

## **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

УДК 821.161.1-31+929Акунин

### **МОТИВ ПЕРЕОДЕВАНИЯ В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «АЗАЗЕЛЬ»**

**Е. И. Абрамова**

Тверской государственной университет  
*кафедра журналистики и новейшей русской литературы*

В статье предпринята попытка анализа мотива переодевания в романе Б. Акунина «Азazelь». Опираясь на специфику детектива как жанра с определёнными игровыми аспектами, на значимость костюмной детали в произведении, автор обращается к переодеванию с точки зрения его идейно-эстетической и композиционной роли в романе «Азazelь». В статье приводятся наиболее яркие примеры, демонстрирующие специфику мотива переодевания в этом произведении Б. Акунина.

**Ключевые слова:** *костюм, костюмная деталь, маска, мотив переодевания, одежда, функции костюма*

В художественном произведении костюм является одним из ярких способов характеристики. Создавая портрет героя, писатель, безусловно, должен учитывать «великолепную выразительную силу одежды» [2, с. 61] и всегда стараться, чтобы в тексте не было нейтральных подробностей костюма. Костюм в произведении бывает настолько выразительным, что может «предать и выручить, разбить сердца влюблённых, подсечь карьеру человека» [2, с. 60–61], или, напротив, помочь подняться по служебной лестнице, или сыграть особую роль в развитии любовной коллизии. Можно привести в пример шинель Грушницкого, которая привлекла внимание княжны Мери и стала основой для романтических фантазий девушки по поводу судьбы героя, или очки, которые «погубили карьеру князя» [3, с. 91] Валериана Голицына в романе Д. С. Мережковского «Александр I». Спасительным становится заячий тулупчик, подаренный Петром Гринёвым «вожатому».

Ещё одна важная функция костюма – создание колорита эпохи, когда одежда выступает маркером времени, что становится принципиально значимым для произведений на исторические темы.

Создавая «исторический» детектив, писатель не может не воспользоваться выразительной силой костюма, способствующего пластическому оформлению облика эпохи, потому что это определено самим жанром произведения. Однако при этом возникает ряд трудностей. С одной стороны, избегая детальных описаний одежды, автор облегчает себе работу и оберегает себя от случайных исторических недочётов, но при этом, с другой сто-

роны, он лишает читателя возможности более полно представить изображаемую эпоху. В свою очередь обилие деталей при описании костюма черевато рядом последствий. Излишнее увлечение подробностями и терминологией требует виртуозного владения информацией из истории моды как от писателя, так и от читателя. Но, с другой стороны, восприятие произведения оказывается затруднено специализированными словами, и это неизбежно ведёт к спаду интереса рядового читателя. Кроме того, детективная интрига часто связана с перевоплощениями, неотъемлемой частью которых становятся костюм или его элементы. Учитывая всё это, мы полагаем, что будет интересно проследить, как используется костюмная деталь в контексте мотива переодевания в «историческом» детективе. В качестве материала для исследования нами был выбран роман Б. Акунина «Азазель», который открывает литературный проект «Приключения Эраста Фандорина».

