

Д е в а – С м е р т ь : о т
« Б а л а г а н ч и к а »
А л е к с а н д р а Б л о к а к
« Л ю б о в н и ц е с м е р т и »
и « Л ю б о в н и к у с м е р т и »
Б о р и с а А к у н и н а

Федунина, Ольга

Дева–Смерть: от «Балаганчика» Александра Блока к
«Любовнице смерти» и «Любовнику смерти» Бориса Акунина

Literatūra, vol. 63, núm. 2, 2021

Vilniaus Universitetas, Lituania

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695174016009>

DOI: <https://doi.org/10.15388/Litera.2021.63.2.9>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Дева-Смерть: от «Балаганчика»
Александра Блока к «Любовнице
смерти» и «Любовнику смерти»
Бориса Акунина

Virgo-Death: from The Little Show-Booth by Alexander Blok
to The Mistress of Death and The Lover of Death by Boris
Akunin

Mergelė-mirtis: nuo Aleksandro Bloko „Balaganėlio“ iki
Boriso Akunino „Mirties meilužės“ ir „Mirties meilužio“

Ольга Федунина fille.off@gmail.com

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН,
Federación de Rusia

 <https://orcid.org/0000-0001-6874-248X>

Literatūra, vol. 63, núm. 2, 2021

Vilniaus Universitetas, Lithuania

Recepción: 17 Octubre 2020

Aprobación: 17 Septiembre 2021

DOI: <https://doi.org/10.15388/Litera.2021.63.2.9>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695174016009>

Резюме: Образ Смерти, воплощенной в образе прекрасной девы, рассматривается в статье через анализ отсылок в романном «диптихе» Б. Акунина «Любовница смерти» и «Любовник смерти» (из серии об Эрaste Фандорине) к одному из важнейших первоисточников – драме А. Блока «Балаганчик». Исследование показывает, что блоковский прием деформации сменяется у Акунина постмодернистской деконструкцией с расщеплением на два образа, в каждом из которых доминирует одна из ипостасей героини «Балаганчика»: Коломбина и дева-Смерть. Эти трансформации оказываются тесно связанными с соотношением в романах Акунина двух точек зрения на судьбу, которые коррелируют с авантурным началом и ориентированным на «классическую» традицию представлением о неизбежности собственного предназначения и вступают в диалектическое взаимодействие друг с другом. Итогом анализа становится постановка вопроса о жанре романов Акунина, поскольку их поэтика оказывается если не за рамками, то на самой границе криминальной литературы как области «массовой» словесности и выходящего за ее пределы постмодернистского романа, в котором игровая интертекстуальность акцентирует в том числе проблему самоидентичности героев.

Ключевые слова: дева-Смерть, Коломбина, Кармен, Блок, Акунин, деконструкция, тема судьбы, жанр, «авантурное расследование», криминальная литература.

Abstract: . The image of Death, embodied in the image of a beautiful maiden, is considered in the article through the analysis of references in the novel diptych by B. Akunin *The Mistress of Death and The Lover of Death* (the Erast Fandorin series) to one of the most important primary sources, the drama by A. Blok *The Little Show-Booth*. The study shows that Akunin's method of deformation was replaced by a postmodern deconstruction with a splitting into two images, of Columbine and of Maiden-Death, each of which is dominated by one of the hypostases of the heroine of *The Little Show-Booth*. These transformations appeal in their development to the opposition in Akunin's novels of two points of view on fate, dialectically interacting, which correlate with the adventurous exposition and with the inevitability of personal destiny idea, oriented towards the "classical" tradition. The result of the analysis is a new formula of the genre of Akunin's novels, since their poetics goes out of the ordinary framework of criminal

literature, as a transgressive phenomenon in the field of mass literature, as postmodern novel, in which the uncertain intertextuality accentuates, align with plot details, the problem of heroes' self-identity.

Keywords: Maiden-Death, Columbine, Carmen, Blok, Akunin, deconstruction, the theme of fate, genre, "adventurous investigation", criminal literature.

Summary: Mirties įvaizdis, įkūnytas nuostabiosios mergelės įvaizdžiu, straipsnyje nagrinėjamas analizuojant B. Akunino romano dipticho „Mirties meilužė“ ir „Mirties meilužis“ nuorodas į vieną iš pirminių šaltinių – A. Bloko dramą „Balaganėlis“. Tyrimas rodo, kad blokiškąją deformacijos techniką Akunino kūryboje keičia postmodernistinė dekonstrukcija su skaidymu į du vaizdinius, kurių kiekviename dominuoja vienas iš „Balaganėlio“ herojės pavidalų – Kolombina ir mergelė Mirtis. Šios transformacijos yra glaudžiai susijusios su dviem Akunino romanuose aprašytais požiūriais į likimą, kurie koreliuoja su avantiūrinio motyvu ir orientuotu į „klasikinę“ tradiciją savo likimo neišvengiamumu ir dialektiškai sąveikauja tarpusavyje. Analizės rezultatai skatina kelti klausimą apie Akunino romanų žanrą, nes jų poetika yra jei ne už, tai ant pačios kriminalinės literatūros, priskiriamos „masinės“ sričiai, ribos ir už tos ribos esančio postmodernaus romano, kuriame intertekstualumu žaidimo pavidalu, be kita ko, akcentuojama personažų saviidentifikacijos problema.

