

Ангелика МОЛНАР

**ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА
«ПЕЛАГИЯ И ЧЕРНЫЙ МОНАХ»**

**Metaphoricity in the novel "Pelagia and the Black Monk"
by Boris Akunin**

Abstract:

The paper discusses the tropological game in Boris Akunin's detective novel *Pelagia and the Black Monk*. The author focuses on the transformation of the main images in this contemporary work. Various periphrases and similes are then studied, as well as the destruction and renewal of redundant tropes, and the generation of new metaphors, particularly those related to color, nature, and zoomorphic images (e.g. the color black, rays). The figurative order of the text of the novel offers such potential correlations that expand the plan of interpretation of the novel in a new and unexpected direction, testifying to a truly postmodern rewriting of lingual, literal, and poetical clichés. A key role in this process is played also by details (see Z. Hajnady).

Keywords: *Pelagia and the Black Monk, game, metaphors, imagery, tropes*

Введение

Детективные романы Бориса Акунина до сих пор пользуются особой популярностью. Это, вероятно, можно объяснить тем, что они являются одновременно и постмодернистскими произведениями, и строятся как языковые эксперименты, так и интертекстуальные игры с литературой в результате переработки классических произведений [см. об этом напр. БОБКОВА 2009; ГОЛОВАЧЕВА 2015; РАНЧИН 2004; СНИГИРЕВА–ПОДЧИНЕНОВ 2015]. Так обстоит дело и с его романом «Пелагия и черный монах», название которого отсылает к повести А.П. Чехова «Черный монах». Он содержит и пародию на высокую и массовую литературу, посредством заимствования различных текстов, стилей и самопародирования. Представляются, комбинируются и высмеиваются и разные жанры, в том числе послание и исповедь, детектив и приключенческий роман и т.п. Так и другие приемы представляют собой игру, которая накладывается на поэтическую основу. В статье рассмотрим, что сохранилось и что изменилось у Акунина с точки зрения постмодернистского развенчания [см. напр. КУРИЦЫН 2000; ЭПШТЕЙН 1996] канонического литературного языка и попыток построения нового слова. Следовательно, наш анализ второго романа писателя о Пелагии должен фокусироваться не только на средствах деформации классических произведений, но и на конструкции современного текста, в частности, при помощи преобразования деталей.



Совершенно верно отмечает Золтан Хайнади, что художественная деталь никогда не бывает изолированной, а является неотъемлемой частью целого [HAJNÁDY 1990]. Это означает, что с помощью детали читатель может воссоздать единую картину мира. У Чехова все детали кажутся равноценными и равноправными, но играют несравненно большую роль, чем другие компоненты текста. Если согласиться с тем утверждением, что чеховский подтекст – «это результат повторения или вариации мотива или детали, отдельные звенья которых находятся в сложном взаимодействии друг с другом и из которых рождается новый, более глубокий смысл» [HAJNÁDY 2004: 57], то следует вдвойне усиленно искать следы этого приема применительно пародийного варианта классического произведения, так как традиционные методы создания поэтического текста перенимаются Акуниным искаженно. Писатель иронически раскрывает книжность фраз и тропов, в частности связанных с цветовыми образами (см. «черный»), в то же время обновляет их, как и детали: например «вязание» или «сверкание» в результате их трансформаций служат выявлению текстопорождения.

В своей статье *Textus-szubtextus-kontextus* (Текст – подтекст – контекст) [HAJNÁDY 2011] Хайнади на примере пьесы «Три сестры» показывает, что «подтекст» у Чехова создается посредством рассредоточенного повтора или варьирования детали или мотива, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается новый смысл, сообщающий о трагическом конфликте, не демонстрируемом на сцене. Этот аспект позволяет открыть также методологическую обоснованность исследования Хайнади о саде, в котором он обращает внимание и на то, что в повести «Черный монах», построенной на контрасте деревьев жизни и смерти, а также французского и английского парков, символика сада только эмблематично репрезентирует переходное состояние бытия [HAJNÁDY 2006]. Отметим, что этот образ сада и мотив садоводства у Чехова напоминают и гаршинское произведение «Красный цветок», в котором сумасшедший дом превращается в огромный сад. Однако оставим в стороне эту перекличку, фокусируемся лишь на безумии у Акунина, так как и другие высокие темы и «онегинские» аллюзии чеховской повести не получают развития в современном произведении. К примеру, встреча с «роковой женщиной» лишь слабо напоминает свидание Онегина и Татьяны. Появление черного монаха перед Ковриным в саду трансформируется у писателя-постмодерниста в неожиданное «вырастание» призрака из земли.