Средство создания колорита эпохи – довольно традиционная роль костюма в художественном произведении, однако Б. Акунин не просто предлагает увидеть эпоху в костюмах, а ещё и включает читателя в определённую игру, на которой, пожалуй, строится всё произведение. Воссозданный в романе костюмный облик эпохи достоверен и вместе с тем ненавязчив. Б. Акунин как бы предлагает читателю вспомнить то, что уже хорошо известно по произведениям классиков. Так, с самого начала на страницах романа возникают своего рода картинки с неизменными авторским пояснениями или уточнениями: *«По аллеям, среди цветущих кустов сирени и пылающих алыми тюльпанами клумб прогуливалась нарядная публика – дамы под кружевными (чтоб избежать веснушек) зонтиками, бонны с детьми в матросских костюмчиках, скучающего вида молодые люди в шевиотовых сюртуках либо в коротких на английский манер пиджаках»* [1, с. 7]. Все эти небольшие «зарисовки с натуры» создают исторический фон, предлагая читателю своего рода типовой набор узнаваемых деталей: кружевной зонтик, матросский костюмчик, веер, Анненский крест. Из общедоступного контекста выбиваются, пожалуй, шевиотовые сюртуки, создавая эффект старинности, историчности, отделённости от настоящего на уровне одежды. Такие костюмы-иллюстрации, разбросанные по роману, активизируют творческое воображение читателя, становятся своего рода ключами не только к конкретной эпохе, но и к историко-культурному контексту русской классической литературы, воспринятому ещё в школе: *«... шепнул он сонному ваньке в картузе и ватном кафтане»* [1, с. 43]; *«Зато на лавке у стены сидел-скучал дворник в фартуке и мятом картузе»* [1, с. 43]. Таким образом, автор несколькими штрихами формирует историко-костюмное пространство романа, апеллируя к уже известному для читателя как к своеобразному игровому коду.

Основанный на детективной интриге роман использует костюм не только как средство создания колорита эпохи, но и обретает игровые функции, свойственные таким жанрам. Особую роль играет мотив переодевания. Впервые в романе он возникает, когда Фандорин обнаруживает

расхождение в показаниях свидетелей по поводу внешности «самоубийцы». Опросив помещицу Спицыну и приказчика Кукина, Эраст Петрович, полагающий, что несколько самоубийц – это один и тот же человек, «путешествующий» по городу, приходит к выводу: *«Если на мосту был Кокорин, то получается, что в промежутке между одиннадцатым часом и половиной первого он зачем-то переоделся в сюртук»* [1, с. 32]. Это ложное переодевание приводит юного сыщика в дом Эверт-Колокольцевых к самым важным свидетелям – Эмме и Лизаньке, и только здесь странным образом раздваивающийся на костюмном плане Кокорин обретает таинственного спутника – *«зутулого студента»* [1, с. 29]. От внимательного взгляда фрейлейн Пфуль не ускользнула ни одна деталь костюма Петра Кокорина. Кстати, именно её глазами даётся подробный костюмный портрет самоубийцы в первой главе: *«На молодого человека в узких клетчатых панталонах, сюртуке, небрежно расстёгнутым над белым жилетом, и круглой швейцарской шляпе дама обратила внимание сразу...»* [1, с. 8]. Позже она даже уточнит материю: *«Брюки были панталоны в клетку из дорогой шерсти»* [1, с. 37].

Фандорин отправляется в университет, чтобы найти спутника Кокорина, однако это оказывается не так просто сделать. Загадочность «штудента» сохраняется ещё и при первом появлении Ахтырцева: его сутулость скрывает одежда, так что костюм способствует развитию детективной интриги: *«Эраст Петрович оглянулся и увидел, что к выходу направляется некий студент, только что получивший в гардеробе роскошный бархатный плащ с застёжками в виде львиных лап. <...> Фандорин так и напряжился, пытаясь разглядеть, что там у студента с осанкой, но проклятая пелерина плаща и поднятый воротник мешали поставить диагноз»* [1, с. 40]. Ахтырцев в свою очередь приводит героя к ещё одной участнице событий – к таинственной Клеопатре.

Образ Амалии Бежецкой создаётся при помощи системы масок, пластически оформленных деталями одежды. Внутренние маски-роли поддерживаются внешними – костюмами. Эпизод первой встречи с Амалией выстроен как постепенное разоблачение, а точнее снятие первой маски, в результате которого незнакомка, беседующая с Ахтырцевым, превращается в даму с фотографии, найденной у покойного Кокорина: *«В семнадцать минут третьего... студент встrepенулся и кинулся к вышедшей из магазина стройной даме в вуалетке»; «– Нынче мне не до вас, – услышал он [Фандорин. – Е. А.] звонкий голос дамы, одетой по самой последней парижской моде, в лиловое муаровое платье с шлейфом»; «Лёгкий ветерок приподнял с её лица невесомую вуалетку, и Эраст Петрович остолбенел»* [1, с. 42]. Здесь одновременно представлена точка зрения Фандорина, постепенно всматривающегося в незнакомку, отсюда и смена общего плана более крупным, предлагающим читателю результат наблюдения в виде акцента на фасоне и ткани – *«последняя парижская мода»* [1, с. 42], муар. Лёгкий ветерок, становящийся ещё одним знаковым звеном в череде слу-