Проблема рецепции творчества Александра Блока в произведениях Бориса Акунина из серии «Приключения Эраста Фандорина» уже затрагивалась исследователями; отмечались и некоторые аллюзии на стихотворение «Балаганчик» в романе Акунина «Любовница смерти». В частности, отмечается, что этот роман вступает со стихотворением Блока в интертекстуальный диалог (Скороходько, Пахомова 2015). Разного рода отсылки к «Балаганчику» действительно пронизывают этот роман Акунина, однако более значимыми представляются линии, ведущие к одноименной пьесе, в которую Блок переработал стихотворение по заказу Георгия Чулкова для создаваемого им театра «Факел» и соответствующего альманаха (Чулков 1921, 19–21). Даже если затрагивать самый очевидный пласт отсылок, Колумбина, чье имя принимает героиня акунинской «Любовницы смерти» Маша Миронова, появляется именно в драматическом переложении, но не в исходном стихотворении.

Однако необходимо учитывать и другое: второй роман из своеобразного диптиха, опубликованного издательством «Захаров» с одной и той же иллюстрацией на обложке – ангелом и одновременно демоном в образе прекрасной девы, также ориентирован на пьесу «Балаганчик» – это «Любовник смерти». Связи его с блоковской пьесой не столь очевидны, но, возможно, более глубоки по смысловой наполненности, при этом в обоих случаях в центре оказывается образ героини, отсылающий к первоисточнику. Основная задача этой статьи заключается в выявлении и анализе возникающих между пьесой Блока «Балаганчик» и названным «диптихом» Акунина из цикла об Эрасте Фандорине мотивных связей, которые сфокусированы на общем для них образе Смерти, воплощенной в прекрасной деве.

Напомним, что в системе персонажей блоковского «Балаганчика» точкой притяжения и сопряжения всех линий является Колумбина, которую Мистики воспринимают в качестве

ожидаемой избавительницы-Смерти. Д. Кшицова трактует такое столкновение разных модальностей как «ироническое снижение темы смерти» (Кшицова 2011, 202). При этом образ проходит через, как показывает Э. М. Свенцицкая (Свенцицкая 2017, 41), триаду превращений – не названная изначально прекрасная девушка «с простым и тихим лицом матовой белизны» (Блок 2014, 13), с равнодушным взором спокойных глаз; невеста Пьеро Коломбина – «картонная невеста», уведенная Арлекином и неожиданно падающая ничком; Смерть, оживающая при приближении Пьеро¹. Эта цепочка трансформаций самым прямым образом отразится затем у Акунина: в «Любовнике смерти» героиня точно так же будет меняться и «оживать» при каждом вмешательстве Фандорина в ее судьбу.

Если вкратце говорить о возможных источниках образа девы-Смерти у Блока, помимо названного в комментариях к 20-томному «Полному собранию сочинений и писем» Блока «соединения фольклорного женского образа, воспринятого через поэзию Пушкина и Я. Полонского, и апокалиптического образа Смерти» (Блок 2014, 464), стоит обратить внимание на следующие линии и их гипотетическое отражение в мотивном составе образа Коломбины-Смерти.

Первая из них может показаться более сомнительной и требующей детальной проверки, однако все же вероятной, хотя «моментальную вспышку» у Блока интереса к, условно говоря, оккультизму Н. А. Богомоллов относит к более позднему периоду – к началу 1910 г. (Богомоллов 2000, 167–190). В контексте обозначенных выше трансформаций Коломбины в «Балаганчике» примечательно, что в средневековой алхимической традиции «священными перипетиями» философского камня являются как раз **смерть, воскрешение, брак, соитие, зачатие, рождение** (Рабинович 1979, 100). Из приведенного перечня у Блока значимо отсутствуют два последних элемента – зачатие и рождение, подобно тому, как Автор-персонаж теряет в пьесе всякую власть над своим творимым произведением и персонажами.

Другая линия идет от литературной традиции романтизма, в рамках которой, в частности, развивается заимствованный у А. Шартье образ *La belle dame sans merci* (см. одноименную балладу Дж. Китса). Здесь, однако, следует с осторожностью разграничить многочисленных литературных красавиц, несущих герою гибель, в том числе образ девы-воительницы (Зусева-Озкан 2019) – и непосредственное воплощение смерти в образе девы, которое мы видим в «Балаганчике». Близкими в типологическом плане к блоковской Коломбине-Смерти представляются Снежная королева и Ледяная дева любимого Блоком Х. К. Андерсена, соединяющие в себе мотивы белизны, равнодушного спокойствия – и смерти (Линник 2004). В воспоминаниях Евгении Книпович о Блоке выделяются именно эти две сказки и их значение для биографического контекста:

Часто возникал тогда в разговорах наших и великий сказочник Ханс Кристиан Андерсен. «Снежную королеву» и «Ледяницу» (или «Ледяную деву») Блок воспринимал как-то лично, биографически. И он не очень верил в счастливый конец первой сказки – победа любви Герды над соблазном гибели в ледяном царстве, которому поддался Кай, вызвала в нем меньше доверия, чем гибель в ледяном потоке, настигшая Руди – героя второй сказки, сильного, красивого, удачливого, только раз в трудную минуту заглядевшегося в глаза Ледяницы, но почти с рождения отмеченного знаком ее власти над ним.