Анализ

Согласно легенде в чеховской повести, одетый в черное монах идет по пустыне Аравии. В тексте современного романа эта фраза воспроизводится примерно так же, но с добавлением нового элемента и созвучия: одетый в черное монах ходит по территории Нового Арарата, и, в отличие от чеховского, не объезжает весь универсум. Как мистическая основа легенды у Чехова состоит в том, что черный монах должен снова явиться на земле, так и в акунинском монастыре верят в возвращение Святого Василиска, основателя скита. Коврину призрак является в виде черного, высокого столба, похожего на вихрь.



Черный цвет и вихревое движение коннотируют образ смерти и также доминируют в описании окружающего мира и персонажей в романе Акунина. Различие в том, что акунинский Черный Монах пугает жителей и посетителей обители, щедро тратящих деньги на ее содержание.

Черный цвет характеризует мир Новоараратской обители и скита Василиска. Монах, сообщаящий епископу Митрофанию о появлении у них страшной фигуры, именуется как «чернец», и, подобно другим, он суеверен и «хуже бабы болтливой» [АКУНИН 2004: 18]. Он иронически определяется даже как «предвестник Апокалипсиса» [АКУНИН 2004: 5]. Такие перифразы служат как для всеобщей игры в романе Акунина, снижающем высокий стиль монашеской темы, так и для профанации тревожной обстановки, свойственной типичному детективу. Монахи же облачены в черную рясу, вдобавок к этому, архимандрит Виталий ездит в черной карете и двигается подобно вихрю: «черным смерчем выскочил наружу» [АКУНИН 2004: 357], что позволяет фигурально сопоставить его образ с Черным Монахом.

Пустынники, одетые в черное и носящие куколь, также могут напоминать этот образ, однако, они переселяются на остров Окольный, над которым «огненный перст рассек небо на две половины, так что одна сделалась светлая, а другая черная, и вонзился во вспенившиеся воды» [АКУНИН 2004: 11], чтобы поскорее попасть в белый мир – «Светлый чертог», т.е. умереть. Черный Монах тоже освящен: он будто сияет неземно ярко [АКУНИН 2004: 21]. Так в тексте романа выстраиваются оппозиции черного и белого цветов.

Игра с черным цветом проводится и на уровне имен: в губернском городе возведен монумент на месте клада пугачевского генерала, произведенного «самозванцем в графы Чернышевы» [АКУНИН 2004: 29]. Это давнее событие, представленное как реальное, предвещает главное преступление в мире романа: желающий разбогатеть авантюрист надевает наряд Черного Монаха и начинает убивать людей. Поэтические презентации расследования этого дела принадлежат к разным речевым регистрам и являются экспериментами автора в области стилизации. Рассмотрим кратко каждую из них.

Архиерей первым посылает на место странных происшествий своего приемного сына Алексея Ленточкина, докладывающего о своих действиях в письменном виде. Письма героя также представляют собой игру с различными языками, как и сам текст романа. Это относится и к черно-белым и метафорическим описаниям природы и монаха: «Но вот по глади пролегла желтая дорожка, и цвет ночи сделался из монотонно чернильного переливчатым, тьма поджалась, уползла на край неба, а посерединке воссияла луна. ... загородив бледный диск ночного светила, появился узкий черный силуэт» [АКУНИН 2004: 68].