чайностей, захвативших героя, даёт Фандорину возможность сорвать с Бежецкой первую маску и движет детективную интригу. Вот почему при следующей встрече с Амалией Фандорин видит её уже без вуали: *«На устланной ковром лестнице, что, вероятно, вела в мезонин, стояла хозяйка, успевшая снять шляпку и вуаль»* [1, с. 45]. Снятие головного убора обусловлено домашней обстановкой, но не менее важным оказывается и то, что эта костюмная маска свою функцию уже выполнила и теперь просто не нужна.

Первая линия переодеваний в жизни Фандорина, ставших роковыми в его судьбе, определена волей Бежецкой: *«Да наденьте фрак, у меня обращение вольное, но мужчины, кто не военный, непременно во фраках – такой закон»* [1, с. 45], – говорит она, приглашая Эраста Петровича на свой вечер. С одной стороны, это просто соблюдение этикета, с другой – узаконенное переодевание, поданное как неперемное условие некоторой игры. Это подтверждает и костюм самой Бежецкой на вечер: *«Посредине, попирая ногами расстеленную тигровую шкуру, стояла хозяйка, наряженная испанкой, в алом платье с корсажем и с пунцовой камелией в волосах»* [1, с. 46]. Неоднократно в романе Бежецкая сравнивается с Кармен или Клеопатрой, и эта роль роковой женщины постоянно подчёркивается одеждой героини. Например, маска Кармен у Бежецкой сохраняется и за границей. Важно, что все портреты Бежецкой даны глазами юного Фандорина, попавшего под очарование роковой женщины, именно поэтому он с лёгкостью включается в игровое пространство. Последний костюм Амалии тоже связан с маскарадным переодеванием, на этот раз в привидение: *«Она была в белом кружевном пеньюаре, как тогда, только волосы спутались от дождя, а на груди расплылось кровавое пятно»* [1, с. 134]. Описание можно разделить на две части, разграниченных словом *«только»*: то, что связывает её с прежним существованием, пеньюар, *«как тогда»*, и то, что принадлежит уже призраку, – спутавшиеся волосы и кровавое пятно. Когда портфель с документами обнаружен, Амалия избавляется от маски, стерев фосфор с лица и *«накинув на плечи принесённый Францем плащ»* [1, с. 135].

Необходимо отметить, что первое переодевание, навязанное Фандорину Бежецкой, не становится для героя органичным: костюм на нём с чужого плеча. Эта же особенность проявляется и в эпизодах с переодеванием, обусловленным поиском Амалии за границей: *«...на тротуар ловко прыгнул цветущий юный джентльмен с пышными усами, удивительно не шедшими к его свежей физиономии...»* (Здесь и далее выделено нами. – Е. А.) [1, с. 107]. Навязанное человеком или ситуацией переодевание хотя и способствует развитию детективной интриги, но ведёт героя к *«серьёзным неприятностям»* [1, с. 54]. То, что начиналось с облачения во фрак, завершится ударом ножа возле «Крыма», а конспиративное переодевание в Англии обернётся двойной попыткой убийства на шестом пирсе. Однако корсет марки «Лорд Байрон», в который Фандорин одевается сам, а не по чьей-то воле, становится спасительным, играя в костюме героя символическую роль. Корсету уделено в прямом смысле много место не только на

страницах газеты (что с возмущением отмечает увидевший рекламу Грушин, но и на страницах романа. Постепенно корсет превращается из «мучителя „Лорда Байрона“» [1, с. 29] в «защитный корсет» [1, с. 68], который, выполнив своё предназначение, исчезает из произведения.

