

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

**Фемінні мотиви у наративно-сюжетній структурі фандоринської
серії Бориса Акуніна**

Кваліфікаційна робота
студентки 4 курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.03 «Слов'янські мови і літератури (переклад
включно)»
освітньо-професійної програми «Мова і література (російська)»
Фьодорової Анни Олександрівни

Науковий керівник:
Бабай Павло Миколайович,
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ 1	7
РАЗДЕЛ 2	15
ГЛАВА 1: АЗАЗЕЛЬ	15
ГЛАВА 2: «АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА».....	23
ГЛАВА 3: «ДЕКОРАТОР».....	29
ГЛАВА 4: «ВЕСЬ МИР ТЕАТР»	33
ГЛАВА 5: «НЕ ПРОЩАЮСЬ».....	34
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	40

ВВЕДЕНИЕ

В 1998 году мир увидел первый роман малоизвестного на тот момент автора Бориса Акунина. Никто и представить не мог, что под этим псевдонимом скрывается достаточно известный в литературных кругах заместитель главного редактора журнала «Иностранная литература» Григорий Чхартишвили.

Романы об Эрасте Петровиче Фандорине, а именно с них началась авторская карьера Акунина, читатели не сразу приняли. Только через два с половиной года о них стали говорить и начали раскупать. Сегодня же о Борисе Акунине знает весь мир. Его романы переведены на тридцать пять языков мира. Массовый читатель следит, в основном, за интригой, читатель-интеллектуал же находит в этих произведениях так называемую мозаику из литературных сюжетов, мотивов, цитат и аллюзий. Детективы Акунина относят к беллетристике, а не к массовой литературе и их сложно назвать однодневным бульварным чтивом. Сам же Борис Акунин не претендует на звание элитарного автора, характеризуя свою работу, как постмодернистскую, развлекательную литературу, так сказать, «чтиво» на достаточно высоком уровне: *«Все, что я сочиняю, чистейшей воды постмодернизм, уже хотя бы потому, что вся сумма моих знаний и весь мой опыт почерпнуты не столько из непосредственной жизни, сколько из чтения других книг. И мои книжки лучше читать человеку начитанному, у которого есть определенный багаж»* [Акунин, 2009, с. 16]. На сегодняшний день, у Б. Акунина более 60 романов и повестей, а также по мотивам нескольких его романов сняты мини-сериалы.

Заметим, что Акунин публикует книги и под своим настоящим именем, а не только под псевдонимом. К таким книгам относятся «серьезные» произведения, такие как «Писатель и самоубийство», а также переводы на русский японской литературы. Есть у Григория Чхартишвили книга, написанная в соавторстве с его альтер-эго Б. Акуниным – «Кладбищенские

истории», где рассказывается о любимых кладбищах Чхартишвили, Акунин же в этой книге является автором фантастических рассказов, связанных с этими кладбищами. Сегодня же, закончив цикл «Приключения Эраста Фандорина», писатель отдал всего себя написанию огромного проекта под названием «История Российского государства».

Такие комплексные и масштабные текстовые массивы требуют адекватной структурно-содержательной организации, композиционной связанности текстов между собой и принципов целостности межтекстового замысла – романы и повести объединяются в серии, циклы, пронизанные общими мотивными цепочками, типологией сюжетных интриг и ситуаций, группировкой персонажей, сквозной ценностной, этической проблематикой. Поэтому применительно к творчеству Акунина актуальным видится разговор прежде всего о параметрах его художественного проекта, о характере циклизации сериальных структур, их взаимодействия, перекличек, нарративно-субъектных, жанровых и сюжетных аспектах событийного их развертывания в многосоставное целое сверхтекстового единства.

Поэтому мы избрали один из важнейших мотивно-сюжетных комплексов акунинского литературного проекта – фандоринскую серию – в качестве, так сказать, модельной – для изучения закономерностей связующих механизмов нарративно-субъектной системы, персонажной, мотивно-сюжетной – с проекцией, в конечном счете, к символическому измерению типологических переходно-пороговых ситуаций, мифопоэтических инициационных референций, концептологии вины, греха, судьбы, символических смертей и вторых рождений.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью более полного описания литературного проекта Акунина как художественной целостности, изучения механизмов, обеспечивающих гипертекстовые связи и структурно-содержательное единство проекта, в частности, ключевых мотивных комплексов и нарративно-сюжетных структур.

Новизна работы определяется тем, что здесь впервые предложен анализ феминного комплекса с точки зрения его влияния на мотивную и нарративно-сюжетную структуру фандоринской серии.

Целью данной работы является исследование структурно-функционального разнообразия характеристик и ролевых проявлений женских персонажей, а также более широкого феминного комплекса в мотиво- и сюжетообразовании гипертекстового пространства цикла романов, повестей и рассказов «Приключения Эраста Фандорина».

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить ряд **задач**, а именно:

1. зафиксировать степень изученности акунинского проекта в современном литературоведении; обозначить актуальные для целей работы теоретико-методологические установки (проблематика мотивно-нарративных структур).
2. проанализировать, выявить мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в «Азазеле»;
3. проанализировать роль женского персонажа в «Турецком гамбите»;
4. проанализировать и выявить мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в «Алмазной колеснице» и влияние на дальнейшее развитие событий;
5. проанализировать мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в «Парусе одиноком».
6. проанализировать мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в «Декораторе» связанные с женским персонажем;
7. проанализировать мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в «Весь мир театр»;
8. проанализировать мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в Черном городе;

9. проанализировать мотивные комплексы, связанные с женским персонажем в «Не прощаюсь»;

10. выявить, какие мотивные комплексы прослеживаются в общем пространстве гипертекста цикла как целостности;

Объектом исследования является циклически-серийный субпроект Бориса Акунина «Приключения Эраста Фандорина» как гипертекстовое единство; нарративные и мотивные его составляющие, в частности, романы «Азазель», «Турецкий гамбит», «Алмазная колесница», «Весь мир театр», «Черный город», «Не прощаюсь», а также повести «Декоратор» и «Парус одинокий».

Предметом исследования служат женские персонажи, ситуации и концепты в сюжетной и мотивной структуре фандоринской серии литературного проекта Акунина-Чхартишвили.

Методологической основой данного исследования являются труды по истории и теории мотива и мотивного анализа (), а также современная нарратологическая теория (Шмидт В., Тюпа В. И.).

Структура работы состоит из введения, двух разделов, выводов и списка литературы. В первом разделе рассматривается история изучения творчества Б. Акунина, а также основные методологические критерии, используемые для анализа. Во втором разделе предложен непосредственно сам анализ романов цикла «Приключения Эраста Петровича Фандорина».

РАЗДЕЛ 1

Цикл романов «Приключения об Эрасте Петровиче Фандорине» издавался на протяжении двадцати лет, начиная с 1998-го года и завершая 2018-м годом. Эти произведения произвели невероятный фурор как на читательском рынке, так и среди научного общества. Существует немало работ посвященных гипертекстовости и интертекстуальности этих романов. Т. В. Надозирная в своей работе «Специфика функционирования интертекста в романе Б. Акунина «Азазель»» показывает всю многогранность интертекстуальных связей на самых разных уровнях: *«Чтобы массовый читатель мог опознать интертекстуальную ссылку, автор апеллирует к усредненному культурному полю и даже использует прямые указания на источник. Проницательному читателю предоставляется возможность не только обнаружить более или менее явные следы присутствия в романе других текстов, но и оценить иронический сдвиг, возникающий при постановке «вечных» вопросов в рамках детективного романа»* [3, с. 1]. Е. А. Трускова в своей научной статье рассматривает: *«гипертекст как закономерное явление литературного процесса XX века и его отличие от других видов нелинейной организации художественных текстов»* [ВЧГПУ, 2010, с. 307] на примере творчества Б. Акунина. Так же, интертекстуальность Акунинских текстов в своих научных статьях исследуют К. Ф. Герейханова: *«Интертекстуальные стратегии в сборнике «нефритовые четки» Бориса Акунина»*, где исследовательница определяет два типа интертекстуальных связей, а именно интеркстуальный диалог с определенным текстом и аллюзии к корпусу текстов определенного автора. М. А. Брагина в своей работе «Функции интертекстуальности в романе Б. Акунина «Весь мир театр»» основной выделяет дополнительную характеристику героя. В. Е. Калганова в совместной работе с Э. Л. Михайловым *«Интертекстуальность как*

текстообразующий механизм романа Бориса Акунина «Азazelь»» исследует «природу интертекстуальных взаимодействий в произведениях Бориса Акунина; выявляется механизм бытования литературной цитаты в его романах, прослеживается ее эволюция; утверждается, что автор творчески переосмысляет тексты-доноры, составляя из них «мозаику»» [119]. В этой же работе, мы рассматриваем роль феминного комплекса в мотиво- и сюжетообразовании гипертекстового пространства данного цикла романов. Многие исследователи подтверждают всю сложность структурной организации романов, но влияние на это явление женского персонажа не рассматривают.