В речи Алеши с такой же пародийно-деконструктивной целью употребляются перифразы, фигуры и тропы для описания мира монастыря: «я же прислан сюда экзорцистом от Священной Инквизиции» [АКУНИН 2004: 63], чтобы изучить жизнь «всей этой муравьиной рати архимуравья Виталия Второго», который «не поп, а ядро, которым выпалили из пушки» [АКУНИН 2004: 58]. Так герой проявляет кощунственную иронию и в отношении других церковных



служителей («зовут главного крота отец Израиль», который в молодости «коллекционировал женщин», как «Дон Гуан» [АКУНИН 2004: 63]), и он создает новые, нарочно приземленные сближения, которые делают текст порой весьма комичным даже при детализации трагических событий. К примеру, герой задается вопросом о своем участии в смерти своего первого попутчика, который был склонен толковать и душевные явления с точки зрения «эвакуации пищи»: «кто убил бедного обжору – я или Черный Монах?» [АКУНИН 2004: 71–72].

Помимо игры слов, письма Алеши богато насыщены лексическими повторами (см. напр. «камень»: Черный Монах пришел к «окаменевшим от ужаса супругам», и после выкидыша и смерти жены бакенщик «привязав к шее камень, бросился в воду» [АКУНИН 2004: 75]) и звуковыми повторами (см. как в повествовательном тексте: «в Арарате стряслось» [АКУНИН 2004: 6]), а также необычными сочетаниями, совмещением несовместимых элементов: «на Принцесс Грез глазею (о, прелестная, где ты?)» [АКУНИН 2004: 63]. Герой присваивает себе как чужие научные открытия, так и крылатые фразы, словно нарратор романа, также заимствующий их: например «сделать измеряемым» мистическое [АКУНИН 2004: 79]. Любитель сочинения писем Ленточкин (ср. Девушкин) подписывается и разными именами, например: «Раб лампы» [АКУНИН 2004: 64] (ср. пушкинский Пимен). Наряду с Пелагией, он один имеет право быть не совсем уважительным к епископу, обращаясь к нему, в частности в таком виде: «кудесник Мерлин» [АКУНИН 2004: 76]. Однако шуточный тон первых писем Алеши постепенно сменяется более деловитым и предвещающим катастрофу. Его последнее письмо обрывается на самом интересном моменте: на разгадке тайны Черного Монаха. Затем архиерею поступает лишь короткое извещение о госпитализации сумасшедшего юноши.

Речь второго следователя, Лагранжа имеет более сильную военную лексическую окраску как в связи с монахами (ср. у Алеши «ядро» и «рать»): «отец Виталий, похожий на победоносного полководца» [АКУНИН 2004: 107], так и (в силу донжуанского характера героя) с представительницами другого пола: «пора начинать атаку по всему фронту» [АКУНИН 2004: 93]. При успешном спасении корабля переход в другой, словно иной мир монастыря маркируется и сменой статуса: переодеванием женщин тоже в черное. И соблазненная полицмейстером паломница Наталья Генриховна сменила «легкомысленную шляпку на постный черный платок» [АКУНИН 2004: 97]. Такое преобразование дамы, покинувшей героя без прощания, он воспринимает не по-джентльменски, мысленно называя ее «петербургской козой» [АКУНИН 2004: 100].

В соревновании мужчин-двойников Лагранжа и капитана корабля брата Ионы перед «роковой женщиной» воспроизводится русалочный топос в сниженно-комичном варианте: «будто храбрый капитан услышал губительную песню Сирены или бегущую по волнам деву», он «робко пробасил» имя дамы, но Лагранж оттолкнул «зуброобразного брата Иону» [АКУНИН 2004: 98–99], чтобы познакомиться с ней. Образ Лидии Евгеньевны в каждом эпизоде представляется посредством черно-белой цветовой гаммы (см. звездной, но темной ночи, одежды и т.п.) и в виде раненой птицы. Перед новой встречей с ней

Лагранжу ничего не было видно, «кроме черного, испещренного звездами неба», и всего одной «кошки», которая тоже была «черная» [АКУНИН 2004: 111]. Эти образы словно подготавливают появление героини, у которой «вуаль порчала перед лицом легкой паутинкой», край шляпы держали ее «белые порхающие руки» [АКУНИН 2004: 111], «слабый цвет звезд, отразившись в ее глазах, ... заискрился», она «плавно махнула рукой» [АКУНИН 2004: 112], и «этот круг, прочерченный белым по черному, напомнил Феликсу Станиславовичу взмах крыла раненой птицы» [АКУНИН 2004: 113].