(Книпович 1987, 15–16)

В этом же ряду следует назвать «Веселую Смерть» (1908) Николая Евреинова, где Смерть предстает как очевидный двойник героини: «...ярко белый скелет в прозрачном дымчатом платье фасона Коломбины, на черепе такая же треуголка» (Евреинов 1914, 89)², тогда как «Девушка и Смерть» Максима Горького реализует принципиально иную модель с двумя нетождественными субъектами. Наконец, пример из современной сценической практики: оригинальная постановка французского музыкального спектакля «Romeo et Juliette» (2001, музыка и тексты: Gérard Presgurvic), где «немая» дева-Смерть своим танцем предвещает участь персонажей, которым суждено погибнуть.

Не ставя, однако, на этом этапе задачу специального обзора источников и истории трансформаций образа девы-Смерти, обратимся к его переосмыслению в романном диптихе Акунина. Прежде всего, он явно разводит разные ипостаси этого образа, переводя акцент в «Любовнице смерти» – на кукольно-театральное его воплощение, Коломбину, а в «Любовнице смерти» актуализирует номинацию собственно девы-Смерти. И в том, и в другом случае можно говорить о снижающем сдвиге. Как отмечают Е. О. Акимова и Т. В. Саськова, в насыщенном отсылками к Шекспиру, Пушкину, Блоку, Достоевскому и другим классикам «декадентском детективе» *Любовница смерти* основная пародийная линия связана с клубом самоубийц «Любовники смерти» (Акимова, Саськова 2018, 214). Эта линия имеет под собой реальную основу, связанную с отразившимися в прессе и литературе конца XIX – начала XX вв. «эпидемией самоубийств» и слухами о существовании подобных клубов в России (Паперно 1999, 100–106 сл.; Чхартишвили 2000; Сороцкий 2019, 65–66). Помимо известных примеров рефлексии над этим феноменом в «Дневнике писателя» и «Бесах» Ф. М. Достоевского, следует упомянуть роман Михаила Арцыбашева со знаковым заглавием «У последней черты» и повесть Евдокии Нагородской «Клуб настоящих», финал которой хоть и остается открытым, но содержит прозрачный намек на средство, позволяющее людям всегда быть «самими собой». Изображение клуба Любовников смерти в романе Акунина продолжает обозначенную линию, спроецированную и на западноевропейскую литературную традицию – «Клуб самоубийц» Р. Л. Стивенсона из «Приключений принца Флоризеля». Но более важный для нас аллюзивный пласт – кружок Мистиков в

«Балаганчике» Блока, где ожидание Смерти как избавительницы представлено в нарочито сниженном регистре.

Таким же гибридным можно назвать образ Маши Мироновой, спроецированный, с одной стороны, на пушкинскую «Капитанскую дочку», с другой – на Коломбину из блоковского «Балаганчика», чье имя принимает героиня после своего символического побега в Москву и вступления в клуб «Любовники смерти»:

Я – Коломбина, пустоголовая и непредсказуемая, подвластная только капризу своей прихотливой фантазии и дуновению шального ветра. Пожалейте бедняжку Пьеро, которому выпадет горький жребий влюбиться в мою конфетную красоту, моя же судьба – стать игрушкой в руках коварного обманщика Арлекина, чтоб после валяться на полу сломанной куклой с беззаботной улыбкой на фарфоровом личике...

(Акунин 2004, 16), –

записывает героиня в своем дневнике по прибытии из Иркутска в Москву. Смыкается она с блоковской героиней и через свое настоящее имя: в первоначальном наброске пьесы «Балаганчик» невесту персонажа, обозначенного как Некто, звали Машей (Волков 1926, 29; Герасимов 2014, 441).