С выпуска первого романа прошло уже 24 года. За этот немалый срок Эраст Петрович Фандорин снискал всемирную славу. На основе этих романов снято четыре экранизации, лучшей из которых считается мини-сериал «Статский советник».

Так же за эти годы было проведено немало исследовательских работ по всему литературному проекту Акунина. Большинство из них посвящено интертекстуальности (Калганова В. Е., Михайлов Э. Л.; Надозирная Т. В.; Брагина М. А.), образ маленького человека (Рыжченко О. С.), где автор отмечает, что *«качественная трансформация маленького человека под влиянием незаурядной личности, «большого человека», и отличает произведения Бориса Акунина»* [Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2014, с. 215], нарративная структура (Лошанина М. Н.), где исследовательница показывает пример того, как у Акунина в одном тексте способны сосуществовать повествователь (нарратив третьего лица) и персонаж (свободный косвенный дискурс), игровая поэтика (Тан Ши), где отмечается изысканная игра Акунина с античными текстами и читателем, так же говорится об искусном нагнетании интриги, что является *«эффектным приемом сюжетной игры»* [Вестник РУДН, с. 619], и многие другие. Так же исследован мотив андрогинии в работе Борунова А. Б., где рассматриваются

тексты, не входящие в цикл «Приключения Эраста Фандорина». Сам автор объясняет это тем, что этот мотив полностью отсутствует в романах о прадеде Николаса с чем я не могу согласиться, ведь существуют произведения, где на вопрос о половой принадлежности изначально очень трудно ответить: *«непосредственно в самом цикле «Новый детектив», охватывающем деятельность Эраста Фандорина с 1876 («Азазель») по 1921 («Не прощаюсь») годы, мотив андрогинии отсутствует»* [Филологические науки. Вопросы теории и практики, с. 250]. В прочем, этому будет принадлежать отдельное место в непосредственно исследовательской главе.

В литературоведение термин «мотив» перешел из музыковедения. Впервые о нем упомянул С. Де Броссар в своем «Музыкальном словаре». В литературоведении впервые его употребили И. В. Гете и И. Ф. Шиллер, используя для характеристики составных частей сюжета.

В русской литературе мотив изучается с начала XX века. Впервые к нему прибегнул А. Н. Веселовский во время сопоставительного анализа фольклорных текстов. По мнению литературоведа, мотив характеризуется повторяемостью в художественной литературе и исторической стабильностью. Определяя его как основу фольклорного сюжета, Александр Николаевич использует мотив, как неразложимую единицу повествования. Веселовский так же отмечает способность писателей с помощью «гениального поэтического инстинкта» использовать мотивы и сюжеты, ранее бывавшие в поэтической обработке. В своей работе он затрагивает вопрос о глубокой психической связи процесса написания художественного произведения и устойчивого набора его (мотива) значений, говоря о его семантической значимости: *«Они где-то в глухой темной области нашего сознания <...> как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не отдаем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который нежданно обновил в нас старые воспоминания»*[Веселовский, А.Н. Историческая поэтика, с. 78]. Сейчас Веселовского считают основателем семантической теории мотива.

Свою посильную лепту в развитие семантической теории мотива внесла О. М. Фрейденберг. Она утверждала, что понятие мотива не может существовать абстрактно, а только напрямую связанным с персонажем: *«В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов <...> Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает»* [Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра, с. 222-223], с чем нельзя не согласиться.

Однако, критикуя семантическую теорию, В. Я. Пропп сменяет её на логическую, что приводит к разрушению мотива как целостной единицы. Взятый только как логическая конструкция, он распадается на тривиальные компоненты логико-грамматической структуры высказывания (субъекты, объекты и предикаты).

А. И. Белецкий приходит к проблеме соотношения инвариантного значения мотива и множественности его фабульных вариантов, о чем говорит в своей монографии под названием «В мастерской художественного слова». Литературовед выделяет два уровня реализации мотива в сюжете – «схематический» и «реальный». «Реальный мотив» относится к фабульно-событийному элементу сюжета, а вот «схематический» соотносится не с самим сюжетом, а с инвариантной «сюжетной схемой». У Белецкого данную схему составляют «отношения-действия». Филолог, исходя из наблюдений А. Л. Бема, связывает два противоположных начала в структуре мотива в единую систему, поставив семантическому инварианту мотива в соответствии его фабульные варианты, тем самым совершив прорыв, послуживший толчком для развития дихотомической теории мотива (природа мотива, по данной теории, дуалистична и раскрывается в двух соотнесенных и структурно противопоставленных началах), окончательно сформировавшейся во второй

половине XX века. Одновременно с этой теорией в 1920-ых годах в советском литературоведении развивается тематическая концепция мотива.

Б. В. Томашевский определяет мотив через тему: *«Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. <...> Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала. «Наступил вечер», «Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо» и т.п. Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности - каждое предложение обладает своим мотивом»* [Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика, с. 71]. Из чего мы делаем вывод, что понятие мотива по Томашевскому производно от понятия повествовательной темы и носит в большей части рабочую, «вспомогательную» функцию, которая необходима исследователю для правильного определения отношений между сюжетом и фабулой, потому что связывает эти понятия: *«фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом - совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении»*[Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика, с. 73].

На сегодняшний день большие заслуги в разработке теории мотива в современной русской литературе принадлежат И. В. Силантьеву. Филолог определяет мотив так: *«Мотив – это повествовательный феномен, в своей структуре соотносящий начало фабульного действия с его актантами и определенной пространственно-временной схемой»*[20], сравнивая его с темой, сюжетом и героем художественного произведения. Силантьев пишет, что термин мотива *«приобретает конкретный смысл в рамках определенного сюжетного контекста»*, определяя сам мотив, как *«интертекстуальный в своем функционировании, инвариантный в своей принадлежности к художественному языку повествовательной традиции и вариантный в своих*

фабульных реализациях»[Силантьев, И.В. Мотив в системе категории нарратива.//Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы: Интерпретация текста: Сюжет и мотив, с. 35].

Также сегодня существует мнение, что мотив принадлежит не тексту и его автору, а ничем не ограниченной мысли читателя. Б. М. Гаспаров утверждает, что свойства мотива *«вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа»*[Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы 20 века, с. 30]. Ученый понимает мотив как пересекающуюся единицу, которая при повторении в художественном тексте переплетается с другими мотивами, создавая его (текста) неповторимую поэтику. На основе именно этого понимания термина, Гаспаров выводит совершенно новую методику анализа – мотивную. По его мнению, суть мотивного анализа заключается в принципиальном отказе от понятия *«фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста»*[Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы 20 века, с. 38]. Гаспаров, представляя структуру текста как *«запутанный клубок ниток»*, предлагает брать за единицу анализа не традиционные термины (слова, предложения), а мотивы.

Следует отметить, что в литературоведении существует и смежное с мотивом понятие – *«лейтмотив»* (преобладающее настроение, главная тема, основной идейный и эмоциональный тон литературно-художественного произведения). Б. В. Томашевский рассматривал отношения мотива и лейтмотива в тематико-семантическом ракурсе: *«Если <...> мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является сквозным, т.е. вплетенным в фабулу, то его называют лейтмотивом»*[Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика, с. 187].

Таким образом, в литературоведении мотив рассматривается с абсолютно противоположных точек зрения. Так, возникновение мотивов некоторые ученые связывают только с фольклором (А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп), в работах Д. С. Лихачева подвергаются критическому пересмотру

идеи мифологического направления, а помимо семантического (О. М. Фрейндберг) существует в современном литературоведении тематический подход (Б. В. Томашевский) и понимание мотива как основы сюжетосложения (ученые Сибирского отделения РАН). Также, большой интерес, в настоящее время, вызывает школа Б. М. Гаспарова, понимающего мотив как внеструктурное начало – принадлежит интерпретации читателя. Но не смотря на разные смыслы, которые придают в литературоведении термину «мотив», его актуальность очевидна.

В качестве рабочего термина на котором будет строиться исследование темы данной дипломной работы, было выбрано определение И. В. Силантьева: *«это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками»* [Силантьев, И.В. Поэтика мотива, с. 96].

Так же, в этой работе мы рассматриваем нарративную структуру цикла о «Приключениях Эраста Фандорина» опираясь на исследования Валерия Тюпы, а именно на его статью «Категория интриги в современной нарратологии».

В. Шмидт определяет нарратологию, как «теорию повествования». Этот раздел литературоведения окончательно оформился в 1960-х годах во Франции, но большее развитие получил на территории России с помощью таких исследователей как В. Школовский, Б. Томашевский, В. Пропп, М. Бахтин, Ю. Лотман, Б. Успенский и др.