Следующие примеры также свидетельствуют о том, как по-другому обозначается в связи с Лагранжем тот же самый мир, куда попал и Ленточкин. Дело в том, что второй следователь поселяется в иную гостиницу, в «Приют смиренных» [АКУНИН 2004: 101], и при нем происходит пожар на острове. Огненная стихия представляется метафорой-определением, в которой сопоставляются купина и огнетушительный аппарат, т.е. библейский (религиозный) и технический (научный) образы: «алым кустом» пылает «Опресночная», люди «бегают вокруг огненной купины», а Лагранж думает: «сюда брандспойты бы» [АКУНИН 2004: 106].

Появляются характерные для героя словообороты и в отношении иных лиц, и подтверждается, что он только женщинам умеет говорить «красивости» [АКУНИН 2004: 112]. Алеша и раньше казался ему «чикчирикнутым» [АКУНИН 2004: 102], а теперь и сумасшедший физик «идиот в берете», поэтому Лямпе называет его в ответ «малиновая голова» («дуб», «чугунный лоб» [АКУНИН 2004: 100], видя его «дубовость» и близкую смерть. Лагранж не пишет письма, лишь записывает слова свидетелей, согласно которым фигура Черного Монаха напоминает вампира: тот «носился над водами», за Постной косой, у него были «перепончатые, как у летучей мыши, крылья (сами знаете, у кого такие бывают)» [АКУНИН 2004: 102–103]. Еще одно смешное сближение появляется в предмете речи героя перед тем, как его убивают: «на призрак коммунизма Черный Монах несколько не похож» [АКУНИН 2004: 119].

В описании эпизода с товарищем прокурора, с третьим следователем, природа становится более спокойно-поэтичной, чем в случае полицмейстера, что свидетельствует о более сдержанном и нежном характере героя, однако, здесь также подчеркиваются черно-белые цвета и создаются новые метафоры: «из молока выехал черный косматый горб – малая скала» [АКУНИН 2004: 152], «скатерть тумана» [АКУНИН 2004: 154]. Образ «роковой женщины» дополняется новой цветовой, природной и зооморфной атрибутикой (см. огонь и конь), более напоминающей страстных героинь Тургенева: «лоскут ткани ... игривой бабочкой покружился ... амазонка скакала дальше» [АКУНИН 2004: 181], «оранжевая полоса заката растопырилась в обе стороны от черного коня, словно у него вдруг выросли огненные крылья» [АКУНИН 2004: 183]. Для потрясенного Матвея Бенционовича и луна сближается с апельсином: герой «смотрит в окно, на висящую в небе апельсиновую дольку – молодой месяц» [АКУНИН 2004: 185]. Отметим, что слово «оранжерея», обозначающее «стеклянный



дворец» [АКУНИН 2004: 274], теплицу, в которой прячется «идиот» Алеша, созвучно с оранжевым цветом (см. оранже).

В этих наименованиях наблюдаются не только отклики на другие произведения (см. «Идиот», «Бесы» Достоевского), но и развенчание чужого поэтического языка. С целью демонстрации акунинской игры с отсылками и тропами перечислим еще несколько стертых перифраз, сравнений, анималистических и цветowych метафор и клишированных культурных коннотаций в связи с трансформацией образа Алеши после его встречи с Черным Монахом и попадания в психиатрическую лечебницу: он наг, как юродивый, его нога «тощая, сметанно-белая в тусклом сиянии луны» [АКУНИН 2004: 275], у «былого Керубино» «ребра торчали, словно спицы под натянутым зонтиком», «заморыш ... не задорный щенок, ... брошенный волчонок» [АКУНИН 2004: 276], «обнаженный фавн» [АКУНИН 2004: 277].