Обратим внимание на значимую смену точки зрения, сопровождающую это пародийное снижение: в пьесе Блока «Балаганчик» Коломбина показана исключительно с внешних точек зрения. Для Мистиков она – прекрасная дева, которая является воплощением смерти как избавительницы³. Для Пьеро это «невеста», для Арлекина – подруга. В «Любовнице смерти» Акунина собирающиеся в Клубе соискатели «служат» смерти как Вечной Невесте (или Жениху). Любопытно, что Акунин актуализирует романтические источники этого образа, прямо упоминая в романе *La belle dame sans merci* (Акунин 2004, 29). Однако вовлекший героиню в декадентский круг сын адвоката Петя Лилейко оказывается в итоге «фальшивым Арлекином»: «Как можно было принять его за Арлекина? Он – Пьеро, самый настоящий Пьеро, да ведь его и зовут также» (Акунин 2004, 53). Так с комическим эффектом вновь сливаются в одного персонажа герои-двойники⁴ из «Балаганчика». В обоих акунинских романах классический любовный треугольник, использованный Блоком в своей пьесе, разрушается, превращаясь в многоугольники, где мужские персонажи оказываются несостоятельными любовниками (включая Фандорина, который так и не переступает эту грань в отношениях с обеими героинями).

Можно сказать, что Акунин заимствует из первоисточника, причем не только на уровне системы персонажей, основной прием, который выделяет Н. Д. Волков: прием деформации, понимаемой как «сценарий, поставленный на голову» (Волков 1926, 27), в результате чего пьеса с традиционным любовным треугольником и счастливой развязкой превращается в пример вечного диалога о «человеке и мире» (Волков 1926, 35). Однако у Акунина уже следующая ступень: автоироническая

деформация образа Прекрасной Дамы в «Балаганчике» сменяется постмодернистской **деконструкцией** (если использовать понятие Ж. Деррида в его «базовом» значении), предполагающей не только разложение целостной структуры для понимания ее устройства, но и возникновение в процессе этой операции новой целостности (Деррида 1992). Такой деконструируемой целостностью является в данном случае образ героини «Балаганчика», «расщепленный» на разные ипостаси, каждая из которых становится предметом рефлексии в романах акунинского «диптиха».

При этом Коломбина у Акунина из пассивного объекта чайний и воздействий со стороны других персонажей, как это было в «Балаганчике»⁵, становится в романе Акунина одним из главных субъектов, чья точка зрения на изображаемые события открыто проявлена и в основном тексте, и во вставных фрагментах из ее дневника. Снижение и расщепление блоковского образа с доминированием одной его составляющей (в данном случае куклы Коломбины как маски, принятой на себя героиней, и как «невесты Смерти») напрямую соотносится с изменением субъектной организации произведения (даже если оставить в стороне родовую специфику драмы и эпики). При этом в «Любовнице смерти» сталкиваются две основные позиции: идущее от мистико-символистского (или «декадентского», если использовать авторское определение) понимание Смерти как «живого существа», которое «может разгуливать по городу, заглядывать в окна, бить наотмашь. Может любить и ненавидеть, может чувствовать себя оскорбленным» (Акунин 2004, 174), и, условно говоря, авантюрное, выразителем которого является Эраст Петрович Неймлес или Принц Гэндзи (читатель без труда угадывает в нем Фандорина).

То же соположение и противостояние позиций представлено в следующем романе цикла – «Любовник смерти», где на первый план в образе героини выходит другая ее ипостась. Здесь отсылки к блоковской пьесе даны более тонко, в том числе на лексическом уровне. В диалоге Мистиков у Блока речь идет о том, что «приближается дева из дальней страны» с косою за плечами, в ее образе подчеркнуты белизна, чистота, пустота в очах; «подойдет – и мгновенно замрут голоса», надолго наступит молчание (Блок 2014, 11–12). Ср. первое появление героини в «Любовнике смерти» Акунина:

Нет, не девка, а девушка или, правильнее сказать, дева. Черные косы на голове венцом уложены, на плечах шелковый многоцветный платок, и платье тоже шелковое, переливчатое, но дело не в платке и не в платье. Очень уж у ней лицо было такое... Посмотришь – и обомлешь. Ну, Сенька и обомлел.
(Акунин 2002, 5)

При стилистическом снижении, поскольку у Акунина имитируется внутренняя речь подростка с Хитровки, отметим знаковые совпадения: в обоих случаях героиня названа девой; акцент на косах как обязательном атрибуте ее внешнего облика; молчание

(обомление) становится реакцией на ее появление. В одном из последующих портретов у Акунина будет акцентирована и **белизна** как основная характеристика героини:

На пороге Смерть. Распущенные по плечам волосы у нее были черные, а так она вся была белая: рубашка ночная, кружевная шаль на плечах. И ноги, на которые смотрел Сенька, тоже были белые – кончики высовывались из-под края рубашки.

(Акунин 2002, 77)

Еще одна возможная отсылка – принципиальная безымянность героини у Акунина, тогда как у Блока также известны лишь те имена, которыми ее называют другие. Ср.:

Господа! Вы ошибаетесь! Это – Коломбина! Это – моя невеста! <...> Вы с ума сошли. Весь вечер мы ждали событий. Мы дождались. Она пришла к нам – тихая избавительница. Нас посетила смерть.

(Блок 2014, 13);

За такую кошачью живучесть прозвали ее Живая, а иные называли Бессмертной, но это еще не окончательное ее прозвище было. Потом поменялось. <...> Смерть – вот какое у ней прозвище. Все ее так зовут. Она ничего, привыкла, откликается.