Беря во внимание работы Бахтина, Лотмана и Успенского, в 1980-ые годы Поль Рикёр взялся переосмыслить понятие «интриги», расширяя и углубляя его. В следствии этого Рикёр разработал специальную теоретическую категорию нарративной интриги: *«Именно «операция конфигурации, составляющая суть построения интриги»* [11, т. 1, с. 66],

согласно Рикёру, «преобразует это множество (эпизодов. – В. Т.) в единую и завершённую историю» [11, т. 2, с. 16], приготовленную таким образом для рецептивной «рефигурации» читательским сознанием» [Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства, с. 66]. Так же Тюпа пишет, что интрига по Рикёру – это «сюжет в его обращенности не к фабуле (чем занимались наши «формалисты» и многие вслед за ними), а к читателю, то есть сюжет, взятый в аспекте события самого рассказывания» [Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства, с. 66]. Исследователь отмечает, что: «Имеется устойчивая традиция разграничения двух универсальных схем сюжетосложения (а, стало быть, и рецептивных установок читательского ожидания): «централизованной» и «диффузной» (Ф. Ф. Зелинский) [6, с. 366], «центрической» и «хроникальной» (Г. Н. Поспелов [8] и В. Е. Хализев [20, с. 227]), «циклической» и «кумулятивной» (Н. Д. Тмарченко [12; 14] и С. Н. Бройтман [3])» [Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства, с. 69]. Именно на эти архетипические модели ориентируются современные исследователи данного вопроса. Последние две исследованы более досконально. Тюпа говорит о том, что циклическая схема делится на два варианта. В этом исследовании мы прибегаем к шаблону второго, то есть ламинального, варианта, который явно прослеживается почти через все романы «Фандоринского корпуса». Более детально эта тема будет подниматься во втором разделе.

РАЗДЕЛ 2

ГЛАВА 1: АЗАЗЕЛЬ

В этой работе мы исследуем роль женских персонажей в цикле романов Бориса Акунина об ЭрASTE Петровиче Фандорине.

Рассматривая первый из романов «Азазель», как называет его сам автор, роман-воспитание, мы обнаруживаем первоначальные и ключевые смысловые и мотивные завязки, которые впоследствии сыграют огромную роль в сюжетообразовании всего гипертекстового пространства серии.

В самом начале перед нами предстает совсем юный мальчик, которому только предстоит стать взрослым мужчиной, пройдя все перипетии, выстроенные автором для получения в конечном результате героя с неординарными способностями к распутыванию максимально сложных преступлений. В данном случае используется механизм обращения современного текста к элементам инициационной модели «перерождения». В этом процессе одну из главных ролей играют женщины, встречающиеся ему на «жизненном пути».

Вина является одним из лейтмотивов данных произведений. Объясняя нам необычное имя героя, автор рассказывает о его рождении. Мать умирает при родах и отец, оплакивая свою любимую Елизавету, называет сына ЭрАстом, отсылая нас к повести Карамзина «Бедная Лиза», где главный герой с таким же именем губит девушку по имени Елизавета. Из этого исходит, что мы имеем в первоначальной ситуации молодого человека с уже навязанным ему чувством вины. С тех пор имя Лиза стало роковым для Фандорина.

С рождения отец его винил в смерти матери, чем и обосновывается его имя. Сам же Петр Фандорин умирает незадолго до начала повествования,

добавляя в данный текст ещё один мотив, мотив сиротства, который также очень важен для дальнейшего анализа произведений.

Можно отметить мотив так называемого проклятия имени, с которым герою в последствии придется бороться всю жизнь. В девятнадцать лет, расследуя дело об убийстве студента Кокорина, наш герой знакомится с прекрасной молодой девушкой, в которую влюбляется. Елизавета фон Эверт-Колокольцева проходила по делу как свидетельница. Молодой Эраст влюбляется в девушку с первого взгляда, но из-за своего низкого социального положения не смеет и надеяться на получение её руки и сердца. В это же время он знакомится ещё с двумя дамами, немолодой леди Эстер и роковой красавицей Амалией Бежецкой.

Т.В. Надозирная в своей исследовательской работе замечает, что знакомство с Амалией является аллюзией на роман «Идиот» Ф.М. Достоевского, ведь впервые Фандорин видит Амалию на фотокарточке: *«взгляд его упал на фотопортрет в серебряной рамке, стоявший здесь же, на столе, на самом видном месте. Лицо на портрете было настолько примечательным, что Эраст Петрович и о бюваре забыл: вполоборота смотрела на него пышноволосая Клеопатра с огромными матово-черными глазами, гордым изгибом высокой шеи и чуть прорисованной жесточинкой в своенравной линии рта. Более же всего заворозило коллежского регистратора выражение спокойной и уверенной властности, такое неожиданное на девичьем лице (почему-то захотелось Фандорину, чтоб это непременно была не дама, а девица)»* [Азазель, с. 17]. Она представляется нам красавицей, играющей с жизнями молодых и состоятельных прожигателей жизни. Тут автор использует образ Настасьи Филипповны для воплощения образа блестящей, но, несомненно, расчетливой и циничной госпожи Бежецкой. Благодаря такой аналогии, Амалия введена в текст достаточно лапидарно, что сокращает отведенные ей страницы, но при этом позволяет нам сложить целостную картину её образа. Этим же персонажем автор переворачивает утверждение Достоевского насчёт того, что «красота спасет

мир», что опять-таки отсылает нас к образу из романа «Идиот»: «— *Что я тебе сделала? — жалобно стонет убитая. — я была молода и красива, я была несчастна и одинока. Меня запутали в сети, меня обманули и совратили. Единственный человек, которого я любила, меня предал. Ты совершил страшный грех, Эраст, ты убил красоту, а ведь красота — это чудо господне. Ты растоптал чудо господне. И зачем, за что?» [Идиот, с. 106]. Она является очень неоднозначным персонажем. С одной стороны, она не задумываясь может погубить любого человека и её не замучает совесть, но с другой стороны она достаточно чувствительна: «*Сейчас, правда, она ведет себя неразумно и на время забыла о долге. С молодыми женщинами это случается. Но она непременно ко мне вернется, я знаю своих девочек*» [Азазель, с. 158]. Из-за любви к Амалии, настолько же прекрасной, насколько и опасной, застрелился студент Кокорин. Можно заметить, что Фандорин в какой-то момент не смог противостоять чарам этой мадмуазель и влюбился в неё. Этот вывод можно сделать из так называемого «вещего сна» Эраста, где обе девушки находятся в одном ряду: «*Они сидели за партой, прилежно сложив перед собой тонкие руки. Одна оказалась Амалией, другая Лизанькой. Первая обжигаяще взглянула черными глазами и показала язык, зато вторая застенчиво улыбнулась и опустила пушистые ресницы*» [Азазель, с. 81]. Также, отмечается некая переключка с «Собакой Баскервилей» А. Конан Дойла (использование фосфора) и проводится параллель с «Вином» Н.В. Гоголя («воскрешение» в гостиничном номере Фандорина): «*На пороге стояла Амалия. Она была в белом кружевном пеньюаре, как тогда, только волосы спутались от дождя, а на груди расплылось кровавое пятно. Страшнее всего было ее сияющее нездешним светом лицо с остановившимися, потухшими глазами. Белая, вспыхивающая искорками рука протянулась к лицу Эраста Петровича и коснулась его щеки — совсем как давеча, но только исходил от пальцев такой ледяной холод, что несчастный, сходящий с ума Фандорин попятился назад*» [Азазель, с. 108].*

После осознания на кого работает эта женщина, Эраста Петровича начало немного воротить лишь от одного упоминания её имени.

Эти отсылки позволяют нам рассматривать произведения, как интертекстуальные (связанные с другими текстами на самых разных уровнях). Мотив потустороннего, или же, что предпочтительней, сверхъестественного проявляется и в рассказе «Сигумо», где главный герой расследует смерть своего бывшего коллеги, умершего якобы от нападения Сигумо – гигантского оборотня паука-вампира.

С леди Эстер он знакомится, навещая её в её же экстернате, где она воспитывает одаренных сирот: *«За столом сидела седенькая дама не просто приятной, а какой-то чрезвычайно уютной наружности. Ее ярко-голубые глазки за золотым пенсне так и светились живым умом и приветливостью. Некрасивое, подвижное лицо с утиным носиком и широким, улыбочатым ртом Фандорину сразу понравилось»* [Азазель, с. 63-64]. Дама постоянно называет Эраста «мой мальчик», что можно расценивать как метафорическое, почти буквализированное материнство, поскольку она владеет экстернатом с сиротами, а в самом начале в тексте подчеркнута, что наш герой сирота.