Приведем примеры тому, как в определениях, данных говорящим, отражается ироническое снижение поэтических образов и интертекстуальных отсылок, и обыгрывание языковых и жаргонных клише. По мнению врача, у Алеши «идиотизм – сгорает на глазах» [АКУНИН 2004: 255] (см. огонь и идиот), и Пелагия убеждается при его виде в том, что «в какую насмешку над человеком превратился насмешливый Алексей Степанович» [АКУНИН 2004: 304] (см. смех). Черный Монах повлиял отрицательно и на Бердичевского, искажив лучшее его качество: согласно сочувственному утверждению Пелагии, «как мало ума осталось в умнейшем Матвее Бенционовиче» [АКУНИН 2004: 304]), лепетавшем «бесчисленные ... извинения» [АКУНИН 2004: 263] (в формулировке врача, квазинаучная речь которого тоже обнажается: «бездны вселенской виноватости» [АКУНИН 2004: 264], так как у больного «энтропоз» и человек превратился «в руину» [АКУНИН 2004: 255]). Вместе с тем, сумасшествие у каждого следователя является лишь временным либо кажущимся, и относится скорее к речевому модусу: их речь становится такой, как у сумасшедших.

Именно женское занятие, вязание, помогает героине в ее деле, несмотря на то, что оно ей не слишком удается: она имела «мешочек для рукоделья» [АКУНИН 2004: 209], чтобы вывязывать душегреечку, потом «посмотрела на поползший вкривь и вкось ряд, вздохнула, но распускать не стала – пусть уж будет, как будет» [АКУНИН 2004: 33]. Ясно, что вещь (см. деталь) является скорее инструментом и прикрытием для следовательницы: чтобы попасть в павильон со святой водой и переодеться, она «поковыряла в нем [в простейшем навесном замке] вязальной спицей», а затем отправилась на озеро так, что «мешочек с вязаньем оставила на шее» [АКУНИН 2004: 288–289]. Кроме того, образ героини с рукоделием становится новой метафорой дискурсивности: как метафорический перенос или непривычное сочетание требует активности со стороны читателя, так и Пелагия разгадывает загадку, распутывает запутанное дело.

А переодевание понадобится героине потому, что все, связанное с делом Черного Монаха, оказывается скоморошничеством: каждый участник дела примеряет на себя роли. Героиня не хуже Алеши владеет мастерством перевоплощения. Актерство помогает ей в раскрытии дела среди разных лицедеев,



в частности, «роковой женщины». Покажем в этой связи перевоплощения героини при переступлении границ разных миров. Пелагия представляет собой в мире романа настоящую актрису и на основании ее прошлой, вовсе не святой, мирской жизни. Об этом становится известно из слов Митрофания, который и предостерегает ее: «в последний раз чуть жизни через лицедейство это не лишилась» [АКУНИН 2004: 202], однако, в новом следствии она снова переодевается и подвергается опасности. По приезде в другой, темный мир Нового Арапата, сильно отличающийся от светлого архиерейского мира, она снимает с себя монашескую рясу, однако для прикрытия сначала надевает «черный плащ с капюшоном» [АКУНИН 2004: 250]. Отметим, что позже она переодевается также в чернеца Пелагия, но в промежутке она превращается и в прекрасную даму, модно одетую Полину Андреевну Лисицыну с «рыжими завитками» и «окулярами» [АКУНИН 2004: 214], несмотря на то, что монашине «приторность» «женского рая» населения «Непорочной девы» [АКУНИН 2004: 216] кажется отталкивающей. Она находится именно в таком гриме когда ей станет угрожать «дама в черном» [АКУНИН 2004: 213].