(Акунин 2002, 8–10).

Это прозвище, принятое героиней наравне с якобы непреодолимой способностью приносить смерть всем своим возлюбленным, отличает ее от Коломбины-Маши Мироновой из «Любовницы смерти», но сближает с блоковским первоисточником. Более того, в отличие от Маши Мироновой, которую Фандорину удастся спасти, безымянная героиня «Любовника смерти» погибает, нарочито не сопротивляясь ножу преступника в финальной схватке. И здесь – не отсылка ли не только к Коломбине из «Балаганчика», которая вдруг «свалилась ничком» в сани Арлекина, но и к повторяющей тот же любовный треугольник поэме «Двенадцать», где Катя, как известно, погибает от ножа? «У тебя на шее, Катя, / Шрам не зажил от ножа. / У тебя под грудью, Катя, / Та царапина свежа!» и т.д. (Блок 1999, 13). –

Солнцев перехватил нож левой рукой, не глядя ткнул Смерть острием в бок – та осела на пол. Лицо у ней сделалось удивленное, точеные брови поднялись вверх, будто от некой радости. Она осторожно прикрыла руками раненое место, и Сенька с ужасом увидел, как меж ее белых пальцев заструилась кровь.

(Акунин 2002, 343–344)

Отметим также, что одним из внезапно умерших возлюбленных Смерти был офицер; ср. у Блока: «С офицерами блудила – / Поблудика, поблуди!» (Блок 1999, 13).

Этим, однако, линии, ведущие к художественному миру Блока как целому, не исчерпываются: в обоих романах Акунина героиня сравнивается с Кармен, что в контексте уже рассмотренных переключек может отсылать не только к героине новеллы Мериме и оперы Бизе, но и к одноименному лирическому циклу Блока, или, согласно определению Е. Эткинда, лирической поэме-антироману

(Etkind 1982, 732), для которой так важен мотив театральности. Для Блока в период работы над пьесой «Балаганчик», как отмечает Д. М. Магомедова, «обесценивается, снижается, становится балаганной куклой и героиня, до сих пор бывшая воплощением Вечной Женственности» (Магомедова 2015, 76). У Акунина Кармен предстает в нарочито сниженном, почти лубочном образе, взятом с рекламы папирос, или «толстой, крикастой» испанкой (Акунин 2002, 193), увиденной в Большом театре Сенькой Скориком. В «Любовнице смерти» при первом посещении Клуба Коломбина «оперлась рукой о бедро, как на рекламе папирос “Кармен”, и выпустила вверх струйку голубого дыма» (Акунин 2004, 32); в «Любовнице смерти» Фандорин называет Смерть «хитровской Кармен».

Получается, что Акунину зачем-то нужно соотнести своих героинь с важнейшими для Блока женскими образами, в которых переосмысливается Прекрасная Дама из ранней лирики. Здесь работает характерный для поэтики Акунина принцип нескольких прецедентных текстов при акценте на одном из них как «главном», но не единственном (см.: Кихней, Герейханова 2017). В этом контексте актуализируется другая тема, которая является сквозной для Блока, тема **судьбы и рока**. Совершенно не случайно блоковские отсылки появляются у Акунина в сочетании с пушкинскими – и Пушкин здесь не только классик, но и еще один автор, для которого чрезвычайно важна тема судьбы. Безусловно, это относится и к «Капитанской дочке», к которой прозрачно отсылает имя Маши Мироновой-Коломбины, и к «Станционному зрителю», который просматривается в любовной истории Смерти и офицера. Логичной в этом контексте представляется и вероятная соотнесенность героини «Любовника смерти» с Катькой из «Двенадцати» – поэмой, связанной с той же «Капитанской дочкой» мотивом метели как символического воплощения бесовства (Магомедова 1995), но также и судьбы – в трактовке М. О. Гершензона: «метель-жизнь», «метель-судьба» (Гершензон 1919, 135)⁶.

Значима тема судьбы и для рефлексии над пушкинским творчеством и мифом в философской публицистике символистов. У Владимира Соловьева в «Судьбе Пушкина» читаем: «Слишком очевидно, что власть человека, хотя бы самого упорного и энергичного, над ходом и исходом его жизни имеет очень тесные пределы. Но вместе с тем легко усмотреть, что власть судьбы над человеком при всей своей несокрушимой *извне* силе обусловлена, однако, *изнутри* деятельным и личным соучастием самого человека» (Соловьев 1990, 179). По наблюдениям Н. П. Деменковой, в лирике Блока обнаруживается то же колебание в реализации концепта судьбы:

Анализ лирического текста вскрывает двойственное отношение лирического героя к категории Судьбы: с одной стороны, он пытается смоделировать ренессансное мироустройство и занять в нем место хозяина Судьбы, с

другой – он создаст образ неминуемого античного Рока, который ему не подвластен. Рассматриваемый нами метафорический комплекс Судьбы обнажает следующую закономерность в онтологических установках автора: в мире, лишенном Божественного начала, господствует Судьба. И эта Судьба есть Смерть, неотвратимый Рок, вступая в сражение с которым герой обречен на поражение. Именно этот концепт судьбы и ложится в основу художественного мира Блока.