Эта женщина создатель организации «Азазель», которая хочет установить мировое господство и порядок, посредством внедрения своих воспитанников в органы государственного управления, но являясь также персонажем амбивалентным, нам показывается и другая сторона этой не очень презентабельной «медали». Ведь с самого начала все её эстернаты создавались с благой целью, воспитание детей беспризорных: *«Сначала я просто хотела спасти бедных, обездоленных детенышей человеческих. Я хотела сделать их счастливыми — скольких смогу. Пусть сто, пусть тысячу. Но мои усилия были крупницей песка в пустыне. Я спасала одного ребенка, а свирепый Молох общества тем временем перемалывал тысячу, миллион маленьких человек, в каждом из которых изначально горит Божья искра. И я поняла, что мой труд бессмысленен. Ложкой моря не вычерпать. — Голос леди Эстер набрал силу, согбенные плечи распрямились. — и еще я поняла, что Господь дал мне*

силы на большее. Я могу спасти не горстку сирот, я могу спасти человечество. Пусть не при жизни, пусть через двадцать, тридцать, пятьдесят лет после моей смерти. Это мое призвание, это моя миссия. Каждый из моих детей — драгоценность, венец мироздания, рыцарь нового человечества. Каждый принесет неоценимую пользу, изменит своей жизнью мир к лучшему. Они напишут мудрые законы, откроют тайны природы, создадут шедевры искусства. И год от года их становится все больше, со временем они преобразуют этот мерзкий, несправедливый, преступный мир!» [Азазель, с. 157-158]. Да и не всех она задействовала в своем замысле, но каждый из них до последнего оставался её ребенком. В отношении этой группы автор переиначивает смысл фразы Фауста: «Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», её участники творят ужасные вещи во имя настолько же благородной, насколько и утопичной цели: «За сорок лет педагогической деятельности я вывела на путь шестнадцать тысяч восьмьсот девяносто три человека. Разве вы не видите, как стремительно в последние десятилетия развиваются наука, техника, искусство, законотворчество, промышленность? Разве вы не видите, что в нашем девятнадцатом столетии, начиная с его середины, мир вдруг стал добрее, разумнее, красивее? Происходит настоящая мирная революция. И она совершенно необходима, иначе несправедливое устройство общества приведет к иной, кровавой революции, которая отбросит человечество на несколько веков назад. Мои дети каждодневно спасают мир» [Азазель, с. 158]. Опять-таки, однозначно сказать нельзя, что цель их ужасна, ужасными являются средства, которые они выбрали для достижения этих целей. Тут уместно упомянуть выражение Иосифа Виссарионовича Сталина «лес рубят, щепки летят», поскольку сама леди Эстер почти этими же словами объясняла те жертвы, которые возложили на алтарь «мирной революции» её азазели: «— Это неправда! — горячо возразила миледи. — я искренне сожалею о каждой из потерянных жизней. Но нельзя вычистить Авгиевы конюшни, не замаравшись» [Азазель, с. 159].

Так же, в этом первом романе, с которого начинаются все удивительные приключения и метаморфозы Эраста Петровича, присутствует мотив так называемой «инициации». Трижды молодой человек находился на волосок от смерти и только «чудо» спасало его жизнь.

Карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – начале XIX вв. черты универсальной модели, становясь центром мифообразования эпохи. Тема карточной игры встречается у многих классиков того времени, например у Лермонтова:

«Что ни толкуй Вольтер или Декарт,

Мир для меня — колода карт,

Жизнь — банк: рок мечет, я играю

И правила игры я к людям применяю» [Маскарад, с. 339], у Пушкина она является главной сюжетобразующей темой («Пиковая дама»). Наш же герой играет в карты с «судьбой» и проигрывает только в случае жульничества напарника. Многие завязки не только в первом романе, но и в последующих вращаются вокруг игры, которую сам Эраст Петрович терпеть не может. Во всех случаях он выигрывает у «судьбы» либо же свою жизнь, либо жизнь людей, которые в последствии играют очень важную роль в его собственной: *«Я т-терпеть не могу азартных игр, но когда приходится играть, неизменно выигрываю. Les caprices de la f-fortune. (Прихоти фортуны)»* [Турецкий гамбит, с. 23]. Первая «смерть» связана с мотивом игры, в нашем случае в карты. Во время такой игры с Зуровым, который именно схитрил, Фандорин проигрывает и, следуя кодексу чести должен сделать то, на что они играли, а именно покончить с собой путем выстрела себе в голову, но тут оказывается, что барабан пуст. Глядя на такую отвагу, Зуров проникается к молодому человеку уважением и вступает в приятельские отношения, что в будущем спасет жизнь нашему герою. Вторая «смерть» происходит в Лондоне, после «убийства» госпожи Бежецкой, но и в этот раз Эраста выручает его величество случай в лице Зурова.

В третий раз он должен был не просто умереть, а почти буквализированно «переродиться» в эстернате леди Эстер, когда та отдает нашего героя в руки одного из её гениальных воспитанников в качестве подопытного: «— После того, как я синхронно обработаю электрическим разрядом два участка мозга, пациент совершенно очистится от предшествующего жизненного опыта и, так сказать, превратится в младенца. Его нужно будет снова учить всему — ходить, жевать, пользоваться туалетом, а позднее читать, писать и так далее. Полагаю, что ваших педагогов это заинтересует, тем более вы ведь уже имеете некоторое представление о склонностях этого индивида. ... В другой обстановке Эраст Петрович почувствовал бы себя польщенным столь лестной характеристикой, но сейчас его закорчило от ужаса — он представил, как лежит в розовой колыбельке, с соской во рту и бессмысленно гугукает, а над ним склоняется леди Эстер и укоризненно говорит: «У, какие мы нехолодые, снова мокленькие лежим». Нет уж, лучше смерть!» [Азазель, с. 166]. В этом же эпизоде автор подтверждает её почти буквализированное «материнство» по отношению к Фандорину. В разговоре с такой, на первый взгляд, добродушной леди, Эраст Петрович опрометчиво дает ей обещание, что её воспитанники не будут преследоваться законной властью. В итоге, не имея возможности сдержать своё слово, он нарушает его. Также автор использует метафорический образ так называемого «отца» в лице Бриллинга. Иван Францевич сильно влияет на молодого Фандорина. Именно благодаря ему Эраст становится тем, кого мы видим в следующих произведениях, так как впитывает все лучшее в Бриллинге, как губка, даже перенимает его манеру раскладывать все на: «это раз... это два...» и т.д.

В ходе расследования дела Азазель, Эраста Петровича повышают по службе. Возвращаясь из Петербурга в Москву, наш герой вновь встречается с дамой своего сердца в купе поезда. Немного пообщавшись с отцом своей зазнобы, молодой человек понимает, что теперь может рассчитывать на брак с возлюбленной. Там же происходит и любопытнейший разговор, вселяющий в

нас неуверенность в хорошем исходе сего романа: *«Это из-за «Бедной Лизы». Лиза и Эраст, помните? Мне всегда ужасно это имя нравилось — Эраст. Представляю себе: лежу я в гробу прекрасная и бледная, вся в окружении белых роз, то утонула, то от чахотки умерла, а вы рыдаете, и папенька с маменькой рыдают, и Эмма сморкается. Смешно, правда?»* [Азазель, с. 153].

Самый счастливый день в жизни Эраста Петровича, а именно бракосочетание с возлюбленной, омрачает одна совершенно неожиданная встреча. Во время поездки из церкви в поместье отца Лизаньки он видит сироток из экстерната: *«...взгляд Фандорина случайно упал на паперть Вознесенской церкви — и словно холодной рукой стиснуло сердце. Фандорин увидел двух мальчуганов лет восьми-девяти в оборванных синих мундирчиках. Они потерянно сидели среди нищих и пели тонкими голосами что-то жалостное. Повернув тонкие шеи, маленькие побирушки с любопытством проводили взглядом пышный свадебный кортеж»* [Азазель, с. 175]. Опять сироты напоминают ему о нарушенной клятве.

Как мы знаем, за все в этой жизни приходится платить. За предательство леди Эстер Эраст должен был заплатить своей жизнью, но злой рок под руководством автора решает, что погибнуть должна молодая жена Фандорина, при чем не когда-то там, а именно в день свадьбы. Тут мы можем видеть мотив смерти от предательства, присущий повести «Бедная Лиза», различие между ними лишь в том, что у Карамзина Эраст предает саму Лизу, в нашем же случае главный герой нарушает слово, данное даме, что у такой женщины как леди Эстер приравнивается к предательству. Это же отсылает нас к некоему намёку на «материнство» данной особы, из чего следует, что Фандорин «губит мать» во второй раз.

В следствии этого предательства пожилой леди и гибели своей незабвенной, Эраст Петрович понимает, что погубил уже вторую Лизу. После такой утраты и контузии он приобретает очаровательное заикание и диковинную отличительную черту во внешности: *«при очевидной молодости*

у прожигателя жизни были совершенно белые, будто примороженные инеем виски» [Азазель, с. 224].