Причина нападения на нее «роковой женщиной» Горейко и ее пособником, братом Ионой в том, что с невольной помощью Пелагии, владеющей «британским искусством *лукинг-дауна*» [АКУНИН 2004: 269], доктор Коровин (ср. у Чехова имя больного – Коврин) издевался над Горейко, думая так вылечить ее из «книжности», подражания героиням Достоевского. Больная и называет его «палачом», а врач психиатрической больницы готовит ей наказание, так как она зашла в исполнении своей роли слишком далеко и переступила нравственные границы. Однако этот метод настолько же неэффективен, как, впрочем, и его другие, такие же «книжные» методы. К врачу нужен особый женский подход / язык («мужчине – лъсти» [АКУНИН 2004: 236]) и настоящие актерские способности для того, чтобы Пелагия попала к нему. Она же правильно полагает, что разгадку преступлений необходимо искать среди больных. Ясно и то, что доктор Коровин – не профессионал, а лишь играет роль врача. Его язык кишит квазинаучными терминами: у него «идиосинкразическая аллергия» на женщин [АКУНИН 2004: 239]. Таким же образом пародируются в тексте романа и слишком поэтичные фразы (литературные языки); например, в повествовании высмеивается книжность так: «про „бездну” обычно пишут для пушей эффектности» [АКУНИН 2004: 221]. А читатель может сделать вывод, что главной метапоэтической проблемой романа является поиск адекватного, нового слова вместо деконструированных, «убитых» языков.

Больные действительно кажутся яркими фигурами и подозреваемыми для Пелагии именно потому, что вжились в разные роли. На наш взгляд, эти персонажи – всего лишь амплуа, т.е. образы, воплощающие литературные прототипы и соответствующие им языки, которыми автор играет. Такова и «роковая женщина» (и ее слово), таков и романтический художник (и его слово), представленный наподобие искусителя: «люди искусства ведут родословие от мятежного ангела Сатаны» [АКУНИН 2004: 253]. Так у Акунина воссоздается романтическое представление, сближающее высокое искусство и злую силу



(см. «гений и злодейство»), а театральное и изобразительное искусство одинаково принимают участие в новой текстуальной метафоризации совершения и раскрытия преступления.

К таким же выводам о пародизации канонических и создании новых образов можно прийти на основании наблюдений относительно мира науки в романе. Согласно определению врача, если больной художник «Есихин – гений зла», то больной физик «Лямпе ... гений добра» [АКУНИН 2004: 259]. Лямпе якобы источает эманацию (присваивая себе его открытие и словоупотребление, Алеша называет его «фиолетовый Фауст» [АКУНИН 2004: 72]) и видит излучение других людей разными цветами. Он и дает наименование «эманации смерти» [АКУНИН 2004: 402], имеющей неземной красноватый свет [АКУНИН 2004: 403] и чудесный спектр – «пенетрационные лучи» [АКУНИН 2004: 409]. Так и последний день расследования, когда Пелагия проливает свет на личность настоящего убийцы, имеет разные цвета, подобно ее лицу, на котором прогрессирует синяк (см. она в одежде монашка объясняет, синяк оттого, что ее/его проучили [АКУНИН 2004: 290]): «того же оттенка был и день – мягко-солнечный, с туманной дымкой» [АКУНИН 2004: 367]. Так переносится атрибут героини в нарративное обозначение эпизода, а метафора разноцветия продолжает развиваться и образ героини – монахини-следовательницы становится метафорой всеобщей игры, в том числе и языком.

Лямпе же отличается «тяжелейшим расстройством дискурсивности» – «нарушением связной речи» [АКУНИН 2004: 258]. Требуемый героем новый язык предстает как широкая цветовая гамма, многоцветие, радуга, в отличие от убийственного черного цвета. На самом деле белый цвет излучает, а черный вбирает в себя все цвета, поэтому и эта плоскость в тексте романа Акунина широко развернута. Духовные лица даже спорят о христианском смысле этого цвета, будто «во все черных, неотмываемых грешников не бывает» и «православный ад тоже чистилище» [АКУНИН 2004: 373]. Однако именно таким грешником становится настоящий преступник.