(Деменкова 2006)

Но разве не являются активными агентами своей судьбы акунинские Коломбина и Смерть? Для первой важно войти «в чертог Смерти не жалкой приживальщицей, а драгоценной избранницей, долгожданной гостьей» (Акунин 2004, 184); вторая верит в губительность своей любви, которую ей приписывают из суеверия, и обе всячески помогают исполнению якобы своего предназначения. А. В. Марков называет такое представление о судьбе **синергетическим фатализмом**, предполагающим, что «судьба властна над человеком, но человек вносит свой вклад в то, чтобы именно так развивались роковые события» (Марков 2020).

Выразителем другой, условно говоря, «авантюрной» позиции, предполагающей право человека на свободный выбор и множественность возможных жизненных путей, является главный герой, сквозной для всей серии романов – Фандорин. Убеждая Коломбину в «Любовнице смерти» в ценности жизни как таковой, он, между прочим, соотносит ее именно с пьесой (разумеется, прозрачный намек на известную концепцию «весь мир – театр», но не будем забывать и о связи с «Балаганчиком» Блока в его драматической интерпретации!):

Зачем, зачем подгонять смерть, зачем облегчать ей задачу? Жизнь – такая хрупкая, беззащитная и драгоценная, ей и без того ежеминутно угрожает myriad опасностей. Умереть ведь все равно придется, эта чаша вас не минует. Зачем же уходить из зала, не досмотрев спектакль до конца? А вдруг пьеса, в которой, между прочим, каждый исполняет главную роль, еще удивит вас неожиданным развитием сюжета?

(Акунин 2004, 189)

Называя себя «посланцем судьбы», Фандорин пытается убедить героиню *Любовника смерти* в том, что судьба как непреодолимый Рок не существует:

Жизнь – это не книга, по которой возможно двигаться лишь вдоль написанных кем-то за Вас строчек. Жизнь – равнина, на которой бесчисленное множество дорог; на каждом шагу новая развилка, и человек всегда волен выбрать, вправо ему повернуть или влево. А потом будет новая развилка и новый выбор. Всяк идет по этой равнине, сам определяя свой путь и направление – кто на закат, ко тьме, кто на восход, к источнику света. И никогда, даже в самую последнюю минуту жизни, не поздно взять и повернуть совсем не в ту сторону, к которой двигался на протяжении долгих лет.

(Акунин 2002, 251)

Так в художественном мире романов из этого диптиха Акунина сталкиваются два представления о судьбе, и оба они оказываются тесно связанными с физическим воплощением Смерти в образе

прекрасной девы, Вечной Невесты и одновременно персонажа комедии дель-арте Коломбины. Однако можно ли сказать, что авантюрное начало, представленное главным героем, здесь побеждает? В обоих романах Фандорин, вопреки закрепившемуся в сознании читателя амплу успешного сыщика, по сути проигрывает. Так, Эраст Петрович в «Любовнице смерти» сам упрекает себя в том, что не может предотвратить гибель многочисленных жертв:

Нет, что я говорю! Не нулевой – отрицательный! У меня на глазах погибла Офелия, Лорелея, Гдлевский, Сирано. Я не смог их спасти.
(Акунин 2004, 188–189)

В своей основной функции сыщика Фандорин отнюдь не является здесь успешным, кроме того, он побеждает в финальном поединке с преступником благодаря лишь чистой случайности – повороту колеса рулетки. Адепт права свободного выбора становится игрушкой Случая. Точно так же в «Любовнице смерти» Фандорин не может ни противостоять отказу Смерти в любовной линии романа, ни предотвратить ее фактически добровольную гибель.

Получается, что более органичное, казалось бы, в жанровом отношении представление о судьбе как результате свободного выбора, а не предначертания уступает здесь другому, который актуализируется во многом благодаря идущему от блоковского «Балаганчика» образу Смерти, воплощенной в облике прекрасной девы: судьбе как непреодолимому, во всяком случае, полностью, року. Все это позволяет выйти от частных отсылок к Блоку, связанных с ироническим переосмыслением первоисточников, к проблеме жанра и типологии героев в двух рассмотренных романах Акунина. Сложность жанровых дефиниций применительно к произведениям Акунина уже отмечалась исследователями. Так, согласно одной из концепций, «в своем художественном творчестве Б. Акунин сознательно отрабатывает известные приемы и штампы исторического романа, щедро снабжая его своей иронической игрой, в результате чего возникает любопытный жанрово-стилистический сплав: классический детектив + исторический детектив-расследование + роман-стилизация + постмодернистский иронический роман» (Снигирева, Подчиненов, Снигирев 2017, 26).