Тут мы можем сказать, что срабатывает так называемое «проклятие имени», ведь Эраст служит причиной гибели Елизавет. В последствии происшествия на свадьбе он всегда стремится спасти любую женщину даже ценой собственной жизни. Женский персонаж является не только мотивообразующим, но и одним из важных сюжетообразующих элементов. Они присутствуют в каждом из романов. Некоторые из них играют не самую главную роль как в жизни нашего главного героя, так и в построении сюжета с переходом на гипертекст (текст, устроенный таким образом, что, превращаясь в иерархическую систему, он одновременно продолжает существовать как многомерное, равноправное относительно всех включенных в него субъектов семиотическое пространство).

Во втором романе цикла повествование ведется от лица молоденькой девушки по имени Варвара Суворова, которую Эраст Петрович Фандорин спасает от разъяренного хозяина механы. Этой удивительно смелой девице наш герой рассказывает, что спасся из плена путем выигрыша в классическую турецкую игру, нарды: «*Les caprices de la f-fortune (Прихоти фортуны)*. Я и свободу у видинского паши в нарды выиграл» [Турецкий гамбит, с. 23]. Это отсылает нас опять к мотиву игры с судьбой, который пронизывает первые несколько и многие последующие романы.

Как мы узнаем в конце этого романа, Варя влюбляется в Эраста Петровича, но тот, не оправившись ещё от смерти любимой, не может ответить девушке взаимностью.

ГЛАВА 2: «АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА»

Следующий роман, который мы берем для анализа, так же является одним из важнейших во всем цикле «Приключения Эраста Фандорина». Второй том «Алмазной колесницы» играет одну из самых главных ролей в «жизни» Эраста Петровича.

Начало второго тома рассказывает нам о прибытии Эраста Фандорина в Страну Восходящего Солнца. Естественно, его приезд почти совпадает с преступлением, которое ему надлежит расследовать.

Если читать книги по хронологии описываемых годов, а не по дате выхода, то можно заметить лиминальную модель развертывания повествования, пронизывающую своими фазами две книги, «Турецкий гамбит» и второй том «Алмазной колесницы».

Первая фаза обособления охватывает целиком второй роман серии и немного захватывает третий, «Левиафан». В них герой все так же имеет дело с женщинами, но они не производят на него, как на мужчину, никакого впечатления. После смерти возлюбленной он отгораживается ото всех и вся и ведет очень замкнутый образ жизни.

Вторая фаза начинается в Японии, где, с помощью игры, он спасает себе верного друга и помощника на всю оставшуюся жизнь: *«Хозяин собирается сделать ему на лбу татуировку – иероглиф ура. Это значит «предатель». Такой меткой якудзы клеймят изменников, которые совершили худшее из преступлений – выдали своих и за это недостойны смерти. Жить с таким клеймом невозможно и покончить с собой тоже нельзя, потому что труп закопают в живодерной слободе <...> – Подлость всегда в пределах юрисдикции, – пожал плечами Эраст Петрович и, шагнув вперед, схватил хозяина за плечо. Кивнул на грудь серебра, показал на пленника и сказал по-английски: – All this against him. Stake? (Все это против него. Ставка?)»* [Алмазная колесница, с. 176-177]. Здесь мы опять можем видеть мотив игры с «судьбой», у которой наш герой выигрывает жизнь Масы (Масахиро Сибаты), ибо, как мы узнаем дальше, любой японец в той ситуации ушел бы из жизни путем самоубийства. В следствии этого, Маса становится верным слугой, другом, учителем и телохранителем Эраста Петровича. Так же он знакомится с женщиной, которая смогла наконец-таки растопить лед, покрывший сердце Фандорина, после невозможной утраты: *«в этот миг с Эрастом Петровичем произошла странная вещь – он слышал голос начальника, даже*

кивал в ответ, но совершенно перестал понимать смысл слов. И случился этот необъяснимый феномен по причине неуважительной, даже пустяковой. Спутница Алджернона Буллокса, на которую Фандорин до сих пор не обращал внимания, вдруг обернулась. Больше ровным счетом ничего не произошло. Просто оглянулась, и все. Но именно в эту секунду в ушах титулярного советника раздался серебристый звон, разум утратил способность разбирать слова, а со зрением вообще приключилось нечто небывалое: окружающий мир сжался, так что вся периферия ушла в темноту, и остался только небольшой кружок – зато такой отчетливый и яркий, что каждая попавшая в него деталь будто источала сияние. Именно в этот волшебный кружок и угодило лицо незнакомой дамы – или, быть может, все произошло наоборот: свет, исходящий от этого лица, был чересчур силен и оттого вокруг стало темнее» [Алмазная колесница, с. 201-202].

Мидори Тамба, или же, как её называли в определенных кругах, О-Юми, покорила сердце молодого Эраста Петровича с первой встречи, да и сама отвечала ему взаимностью. Встреча с этой прекрасной японкой можно трактовать как мотив встречи с судьбой, ведь именно благодаря встрече с ней мы видим нашего героя таким, каким он является во всех последующих романах, именно она является той, благодаря которой наш детектив приобретает новый, ни с чем не сравнимый опыт, влияющий на методы его работы, в частности, и на всю его дальнейшую судьбу, в целом. Двойственность её имени наталкивает нас на мысль, что Мидори является персонажем амбивалентным и двуликим. С одной стороны перед нами искусная куртизанка, а с другой профессиональный убийца, владеющий разными техниками ниндзюцу. В следующую их встречу происходит нечто парадоксальное, Мидори начинает предсказывать Фандорину ближайшее будущее, то есть она начинает говорить уже от имени самой судьбы. Далее происходит нечто, что заставляет нас вспомнить богиню Афины в «Одиссее», оберегающую главного героя и помогая ему пройти так называемые инициации: «ноги Фандорина оторвались от причала. Титулярный советник

летел, переворачиваясь в воздухе, и, пока этот удивительный полет продолжался, ни о чем не думал. Потом, когда ударился головой о край причала, – тем более: увидел вспышку, услышал крайне неприятный треск, и все. <...> – На рассвете госпожа О-Юми растолкала вашего слугу. Сказала: «С господином плохо, я чувствую. Идем скорей». Побежала вдоль набережной в сторону грузовых пирсов, Масахиро за ней. Он говорит, что она бежала и все смотрела на причалы. На одном из самых дальних, уже в туземном городе, они нашли вас лежащим без сознания, в крови. <...> – Где ты была? – спросил Фандорин, лишь теперь поняв, что О-Юми ему не привиделась. – Я так ждал тебя! – Далеко. На горе, где растет волшебная трава. Спи. Завтра голова заболит еще сильнее. Это будут прочищаться протоки крови. Нужно потерпеть. А в полдень я дам тебе второй отвар, и тогда боль пройдет, и опасность минует. Засынай, спи крепко-крепко. Я не уйду, пока ты не уснешь...» [Алмазная колесница, с. 424-440]. Так же, во время дуэли с Булкоксом именно она отводит костлявую длань смерти от Эраста Петровича: «Булкокс придавил ногой правую руку Фандорина, занес клинок, чтобы пригвоздить русского к земле, – и вдруг будто задумался, даже, пожалуй, замечтался: глаза полуприкрылись веками, рот же, наоборот, наполовину открылся. С этим странным выражением лица достопочтенный секундо-другую покачался взад и вперед, а потом обмяк, рухнул прямо на задыхающегося Эраста Петровича. <...> – Синоби вырождаются, – скорбно сказал Тамба. – В прежние времена девушка-ниндзя, дочь дзенина, ни за что не влюбилась бы в чужака, да еще варвара... – Что?! – выдохнул Эраст Петрович и вдруг увидел, как на кукольном личике Мидори выступает румянец. – Я не стал убивать тебя, вернул Дону часть денег, сказал – тебя спасло чудо. Но ей было мало моего позора, она замыслила меня погубить. Когда ты дрался на мечах с англичанином, Мидори затаилась в зарослях. Она плюнула в красноволосого усыпляющим шипом из фукибари. Это была ужасная глупость» [Алмазная колесница, с. 445,485]