Когда раскрывается, кто убийца, второй Черный Монах, в тексте романа каждая метафора получает свое новое разрешение. В связи со сверканием и излучением и предлагается неожиданное разрешение загадки. Лямпе первым нарядился Черным Монахом, чтобы отпугивать людей и спасти их жизнь. Только Алеше, бывшему студенту естественнонаучного факультета, удастся сразу же понять, что за этой маской скрывается пациент лечебницы. Ради него он и принимает вид неменяемого, затем второго Черного Монаха – преступника. Пелагия отождествляет черную, мерно покачивающуюся тень, которая скрежещет, режет камень – «идеально круглый шар ... размером ... с большой снежный ком ... радужными разводами» [АКУНИН 2004: 446] – с чудовищем легенд и мифов, имеющим зооморфный вид и смертоносный взгляд: «страшно блеснули в прорезях куколя глаза ... так сверкает взгляд василиска ... с жабьим туловом, змеиным хвостом и петушьей головой» [АКУНИН 2004: 447]. «Чудища, от смертоносного взора которого трескаются камни, вянут цветы и падают намертво люди» [АКУНИН 2004: 448]. На Окольнем острове, где

расположен скит Святого Василиска, действительно быстро умирают люди и вымирает природа из-за облучения. Так на деле осуществляется предрекание мифического поверья и появляется мифический образ.

Алеша же мечтает о богатстве посредством платины из метеорита, и вслед за Лямпе использует алмазный «сверкающий» напильник как единственный инструмент, который способен добить ее. Герой из-за своей жадности и в самом деле смертельно опасен и пытается нанести удар Пелагии: у него «сверкнули белые зубы» [АКУНИН 2004: 452]. Определение детали – опасной вещи, инструмента и угрожающей части тела человека одинаково: «сверкающее», что может также связывать их на уровне дискурса со смертоносным камнем. Мотивы огня, света и сияния также подвергаются здесь изменению. Епископ, успешно совмещавший христианскую веру с научными знаниями при разгадке слов Лямпе, отправил Алешу в монастырь на расследование дела со скрытой целью: очистить его от грешного атеизма. Это формулируется героем иносказательно: «пусть подышит чистым воздухом святой обители» [АКУНИН 2004: 46], однако в результате походов Леночкина духовному отцу кажется, что его «мальчик совсем заплутал в тумане» [АКУНИН 2004: 82]. Митрофаней «хотел в нем духовное зрение пробудить, да вспышка получилась слишком яркой – от нее он вовсе ослеп» [АКУНИН 2004: 82]. Алеша действительно слепнет: буквально от излучения, переносно – от идеи богатства, и совершает преступления в качестве второго Черного Монаха, окутавшись «ослепительным сиянием» [АКУНИН 2004: 72]. Это выражается и в его желании превратиться в настоящего Василиска: после бегства за рубеж он хочет взять другое имя – «мистер Базилик» [АКУНИН 2004: 462]. А на остров к Пелагии приплывают спасатели – монахи с архиереем, чей посох и пылающие факелы символизируют воинственную веру и очистительный огонь. Таким образом, смертельный взгляд мифического существа реализуется в мире романа как в облучении, так и в убийстве людей. А стертая метафора с помощью природных образов развертывается в реализацию нового фигурального выражения в тексте романа.

В эпилоге, предсказывающем и «наказание», уплывающий грешник Алеша видит колокольню «Радости Всех Скорбящих». Напомним, что психиатрическая лечебница называется «скорбным домом». Герой думает, что он один – исключительный гений, который одолел все препятствия перед своим обогащением и оставил позади бедных сумасшедших, однако финал, отсылающий к прежним метафорам текста, говорит о другом. Герой же назван как «кормчий», который на корабле «замурлыкал веселую песенку», но его «накатил тошнота» [АКУНИН 2004: 461]. Физическая, не осознанная трансформация несостоявшегося физика показывает, что сильное излучение скоро принесет ему смерть: у него появилась «круглая проплешина, очень похожая на тонзуру» [АКУНИН 2004: 462]. Последнее слово относится к монашескому образу, однако этот Черный Монах – существо без души. Разоблачается как псевдоличность преступника, так и его «убийственный» насмешливый язык.