Едва ли рассмотренные романы Акунина могут быть безоговорочно отнесены к «детективам»: с преступления и его расследования акцент смещается на создание игрового художественного мира в его текстовой «реальности», причем особая роль здесь отведена читателю и его со-творческой рефлексии. Исходя из всего сказанного, выделенное Н. Н. Кириленко в качестве самостоятельного жанра криминальной литературы «авантюрное расследование», к которому исследовательница относит оба этих романа (Кириленко 2020, 104–117, 232), может использоваться в них лишь как внешняя форма, тогда как авторская сверхзадача оказывается шире заданных рамок и уводит читателя в области философии и метафизики. Тем самым

преодолеваются границы криминальной литературы в качестве области так называемой «массовой» (при их подвижности и соотнесенности с рецептивными установками читательской аудитории), выполняющей, как отмечает М. А. Черняк, основную функцию «транслятора культурных символов от элитарной культуры к обыденному сознанию» (Черняк 2009, 12). Вместо упрощения и стандартизации смыслов, заимствованных в классической традиции, разворачивается изощренная игра интертекстуальными связями, их деконструкция, порождающая свое, новое содержание. И здесь на первый план выходит базовая для литературы постмодернизма в целом проблема самоидентичности героев, вплоть до утраты ими личностных характеристик, сменяемых, согласно М. Н. Липовецкому, «маской, всегда с многозначной культурной семантикой» (Липовецкий 1997, 29). Образ девы-Смерти расщепляется в рассмотренном «диптихе» Акунина с акцентом на разных ипостасях (Смерть и Коломбина), тогда как в первоисточнике Блока героиня объединяла их в себе; главный герой, Фандорин, вдруг обнаруживает несовпадение со своей, казалось бы, не вызывающей сомнений ролью успешного сыщика. Отсюда и реализация темы судьбы, которая в целом может показаться банальной, приобретает иное значение, организуя собой не только «Любовника смерти» и «Любовницу смерти», но весь фандоринский цикл: исполнение собственного предназначения означает для героев также полное слияние со своими масками. Образы выстраиваются именно в диалектическом соположении этих аспектов, в результате чего читатель видит ощутимый зазор между «лицом» и «ролью».

В контексте сказанного понятно, почему так актуален оказывается именно «Балаганчик» Блока, содержащий в себе все предпосылки для дальнейшего развития затронутого в нем комплекса проблем: раздвоенность героев и их соотнесенность с масками театра дель-арте; общая игровая организация художественного мира, деформирующая традиционные жанровые формы. Рассмотренный в этой статье образ девы-Смерти – лишь одна из масок, выступающая, однако, связующим звеном между знаковым произведением эпохи модерна и экспериментальными постмодернистскими романами Акунина.

Литература

- Акимова, Е. О., Саськова, Т. В. 2018. Роман Б. Акунина «Любовница смерти» в контексте массовой литературы. *Всероссийская конференция молодых исследователей «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации "Профессиональный инженер – 2018"»*, 1. Москва: Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, 212–215.
- Акунин, Б. 2002. *Любовник смерти*. Москва: Захаров.
- Акунин, Б. 2004. *Любовница смерти*. Москва: Захаров.

- Блок, А. А. 1999. Двенадцать. *Собрание сочинений в 20 т.* Москва: Наука. Т. 5, 7–20.
- Блок, А. А. 2014. Балаганчик. *Собрание сочинений: в 20 т.* Москва: Наука. Т. 6. Кн. 1, 5–22.
- Богомолов, Н. А. 2000. К истолкованию статьи Блока «О современном состоянии русского символизма». Богомолов, Н. А. *Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы.* Москва: Новое литературное обозрение, 167–190.
- Волков, Н. Д. 1926. *Александр Блок и театр.* Москва: ГАХН.
- Герасимов, Ю. К. 2014. Балаганчик [комментарии]. Блок, А. А. *Собрание сочинений в 20 т.* Москва: Наука. Т. 6. Кн. 1, 441–469.
- Гершензон, М. О. 1919. *Мудрость Пушкина.* Москва: Книгоиздательство писателей в Москве.
- Деменкова, Н. П. 2006. Концепт судьбы в поэзии А. Блока. *Вестник Омского государственного педагогического университета: электронный научный журнал*, 2006. Режим доступа: <http://www.omsk.edu/volume/2006/human/> [см. 24 09 2020].
- Деррида, Ж. 1992. Письмо японскому другу. *Вопросы философии* 4, 52–58.
- Евреинов, Н. Н. 1914. Веселая смерть. *Драматические сочинения в 3 т.* Санкт-Петербург: Сириус. Т. 2, 56–90.
- Зусева-Озкан, В. Б. 2019. Образ девы-воительницы в художественном мире А. Блока (на материале драм и прозы). *Вестник Томского государственного университета* 443, 44–53.
- Кириленко, Н. Н. 2020. *Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис.* Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый.
- Кихней, А. Г., Герейханова, К. Ф. 2017. «У шкатулки второе дно...»: к интертекстуальным парадоксам Бориса Акунина. *Вестник Российского университета дружбы народов*, серия: Литературоведение. Журналистика 22(4), 608–613.
- Книпович, Е. 1987. *Об Александре Блоке. Воспоминания. Дневники. Комментарии.* Москва: Советский писатель.
- Кшицова, Д. 2011. Тема смерти в драматургии Блока и Г. фон Гофмансталя. *Александр Блок: исследования и материалы.* Санкт-Петербург: Пушкинский Дом, 194–206.
- Леннkvист, Б. 1999. *Мироздание в слове. Поэтика Велемира Хлебникова.* Санкт-Петербург: Академический проект.
- Линник, В. 2004. Сказочник на всю жизнь [беседа с А. Трофимовым]. *Библиотечное дело* 12(24). Режим доступа: <http://www.bibliograf.ru/issues/2004/12/37/0/504/> [см. 14 09 20].
- Липовецкий, М. Н. 1997. *Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики.* Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет.
- Магомедова, Д. М. 1995. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: (Блок и Волошин). *Московский пушкинист* 1. Москва: Наследие, 252–262.
- Магомедова, Д. М. 2015. Мотив «картонности» и его генезис в драматургии и лирике Александра Блока (Блок – Лермонтов – Гоголь