В ходе расследования, Фандорин выходит на клан таинственных синоби, исполняющий заказы на убийство. Но оказалось, что Мидори тоже принадлежит этому клану и даже больше, её отец Момоти Тамба является дзёнином (глава клана ниндзя): *«Напротив оглушенного падением Фандорина, подогнув ноги, сидел сухонький старичок, курил длинную трубку с крошечным ковшиком на конце. Выпустил голубоватое облачко, сказал: – I wait and you come. (Я ждал и ты пришел) Прищуренные глазки открылись пошире, блеснули неистовым пламенем, будто два раскаленных угля. <...> Старик, как ни в чем не бывало, заглянул в трубку, увидел, что табак высыпался, и заложил новую щепотку. Надувая щеки, разжег огонь и только тогда сказал: – Ее настоящее имя Мидори. Она моя дочь. И я ее не похищал. Попробовал бы кто-нибудь такую похитить...»* [Алмазная колесница, с. 280-282]. Наш герой настолько любит эту женщину, что уходит из города вместе с ней и присоединяется к её «семье». Понимая, что Эраст должен-таки преодолеть «проклятие» имени, автор с самого начала предупреждает, что наш герой не сможет быть счастливым с прекрасной О-Юми до конца своих дней: *«– Бедный Алджи, – вздохнула О-Юми. – Я так хотела оставить его по всем правилам. Это ты все испортил. Теперь его сердце наполнится горечью и ненавистью. Но ничего. Клянусь, что с тобой у нас все закончится красиво, в полном соответствии с дзедзюцу. Ты будешь вспоминать меня очень-очень хорошо, мы расстанемся в стиле «Осенний лист»* [Алмазная колесница, с. 129]. Это нам преподносят через слова самой Мидори, которая с самого начала твердила, что они не смогут быть вместе и им придется в какой-то момент расстаться: *«с тобой у нас все закончится красиво, в полном соответствии с дзедзюцу. Ты будешь вспоминать меня очень-очень хорошо, мы расстанемся в стиле «Осенний лист»* [Алмазная колесница, с. 397]. Отец его зазнобы оптимально понимает, что тот не сможет принять их верование в «Конгодзе», или же «Алмазную колесницу», и путь, по которому они идут. Он обещает, что научит Эраста тому, из искусства «крадущихся», что тот сможет освоить, но берет с неё обещание, что Фандорин увидит её мертвой. Сама же сцена

прощания нашего героя со своей зазнобой снова показывает нам амбивалентность героини, а также опять заставляет вспомнить Афины, с одной стороны – ужасную, а с другой – прекрасную: *«Фандорин увидел профиль Мидори. Белый, тонкий, спокойный – и такой же прекрасный, как при жизни. <...> Эраст Петрович приподнялся на цыпочки, чтобы увидеть не только профиль. И увидел. Вторая половина ее лица была черной и обугленной, похожей на страшную африканскую маску»* [Алмазная колесница, с. 529].

Когда Мидори выполняет обещание, данное отцу, мы можем наблюдать воплощение третьей фазы, ведь у Эраста Петровича почти останавливается сердце, что мы понимаем под мотивом символической смерти в инициации: *«Что-то случилось с легкими. Воздух не наполнял грудь. Мелкие, судорожные вдохи были мучительны. Зачем, зачем он не послушал Тамбу! Зачем подошел к костру! <...> Что же все-таки случилось с легкими? Дыхание стало коротким, дерганым. И дело было не в том, что он не мог вдохнуть – наоборот, он не мог выдохнуть. Отравленный воздух этого проклятого утра засел у него в груди и ни за что не желал выходить. – У тебя кожа голубого цвета, – сказал подошедший Тамба. Лицо у старика было спокойное, даже какое-то сонное. – Не могу дышать, – отрывисто объяснил Фандорин. Дзенин посмотрел ему в глаза, покачал головой: – И не сможешь. Нужно выпустить злую силу. Иначе она тебя задушит. Нужно расколоть лед, стиснувший твое сердце. Он снова про Дона, понял Эраст Петрович. – Хорошо. Я пойду с тобой. Вряд ли это согреет мне сердце, но, может быть, я снова смогу дышать. За спиной титулярного советника неистовствовало пламя, но он не оборачивался. – У меня больше нет слабостей, – сказал дзенин. – Теперь я стану настоящим Тамбой. Ты тоже станешь сильнее»* [Алмазная колесница, с. 529-530]. Тут даже сам Тамба почти буквализированно сообщает нам о прохождении Эрастом Петровичем так называемой инициации. Фандорин уверен, что его любимая мертва, но уйти следом за ней он не может, да и Момоти сообщает ему, что пообещал дочери обучить его всему, что тот сможет у него перенять.

После длительного обучения, которое Эраст Петрович проходил вместе со своим верным Масой, мы наблюдаем четвертую фазу лиминальной модели развертывания событийной цепи, то есть преобразование. Эта фаза захватывает конец второго тома «Алмазной колесницы» и ярко выражена в «Смерти Ахиллеса», где мы уже видим Эраста Петровича во всем его великолепии синтеза западной и восточной культур.

Говоря об «Алмазной колеснице» нельзя не упомянуть и о первом томе, рассказывающем нам о русско-японской войне. В нем мы узнаем, что Мидори не просто не умерла, но и родила Эрасту Петровичу сына, о котором тот никогда не узнает. В этом томе мы можем отметить мотив некоего двойничества, ведь Фандорину противостоит его собственная кровь и плоть.

ГЛАВА 3: «ДЕКОРАТОР»

Одним из немаловажных произведений данного цикла является повесть «Декоратор». В ней мы видим Эраста Петровича, впервые после Мидори, влюбленным в набожную девушку Ангелину Крашенинникову. Из повести «Скарпея Баскаковых», предшествующей этой, мы так же узнаем, что эта возлюбленная Фандорина является воплощением одного из гипертекстовых мотивов, мотивом сиротства: *«Ангелина Крашенинникова на Малой Никитской появилась с год назад. Помог ей, сироте, Эраст Петрович в одном трудном деле, вот она и прильнула к нему. Видно, хотела отблагодарить чем могла, а кроме любви ничего у ней и не было»* [Особые поручения, с. 8]. Там же нам рассказывают историю спасения Ангелины Эрастом Петровичем. Сюжет «Декоратора», в некотором смысле, является центральным, поскольку буквально через год-два, после событий, описанных в повести, ему придется попрощаться не только со своей служебной карьерой, но и с родиной. Сюжет повести довольно динамичен. Все события происходят на протяжении семи дней страстной недели, что наталкивает нас на мысли о символической гибели «мира» в виду чего-то утопического. Происходит смерть и воскресение Христа, а мы знаем, что наш Декоратор возомнил себя

тем, кто от имени Бога «преобразует» этот мир, как он считает, в лучшую сторону. Последней жертвой этого безумца должна была стать как раз-таки Ангелина. Автор всеми возможными способами пытается дать нам понять, что эта девушка является образцом невинности, даже можно сказать, является ангелом. Отказываясь от брака с ним, она будто чувствовала, что вскоре покинет его. В воскресенье той же недели, она пытается остановить Эраста Петровича от взятия ещё одного греха на свою душу, но Фандорин, не верующий в Бога и движимый мстью за своего убитого помощника и за всех убитых Потрошителем жертв, не слушая её, сам приводит для убийцы приговор в исполнение: «— Процесс выдачи долог. Он сбежит — из тюрьмы, с этажа, с поезда, с корабля. Я не могу рисковать. — Ты не веришь Богу, — поникнув, грустно молвила она. — Бог знает, как и когда положить конец злодейству. — Я не знаю про Бога. И безучастным наблюдателем быть не могу. По-моему, хуже этого греха ничего нет. Всё, Ангелина, всё. Эраст Петрович обратился к Маса по-японски: — Веди его во двор» [Особые поручения, с. 48]. Так же тут нам автор показывает всю глубину несовместимости Эраста и Ангелины, ведь для Фандорина такие моменты являются частью работы, от которой он не в силах отказаться, для девушки они же являются неприемлемыми. Даже ради неё наш герой не может отказаться от приведения приговора в исполнение: «— Эраст, ради меня, ради нас с тобой! Плечи коллежского советника дрогнули, но он не обернулся» [Особые поручения, с. 48]. Ангелина же в тот же миг сообщает, что она покидает его и уходит в монастырь, где будет молиться о нем: «Ангелина зажмурилась и закрыла ладонями уши, но все равно услышала, как во дворе ударил выстрел — сухой, короткий, почти неразличимый среди грохота ракет и шутих, взлетающих в звездное небо. <...> Долго так и было: Ангелина сидела с закрытыми глазами, из-под ресниц текли слезы, а Фандорин стоял, не решаясь войти. Наконец она встала. Подошла к нему, обняла, несколько раз страстно поцеловала — в лоб, в глаза, в губы. — Ухожу я, Эраст Петрович. Не поминайте злом. — Ангелина... — Лицо коллежского советника, и без того

бледное, посерело. – Неужто из-за этого упыря, выродка... – Мешаю я вам, с пути сбиваю, – перебила она, не слушая. – Сестры меня давно зовут, в Борисоглебскую обитель. И с самого начала так следовало, как батюшки не стало. Да ослабела я с вами, праздника возжелала. Вот и кончился он, праздник. На то и праздник, чтоб недолго. Издали буду за вами смотреть. И Бога за вас молить. Делайте, как вам душа подсказывает, а коли что не так – ничего, я отмолю» [Особые поручения, с. 48]. Таким образом, Ангелина Крашенинникова в миру и игуменя Феврония в служении Богу, становится личным ангелом-хранителем для Эраста Петровича Фандорина на долгие семнадцать лет. можно предположить, что автор неслучайно дает Ангелине церковное имя Феврония. Как известно, это имя одной святой, которая является также и одной из покровительниц семьи, любви и верности. Именно благодаря её молитвам, Фандорин находился все семнадцать лет в относительной безопасности. Так же, как мы уже говорили ранее, наш герой с каждой своей возлюбленной пытается преодолеть так называемое «проклятие» имени, он будто во всех женщинах ищет «подлинную Лизу». На то время, которое, после их расставания, прожила Ангелина при монастыре, его разочарования в любви прекращаются. Феврония якобы оберегает своего любимого от очередного провала в попытке «закрыть гештальт». Именно со смерти этой героини спокойная и размеренная жизнь Эраста Петровича заканчивается.