Заключение

Конфликт старого и обновленного языка, фантастического и реального, веры и науки Акунин представляет в новом ключе, декларируя, что под видом детектива предлагает как свою интерпретацию чеховской повести и русской классической литературы, так и игру с развенчанием литературных и языковых клише («преступления») и созданием нового слова («роман»). Так при помощи обнажения стертых тропов и создания новых, цветowych, пространственных, предметных и других метафор и деталей автор переиначивает канон, вводит инновативные аномалии и трансформирует смысл взаимодействующих текстов. «Черный Монах» становится всеобъемлющим образом этого процесса, а «вязание» метафоризирует расследование преступления, что в свою очередь, метапоэтически соответствует плетению ткани сюжета, текста и языка романа Акунина.

Библиография

- АКУНИН, Б. [AKUNIN, B.] 2004: Пелагия и черный монах. Москва: АСТ [Pelagiya and The Black Monk. Moskva: AST].
- БОБКОВА, Н.Г. [BOBKOVA, N.G.] 2009: Функции «Двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии // Мир науки, культуры, образования. [Functions of "Double Coding" in B. Akunin's Detective Stories about Fandorin and Pelagia // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya] 5: 62–66.
- ГОЛОВАЧЕВА, А.Г. [GOLOVACHEVA, A.G.] 2015: Диалогия Б. Акунина как полилог великой русской литературы // Вопросы русской литературы. [The Dialogy of B. Akunin as Polilogy of Great Russian Literature // Voprosy russkoy literatury] 1: 88–135.
- КУРИЦЫН, В.Н. [KURITSYN, V.N.] 2000: Русский литературный постмодернизм. Москва: ОГИ [Russian Literary Postmodernism. Moskva: OGI].
- РАНЧИН, А.М. [RANCHIN, A.M.] 2004: Романы Б. Акунина и классическая традиция // Новое литературное обозрение [B. Akunin's Novels and the Classical Tradition // Novoye literaturnoe obozrenie] 67: 235–266.
- СНИГИРЕВА, Т.А. – ПОДЧИНЕНОВ, А.В. [Snigireva, T.A. – Podchinenov, A.V.] 2015: Трилогия Б. Акунина «Провинциальный детективъ»: от водевиля к трагифарсу // Ученые записки Петрозаводского государственного университета [B. Akunin's Trilogy "Provincial Detective": From Vaudeville to Tragifarce // Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta] 3: 76–81.
- ЭПШТЕЙН, М.Н. [EPSHTEYN M.N.] 1996: Истоки и смысл русского постмодернизма. // Звезда. [Istoki i smysl russkogo postmodernizma. // Zvezda] 8: 166–188.
- HAJNÁDY, Z. 1990: Művészi részlet – egyetemes világgép. Filológiai Közlöny [Artistic detail – universal image of world. Journal of Philology] 4: 215–221.
- HAJNÁDY, Z. 2004: A Három nővér szubtextusa // Modern Filológiai Közlemények [The Subtext of Three Sisters. Modern Philological Bulletins] 6. 2: 57–64.
- HAJNÁDY, Z. 2006: A kert mint archetipikus toposz Csehovnál. // Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I-II. szerk. Kroó K. [The Garden as Archetypical Topos at Chekhov. // Introduction to the 19th century Russian Literature ed. Kroó K.] Budapest: Bölcsész Konzorcium [Philosophers Consortium]. 636–651.



HAJNÁDY, Z. 2011: Textus-szubtextus-kontextus (Csehov: *Három nővér*) // Közelítések – Közvetítések szerk. Regéczi I. [Text-Subtext-Context (Chekhov's *Three Sisters*). // Approaches – Mediations ed. Regéczi I.]. Debrecen: Didakt Kiadó [Didakt Publishing House]. 92–106.

Ангелика МОЛНАР
Дебреценский университет
Дебрецен, Венгрия
molnar.angelika@arts.unideb.hu
ORCID: 0000-0002-7896-1480

