер. – [Переводчик: Мансуров И. И.]. – М.: Центрполиграф, 2003. – 463 с.
162. Эмблер Э. Эпитафия шпиону. Причина для тревоги / Э. Эмблер. – [Переводчик: Анастасьев Н., Гольдберг Ю.]. – М.: Астрель, 2013. – 544 с.
163. Энциклопедический словарь английской литературы XX века / [отв. ред. А. П. Саруханян]. – М.: Наука, 2005. – 541 с.
164. Эсалнек А. Я. Архетип / А. Я. Эсалнек // Русская словесность. – 1997. – № 5. – С. 26-32.
165. Эсалнек А. Я. Роман / А. Я. Эсалнек // Русская словесность. – 1999. – № 5. – С. 45-56.
166. Эсалнек А. Я. Своеобразие романа как жанра / А. Я. Эсалнек. – М.: художественная литература, 1978. – 120 с.

167. Эсалнек А. Я. Типология романа: Теоретический и историко-литературный аспекты / А. Я. Эсалнек. – М.: Высшая школа, 1991. – 320 с.
168. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.-Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34 – 84.

Список источников на иностранном языке

169. Cawelti John G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / John G. Cawelti. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976. – 335 p.
170. Cawelti John G. The Western: A Look at the Evolution of a Formula / John G. Cawelti. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971. – 259 p.
171. Cawelti John G., Rosenberg Bruce A. The Spy Story / John G. Cawelti, Bruce A. Rosenberg. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. – 267 p.
172. Cumming C. A spy by nature / C. Cumming. – Collins UK, 2012. – 400 p.
173. Cumming C. The Hidden Man / C. Cumming. – Penguin Books Ltd, 2004. – 416 p.
174. Davidson L. The rose of Tibet / L. Davidson. – Faber & Faber, 2016. – 316 p.
175. Ellin S. The Specialty of the House and Other Stories: The Complete Mystery Tales 1948-78 / S. Ellin. – New York: Mysterious Press, 1979. – 557 p.
176. Harper P. World of Thriller / P. Harper. – Press of Case Western Reserve, 1969. – 139 p.
177. Innes M. The Secret Vanguard / M. Innes. – Kessinger Publishing, 1940 – 200 p.

178. Lukacs G. Die Theorie des Romans / G. Lukacs. – Berlin, 1920. – 350 p.
179. MacKenzie C. The Three Couriers / C. MacKenzie. – London: Cassell, 1929. – 314 p.
180. McCormick D. Who's who in spy fiction / D. McCormick. – Elm Tree Books, 1977. – 216 p.
181. McNeile H. C. Bulldog Drummond / Herman Cyril McNeile. – Regnery Gateway, 1999. – 382 p.
182. McNeile H. C. Bull-Dog Drummond: The Adventures of a Demobilized Officer Who Found Peace Dull / Herman Cyril McNeile. – Kessinger Publishing, 2010. – 312 p.
183. Merry B. Anatomy of the Spy Thriller: 1890-1930 / B. Merry. – MQUP, 1977. – 253 p.
184. Palmer J. Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre / J. Palmer. – St. Martin's Press, 1979. – 232 p.
185. Silva D. The Messenger / D. Silva. – Harper, 2005. – 338 p.
186. Snyder R. L. The Art of Indirection in British Espionage Fiction: A Critical Study of Six Novelists / R. L. Snyder. – Jefferson, NC: McFarland, 2011. – 320 p.
187. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik / E. Staiger. – Z. – B., 1968. – 450 p.

Список электронных ресурсов

188. Аваллон Майкл: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/16161-majkl-avallon>
189. Апдайк Джон: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/19655-dzhon-apdajk>

190. Беллоу Сол: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/2963-sol-bellou>
191. Берджесс Гай / Википедия. Свободная энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бёрджесс,_Гай
192. Буало-Нарсежак Детективный роман. Класический детектив: поэтика жанра / Буало-Насержак. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/bualo.doc>
193. Бузрлова Л. “The spy novel in the English literature” / Л. Бузрлова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://is.muni.cz/th/45675/pdf_m../DIPLOMOVA_PRACE_-_SPY_NOVEL.doc
194. Гамильтон Д. Гибель гражданина / Электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=13204>
195. Дейтон Лен / Len Deighton - Собрание сочинений [1988-2008, fb2,rtf] / Интернетресурс Мультитрекер. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://multi3ker.org/len-deyton-len-deighton-sobranie-sochineniy-t125832.html>
196. Камю Альбер: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/236-alber-kamyu>
197. Капоте Трумен: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/6168-trumen-kapote>
198. Кенни Поль: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/469207-pol-kenni>

199. Керуак Джек: биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/13376-dzhek-keruak>
200. Кузнецова Ариадна Ивановна / Википедия. Свободная энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кузнецова,_Ариадна_Ивановна
201. Ладлэм Роберт Идентификация Борна / Электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=32525>
202. Ле Карре Джон / Свободная энциклопедия Википедия. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Ле_Карре,_Джон
203. Лен Дейтон Дело «Ипкресс» / Электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1021573>
204. Ливис Франк Реймонд / Электронный ресурс Новые знания. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.knowledgr.com/00281667/ФРЛивис>
205. Линдс Гейл «Максарад»/ Г. Линдс // Библиотека Мета. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://testlib.meta.ua/book/95315/>
206. Макинерни Джей / Электронный ресурс Новые знания. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.knowledgr.com/00715222/ДжейМакинерни>
207. Маккензи Комптон / Детективный метод. История детектива в кино и литературе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/english/mackenzie-compton/>

208. Маккинес Хелен биография, книги, отзывы, цитаты / Livelib – социальная сеть читателей книг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/author/360136-helen-makinnnes>
209. Массовая литература. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.easyschool.ru/books/literatura/vvedenie-v-literaturovedenie-chernets-halizev/massovaya-literatura>
210. Мейлер Норман Кингсли / Экзистенциальная и гуманистическая психология. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hpsy.ru/authors/x1570.htm>
211. Миллар Маргарет / ЛитМир. Электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/a/?id=17077>
212. Немур Пьер. Ваше здоровье, господин генерал! / П. Немур // Электронная библиотека RuLit. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/vashe-zdorove-gospodin-general-read-456780-1.html>
213. Новый Свет рубежа XX—XXI веков. Американская литература / Студопедия. Электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studopedia.su/7_27488_lectsiya-.html
214. Оппенхайм Эдвард Филлипс / Детективный метод. История детектива в кино и литературе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/english/e-phillips-oppenheim/>
215. Сартр Жан-Поль / Википедия. Свободная энциклопедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сартр,_Жан-Поль
216. Сидни Эдвард Айронс. Об авторе. / Электронная библиотека RuLit. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/authors/ajrons-erons-edvard-sidni>

217. Силва Дэниел. Биография / Люди. Знаменитости. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/daniel_silva/index.html
218. Силва Дэниел. Посланник / Д. Силва // Электронная библиотека ЛитМир. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=195601>
219. Статья из энциклопедии Кругосвет. Детектив. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mognovse.ru/irr-stateya-iz-enciklopedii-krugosvet.html>
220. Файндер Джозеф. Биография / КулЛиб. Электронная библиотека. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://coollib.com/a/23934>
221. Файндер Джозеф. Дьявольская сила / Д. Файндер // Электронная библиотека МайБук. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mybook.ru/author/dzhozef-fajnder/dyavolskaya-sila/>
222. Хоста М. «Шпионский роман» (Попытка краткого обзора) Шпиономания. / М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spymania.narod.ru/articles/spynovel1.htm>.