- Салтыков-Щедрин). *Вестник РГГУ*, серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение 8(151), 75–84.
- Марков, А. В. 2020. Синергетический фатализм и ситуативный хронотоп архитектурных образов Елены Шварц. *Творчество и современность* 4. (в печати).
- Паперно, И. 1999. *Самоубийство как культурный институт*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Рабинович, В. Л. 1979. *Алхимия как феномен средневековой культуры*. Москва: Наука.
- Самойленко, К. А. 2016. «Ошибка Смерти» В. Хлебникова и «Веселая Смерть» Н. Евреинова: точки пересечения. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди* 1(83), 141–153.
- Свенцицкая, Э. М. 2017. Проблема действенного слова в драме «Балаганчик» А. Блока. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, серія: Філологія. Соціальні комунікації 28(67)-1, 40–44.
- Скороходько, Ю. С., Пахомова, Ю. Е. 2015. Интертекстуальность в романах Бориса Акунина. *Актуальные направления научных исследований: от теории к практике* 2(4), 175–181.
- Снигирева, Т. А., Подчиненов, А. В., Снигирев, А. В. 2017. *Борис Акунин и его игровой мир*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Соловьев, В. С. 1990. Судьба Пушкина. *Соловьев, В. С. Литературная критика*. Москва: Современник, 178–204.
- Сороцкий, М. С. 2019. Суицидальные тенденции в русской культуре конца XIX века. *Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого* 4(32)-1, 59–66.
- Толстая, С. М., 2012. Смерть. *Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5 т.* Москва: Международные отношения. Т. 5, 58–71.
- Черняк, М. А. 2009. *Массовая литература XX века*. Москва: Флинта; Наука.
- Чулков, Г. 1921. Из истории «Балаганчика». *Культура театра* 7–8, 19–21.
- Чхартишвили, Г. 2000. *Писатель и самоубийство*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Etkind, E. 1982. Кармен Александра Блока: лирическая поэма как антироман. *Revue des études slaves* 54, fasc. 4, 711–732.

сноска

- 1 Н. Д. Волков отмечает, что «появление смерти в последней сцене, уравнивая первое появление Коломбины, показывает, как Блок любил симметрию в архитектонике своих драм» (Волков 1926, 34). Однако замыкает череду трансформаций героини вовсе не эта ее смертная ипостась, а падение (как аналог смерти) невесты Пьеро, о котором говорится в его песенке: «Что делать! Она упала ничком... / Мне очень грустно. А вам смешно?» (Блок 2014, 22).
- 2 О связи пьесы Евреинова «Веселая Смерть» с «Балаганчиком» Блока см. (Леннkvист 1999, 75–127), с «Ошибка смерти» В. Хлебникова – (Самойленко 2016, 141–153).
- 3 Ср.: Дож Клуба самоубийц в «Любовнице смерти» Акунина называет свое ремесло «спасением недужных», утверждая, что «смерть существует не только как конец физического существования, но и как

- одушевленная субстанция, как злая сила, которая приняла мой вызов и вступила со мной в борьбу за души моих учеников» (Акунин 2014, 108).
- 4 Арлекин “Балаганчика” – это в сущности, Двойник Пьеро, вторая часть его души» (Волков 1926, 29).
 - 5 Едва ли не единственная самостоятельная реакция Коломбины у Блока выражена обращенными к Пьеро словами: «Я не оставляю тебя» (Блок 2014, 14).
 - 6 Любопытно, как отзовется потом явным снижением этот пушкинский след у Акунина: Фандорин настоятельно рекомендует своему молодому хитровскому знакомому Сеньке, с точки зрения которого показаны события в «Любовнике смерти», прочесть «хотя бы сказки» Пушкина. Взамен тот покупает на развале книжку «Запретный Пушкин. Стихи и поэмы, ранее ходившие в списках».