Также, говоря о Декораторе, мы не можем упустить из виду один из важных мотивов, а именно мотив андрогинии. Борунов А. в своей статье «Андрогиния как циклообразующий мотив в «фандоринском корпусе» Б. Акунина» говорит о том, что «непосредственно в самом цикле «Новый детектив», охватывающем деятельность Эраста Фандорина с 1876 («Азазель») по 1921 («Не прощаюсь») годы, мотив андрогинии отсутствует». [Филологические науки. Вопросы теории и практики., с. 250]. Не могу согласиться с автором, ибо в повести «Декоратор» явно выражен данный

мотив, поскольку автор все время нас вводит в заблуждение относительно пола нашего Потрошителя: *«Я в мужском платье, и ведьма думает, что нашелся покупатель на ее гнилой товар. Она хрипло смеется, пожимает плечами: «Куды идем-то? Слышь, у тебя деньга-то есть? покорми хоть, а лучше поднеси». Бедная, заблудшая овечка <...> Все выходит до смешного просто. Говорю, что Арсенал недалеко, обещаю проводить. Она не боится, потому что сегодня я женщина. Веду пустырями к пруду с Иммеровского садоводства. Там темнота и никого. Пока идем, баба жалуется мне, как трудно жить в деревне. Я ее жалею. Привожу на берег, говорю, чтоб не боялась, что ее ждет радость. Она тупо смотрит. Умирает молча, только свист воздуха из горла и бульканье крови»* [Особые поручения, с. 3-12]. Только в конце повести мы узнаем, что персонаж все-таки мужчина, но, негласно подтверждая мотив андрогинии, умирает этот человек находясь в женском облики. Также, этот мотив присутствует и в романе «Коронация, или последний из романов», где преступник, похитивший Михаила Георгиевича, четырех-пятилетнего сына одного из князей, тоже на протяжении всего романа представлялся нам мужчиной и только в последней главе мы выясняем, что на самом деле это была женщина: *«...О, этот человек был незаурядным стратегом! Фандорин задумчиво посмотрел на женщину, лежавшую у его ног. – Все-таки странно, что я никак не могу говорить о Линде «она», «была»... Я наконец заставил себя посмотреть на мертвое лицо Эмили»* [Коронация, или последний романов, с. 95]. Этот мотив является не только циклообразующим, но ещё и гипертекстуальным, находя свое продолжение в цикле «Приключения магистра» и «Детской книге». В «Декораторе», так же, как и в первом томе «Алмазной колесницы», встречается мотив двойничества, Потрошитель считает, что если его и сможет кто-то понять, то это будет непременно Фандорин: *«Господин Фандорин как мастер своего дела не сможет не оценить. Погорюет, поплачет – в конце концов, все мы люди – а потом задумается над произошедшим и поймет, непременно поймет. Ведь умный человек и, кажется, умеет видеть Красоту.*

Надежда на новую жизнь, на признание и понимание согревает глупое, доверчивое сердце Декоратора. Трудно нести крест великой миссии одному. Христу – и тому Симон Кириянин плечо под крест поставил» [Особые поручения, с. 41].

ГЛАВА 4: «ВЕСЬ МИР ТЕАТР»

В следующем романе, действие которого происходит через шесть лет после смерти Ангелины, Эраст Петрович Фандорин, как отмечают некоторые диванные критики в своих интернет-блогах, совсем «взбрэндил» и влюбился актрису Элизу Альтаирскую-Луантэн. Опять-таки, мы возвращаемся к поискам «подлинных Лиз». То есть, Фандорин связывает свою жизнь с ней именно потому, что ошибочно опознает в ней такую Лизу, думая, что именно с ней он сможет искупить всю ту вину, о которой мы говорили в первом романе: *«Однако многочисленные достоинства постановки Фандориным были едва замечены. С той минуты, как на сцене первый раз появилась Альтаирская-Луантэн, спектакль поделился для него на две неравноценные части: картины, в которых она играла, и картины, где ее не было. Едва зазвучал нежный голос, напевающий простенькую песенку о полевых цветах, и будто чьи-то безжалостные пальцы стиснули сердце доселе равнодушного зрителя. Он узнал этот голос! Думал, что забыл, а, оказывается, помнил все эти годы! И фигура, походка, поворот головы – всё было в точности такое же! <...>– Разрешите... Фандорин, повернувшись, чуть не силой вырвал у корнета бинокль. Лицо... Нет, лицо было другое. Но выражение глаз, но доверчивая улыбка, но ожидание счастья и открытость судьбе! Как можно было столь достоверно, столь безжалостно всё это воспроизвести? Он даже зажмурился ...» [Весь мир театр, с. 7-8].* Что примечательно, впервые наш герой увидел сию Элизу в месяц тридцатипятилетия со дня смерти его первой Лизы: *«Карамзинскую повесть, считающуюся шедевром сентиментализма, Эраст Петрович очень не любил, на что у него были личные, весьма серьезные основания, не имеющие отношения к литературе.*

Еще болезненней было прочесть, что спектакль посвящен «памяти святой Елисаветы». Как раз в этом месяце исполнится тридцать пять лет, подумал Фандорин, на миг закрыл глаза и содрогнулся, изгоняя страшное воспоминание» [Весь мир театр, с. 5]. И именно спасая эту Лизу Эраст Петрович получает смертельное ранение, которое лишь чудом его не убило, но таки загнало в кому на долгие четыре года.

ГЛАВА 5: «НЕ ПРОЩАЮСЬ»

В последнем романе цикла мы узнаем, что Фандорин жив и почти здоров: «Самый первый профессор, еще в проклятом городе Баку, сказал: «У раненого сохранился глотательный рефлекс, это значит, что сразу он не умрет. Проживет еще месяц или два. Если это можно назвать жизнью». Сказано было в июле четырнадцатого, а сейчас март восемнадцатого, и господин все еще жив. Если это можно назвать жизнью. Пуля прошла навывлет через правую верхнюю часть черепа. От смерти господина спасло только то, что револьвер был небольшого калибра. Убийце это оружие подарила женщина, которая любила господина. Маса никак не мог понять, что это было: милосердие кармы или ее злая насмешка. Может быть, лучше тот Акунин воспользовался бы своим обычным сорок пятым и господин умер бы сразу, а не провалился в черную дыру, откуда его теперь не вытащить» [Не прощаюсь, с. 3]. Так же, тут нам представлен мотив практически буквализированного воскрешения: «Эраст Петрович сидел всё так же неподвижно, но на виске остался длинный ожог от пролетевшей вплотную пули. <...> – Черт, какой яркий свет, – пожаловался господин, хотя свет был совсем тусклый. – Ничего не вижу, слепит. Но я слышу, что плачет женщина. Говорил он хрипло, будто у него заржавело горло. Маса осторожно потрогал пальцем след от пули. Пустяк, даже волдыря не будет. Может быть, после всех сеансов Чанга-сэнсэя не хватало только одного последнего прижигания? – Я хочу знать, почему плачет женщина, – тихо, но твердо сказал господин» [Не прощаюсь, с. 5-6]. Именно в скором времени после этого эпизода наш