Вторая линия переодеваний героя начинается с приходом Бриллинга. Как и в случае с Бежецкой, Фандорин подчинён чужой воле, но в данной ситуации это мотивировано служебными обязанностями героя: *«И вот ещё что, перед выходом зайдите в костюмную, пусть снимут с вас мерку. На службу в мундире большие не приходят»* [1, с. 74].

Бежецкая и Бриллинг играют в одну игру, которой руководит леди Эстер; в этом смысле они одинаково подчиняют Фандорина стихии переодевания, навязывая ему правила. При этом переодевание в мире Бежецкой с самого начала носит полукарнавальный (маскарадный) характер, а в мире Бриллинга обретает шпионско-детективные формы. Так, например, переодевание самого Ивана Францевича обусловлено ситуацией слежки за членами террористической организации. Бриллинг называет своё переодевание маскарадом, хотя и обусловленным исключительно службой: *«Пardon за маскарад, пришлось тут ночью отлучиться по спешному делу»* [1, с. 101]. Кстати, Бежецкая тоже апеллирует к понятию «маскарад», изображая привидение, что на лексическом уровне подчёркивает принадлежность данных героев к особому игровому миру, где доминантой становится необходимость маски.

Фандорину (и читателю) пока не видна самая главная маска, которая скрывает истинный облик шефа, а разоблачение произойдёт несколько позже. Если поначалу вся эта игра в переодевание кажется Фандорину несколько странной (Бриллинг, *«почему-то одетый мещанином»* [1, с. 101] – это точка зрения Эраста Петровича), то он сам с невероятной лёгкостью и азартом включается в неё, когда отправляется за Бежецкой за границу: *«Сначала из дверцы высунулся сафьяновый дорожный сапог, окованный серебряными гвоздиками, а потом на тротуар ловко прыгнул цветущий юный джентльмен с пышными усами, удивительно не шедшими к его свежей физиономии, в тирольской шляпе с перышком и широким альпийском плаще»* [1, с. 107]. Всё «шпионское» переодевание носит подчёркнуто театральный характер, маркируя новизну этой волнующе опасной и одновременно забавной игры, в которую в таких же театральных формах оказывается втянут и Зуров: *«Буквально в следующую секунду из паба, расположенного напротив, вышел некто в чёрном плаще и, надвинув на самые глаза высокий картуз с блестящим козырьком, принялся прохаживать мимо дверей гостиницы»* [1, с. 108]. Здесь автор также предлагает читателю довольно банальные элементы маскарада – чёрный плащ и надвинутый на глаза головной убор. Насыщая произведение подобного рода деталями костюма, автор последовательно формирует игровое пространство, маркированное ключами-подсказками в виде узнаваемых костюмных подробностей. Это спо-

собствует тому, что читатель легко и непринуждённо (даже незаметно для самого себя) становится участником предложенной Б. Акуниным игры.