герой пришел в себя окончательно: «— А я, кажется, расхворался. Тело будто не свое. Еле руками шевелю. И со зрением что-то... — Эраст Петрович попробовал приподняться на подушке — не получилось. — Мне снились ужасно странные сны. Последний просто идиотский. Будто мы с тобой едем в купе, где людей, как сельдей в бочке, а там... Неважно, чушь. Фандорин всё шурился. — Мы дома? Не в Баку? Как это возможно? Погоди... — Нахмурился. Медленно, очень медленно ощупал затылок. — В черном, черном городе... В меня же стреляли. Удар. Я помню... Так я не спал, я был без сознания? И долго я провалялся? Что за это время произошло? Лишь теперь Маса поверил, что господин действительно вернулся. — Вы провалялись три года, восемь месяцев и двадцать восемь дней» [Не прощаюсь, с. 7]. Действия происходят в разгар революции, и, почти на обломках своей родины, Эраст Петрович встречает молодую женщину, по имени Мона, которую полюбил и которая «выбрала» полюбить его: «Романов легкомысленно заметил: — Да. Если б не Елизавета Анатольевна, я уже переместился бы на следующий круг перерождений. Вы знаете, что китайцы с японцами верят, будто душа живет много раз? — Что-то такое слышал. — Отец Сергей посмотрел на Мону. — Елизавета Анатольевна? — Турусова. А вы? Он поклонился, двумя пальцами коснувшись шляпы: — Эраст Петрович Фандорин. — Ой, — тихо сказала Мона. И повторила еще раз, тише: — Ой... У нее закружилась голова» [Не прощаюсь, с. 63]. То есть, мы можем видеть, что, благодаря своей почти смерти в «Черном городе», он таки снял проклятие своего имени. Так же, эта героиня связывает последний роман и «Турецкий гамбит», ведь она является дочкой Варвары Андреевны Турусовой, которая в девичестве была Суворовой. Именно эту Вареньку спас Фандорин во втором романе цикла. Елизавета Анатольевна Турусова, а именно так звали нашу загадочную Мону, уже заочно была влюблена в нашего героя, ведь именно этого мужчину всю свою жизнь любила её мать: «мать грустно говорила ей: «Ничего, это нормально — любить двух мужчин: одного, с кем живешь и старишься, и другого, с которым ты вечно молодая. В нас, женщинах, две природы. Одной нужен такой мужчина, как

твой папа, другой – такой, как мой Эраст Фандорин. Но Фандориных больше не водится. Они все остались в прошлом веке...» [Не прощаюсь, с. 62]. Тут мы видим мотив гипертекста, который отсылает нас ко второму роману цикла. В эти же мгновения Лиза понимает, что влюбляется в мужчину, о любви к которому мама ей рассказывала с детства: «Кстати о старинном. А сколько Фандорину лет? Мать говорила, что он был годом или двумя младше ее. Значит, что – шестьдесят два или шестьдесят три? Совсем немного для исторической личности, но слишком много для... Для чего? – одернула себя Мона. Ты неисправима! Мать виновата. Это она всё время говорила о Фандорине как о несостоявшемся возлюбленном. Наверное, поэтому Мона сейчас такими глазами на него и смотрела: не как на шестидесятилетнего старика, а как на мужчину, способного вызвать очень сильную и долгую любовь. По правде говоря, в новом обличье Эраст Петрович совсем не выглядел стариком. Красивый (даже, пожалуй, слишком красивый), элегантный мужчина средних лет, рано и импозантно поседевший. <...> Конечно, она его уже полюбила, не могла не полюбить. Это чувство досталось ей, можно сказать, по наследству» [Не прощаюсь, с. 63-64]. Именно поэтому она «решила» полюбить и влюбить в себя Фандорина, то есть сделать то, что не удалось матери. И у неё это действительно вышло. Эраст Петрович и Елизавета III, как он её называл, полюбили друг друга и ждали ребенка: «прибавила, свирепо: – Я люблю тебя так, как никто никого никогда не любил! И тут вместо того, чтоб ответить столь же страстно или по крайней мере неизобретательно прошептать «я тоже», он пробормотал нечто загадочное: – Елизавета Г-Третья? Это уж будет чересчур... <...> С этого островка нормальной жизни Мона предпочитала не отлучаться, особенно когда выяснилось, что женская задержка вызвана совсем не ранением, как предполагалось раньше. Лучший городской акушер профессор Либкинд сказал, что вследствие травматического старта беременности вплоть до двадцатой недели велика опасность выкидыша, поэтому предписывается максимальный покой. Следует всемерно «понижать тонус

матки». Побольше лежать в постели, желательно на спине и хорошо бы подняв ноги кверху; правильно питаться; ни в коем случае не нервничать» [Не прощаюсь, с. 66]. Но, к сожалению, своей вины перед сиротами он все-таки не искупил. Предпоследняя глава последнего романа о нашем «благородном муже» ведет свое повествование, в символическом смысле, с «того света». Жизнь и карьера Эраста Петровича Фандорина прерывается тем же мотивом, которым и началась в «Азазеле», мотивом сиротства, ведь он погибает, спасая сирот: «Дрезина описала дугу вокруг невысокого холма и сразу за поворотом выскочила на железнодорожный мост через реку. Сразу за ним, метрах в ста от меня, еле ползла знакомая автомотриса. Сзади и по бокам ее облепили маленькие синие фигурки. Все-таки застряла, толкают! Что-то эта картина мне напомнила. Что-то из давнего прошлого. Такое уже было: мальчики в синих мундирчиках и витающий над ними призрак беды. Но сейчас-то беды произойти не могло. Обычным образом тормозить было нельзя – я бы врезался в вагончик и передавил детей, но ведь есть аварийный тормоз. И я рванул его на себя со всей силы...» [Не прощаюсь, с. 102].

ВЫВОДЫ

Проведенное исследование позволило нам определить, что феминный комплекс является одним из важных компонентов мотивной и нарративно-сюжетной структуры произведений цикла «Приключения Эраста Петровича Фандорина». Проанализировав объект исследования, мы приходим к выводу, что все основные мотивные комплексы, сюжетные вехи, а также важные изменения в персонаже, связаны с женским персонажем.

Из всего выше сказанного следует, что основной мотив вины и искупления неразрывно связан с женским персонажем. Также, в ходе исследования мы выявили, что одним из основных мотивов образующих гипертекстовое пространство произведений является мотив игры, который Фандорин ведет с судьбой. Этот мотив недостаточно исследован современным литературоведением в контексте гипертекстового пространства. Также, помимо основного мотива вины и искупления, малоисследованным мотивом является мотив двойничества. В силу того, что эти мотивы не попадают под объект исследования, мы о них упоминаем вскользь, но они являются очень обширными и перспективными именно в контексте гипертекстовости цикла. Одним из основных мотивов также является мотив сиротства пронизывающий весь цикл «об Эрасте Фандорине». Мы встречаем его в таких романах, как «Азазель», «Турецкий гамбит», «Алмазная колесница», «Смерть Ахиллеса», повестях «Пиковый валет», «Скарпея Баскаковых», «Декоратор» и т.д.

Основываясь на результатах исследования, мы можем прийти к выводу, что ещё одной малоизученной темой является мифопоэтика акунинских произведений, а ведь в его текстах, довольно завуалированно, но таки присутствуют мифопоэтические элементы, отсылающие нас к древнегреческим легендам и мифам. Как, например, в «Алмазной колеснице»,

автор представляет Мидори почти буквализированной Афиной для Эраста-Одиссея. Самым перспективным текстом в этой сфере является «Смерть Ахиллеса».

Основываясь на результатах исследования, мы можем смело утверждать, что феминный комплекс романного цикла «Приключения Эраста Петровича Фандроина» является одним из самых важных в мотивной и нарративно-сюжетной структуре текстов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Одиннадцать бесед о современной русской прозе / Интервью Кристины Роткирх. Под ред. Анны Юнгрен и Кристины Роткирх. М., 2009.
2. Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2010, №5, 316 с.
3. Т. В. Надозирная «Специфика функционирования интертекста в романе Б. Акунина «Азazelь». // URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/6623>
4. Рыжченко О. С. Образ "маленького человека" в литературном цикле Бориса Акунина "Приключения Эраста Фандорина" // О. С. Рыжченко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. - 2014. - Вип. 36. - С. 213-217
5. Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. Том 22, № 4, 2017, 614—626.
6. Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Том 14. Выпуск 2. С. 247-251
7. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика.- М.: Наука, 1989 - 408с.
8. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра.- М., 1997. - 348с.
9. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. - М., 1961. - 287с.
10. Силантьев, И.В. Мотив в системе категории нарратива.//Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Интерпретация текста: Сюжет и мотив. - Новосибирск, 2001. - 327с.
11. Категория интриги в современной нарратологии // Питання літературознавства. - 2013. - Вип. 87. - С. 64-76.

12. Акунин Б. Азazelь / Б. Акунин. — М. : Захаров, 2008. — 240 с.
13. Акунин Б. Турецкий гамбит / Б. Акунин. — М. : Захаров, 2000. — 224 с.
14. Акунин Борис: Алмазная колесница в двух томах / Б. Акунин. — М. : Захаров, 2014. —
15. Акунин Б. Особые поручения / Б. Акунин. — Москва : Захаров, 1999. — 320 с.
16. Акунин Б. Коронация, или последний из романов / Б. Акунин. — Москва : Захаров, 2006. — 448 с.
17. Акунин Б. Планета вода / Б. Акунин. — Москва : Захаров, 2019. — 416 с.
18. Акунин, Б. Весь мир театр / Б. Акунин. — М. : Захаров, 2010. — 432 с.
19. Акунин, Б. Черный город : роман. — М. : Захаров, 2019. — 416 с
20. Акунин Б. Не прощаюсь. Приключения Эраста Фандорина в XX веке / Б. Акунин. — Москва : Захаров, 2018. — 416 с