Далее Фандорин стремительно меняет маски, что закономерно, т.к. интрига набирает обороты и ход событий ускоряется. При этом писатель, следуя законам жанра, не просто создаёт серию переодеваний, а ещё и напоминает о необходимой для слежки способности костюма к трансформации: *«Снова приклеив усы и немного полюбовавшись на себя в зеркало, Фандорин оделся неприметным англичанином: чёрный котелок, чёрный пиджак, чёрные брюки, чёрный галстук. В Москве его, пожалуй, приняли бы за гробовщика, но в Лондоне он, надо полагать, сойдёт за невидимку. Да и ночью будет в самый раз – прикрой лацканами рубашку на груди, подтяни манжеты, и растворись в объёмках темноты...»* [1, с. 111]. Интересен комментарий к подобному костюму: автор предлагает две точки зрения – московскую и лондонскую, в которых сквозь призму костюма раскрываются ментальности разных наций. Тем не менее, надо учитывать, что обе позиции – это, по сути, только мнение Эраста Петровича. Осторожное «надо полагать» подчёркивает, что в данной ситуации Фандорин ориентирован на определённые культурные стереотипы, которым вынужден верить. Впрочем, это также относится и к массовому читателю, представляющему быт англичан в большей степени по таким кинофильмам, как «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (режиссёр И. Масленников) (вспомним хотя бы эпизод из «Собаки Баскервильей», где Генри Баскервиль принимает решение одеваться как истинный англичанин). Символическое значение приобретает нагнетание чёрного цвета, органично переходящее к дважды подчёркнутой на лексическом уровне теме смерти: *«гробовщик»* и *«невидимка»* (*«раствориться в темноте»*) – значит исчезнуть, что в ближайшем будущем и ожидает Фандорина в буквальном смысле).

Кардинально меняя облик после «убийства» Бежецкой, Фандорин как бы на время перестаёт быть самим собой, а становится то художником-французом, то англичанином. Опасная игра в шпионский детектив настолько втянула в себя героя, что автор сначала даёт описание «маски» Эраста Петровича, а потом разоблачает его, используя элементы «раздевания»: *«Лишь после этого он зажжёт свечу, снял синие очки, устало потёр глаза. Оглянувшись на окно – не отходят ли шторы – и, сдёрнув с головы рыжий парик, оказался никем иным как Эрастом Петровичем Фандориным»* [1, с. 123].

Когда чудом выживший герой добирается до дома шефа, чтобы доложить о своих открытиях, автор подмечает, что переодеться Бриллинг не успел, т.к. Фандорин застаёт его врасплох во всех смыслах, в том числе и с ролевой точки зрения. Можно предположить, что Иван Францевич предстаёт не в той маске, которая предназначена для Фандорина. В облике Бриллинга проницательный читатель должен заметить подсказку к разгадке детективной интриги, и автор прячет эту деталь-отгадку в costume: *«Дверь открыл сам Иван Францевич. Он ещё не успел переодеться, только*

снял сюртук, но под высоким накрахмаленным воротничком посверкивал радужной эмалью новенький владимирский крест» [1, с. 160]. Полученная награда связана с повышением, но увлечённый Фандорин не замечает этой особенности, что чуть не становится для героя роковой ошибкой.

Таким образом, в романе Б. Акунина «Азазель» костюмная деталь представляется весьма интересной. Писатель по-разному использует возможности включения костюма в ткань произведения, не перегружая текст подробностями и рассчитывая на разные категории читателей. В произведении намечаются две основные функции костюма – историко-культурная и детективная, с последней связан мотив переодевания. Переодевание организует игровое пространство романа, создавая атмосферу интригующего маскарада, способствующего развитию детективного сюжета.

#### **Список литературы**

1. Акунин, Б. Азазель [Текст] / Б. Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 235 с.
2. Галанов, Б. Е. Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь [Текст] / Б. Е. Галанов. – М. : Советский писатель, 1974. – 343 с.
3. Мережковский, Д. С. Собрание сочинений [Текст] : в 4 т. / Д. С. Мережковский. – М. : Правда, 1990. – Т. 3 : Александр I. – 556 с.

### **THE MOTIVE OF DISGUISE IN THE BORIS AKUNIN'S NOVEL "AZAZEL"**

**E. I. Abramova**

Tver State University

*Department of Journalism and Contemporary Russian Literature*

This paper attempts to analyze the motive of disguise in the Boris Akunin's novel "Azazel". Based on the specifics of the detective genre as to certain aspects of the game, the importance of costume details in the work, the author refers to dressing in terms of its ideological and aesthetic and compositional role in the novel "Azazel." The article provides the most vivid examples that demonstrate the specificity of the motif in the work of changing Boris Akunin.

**Keywords:** *costume, costume piece, mask, the motive of disguise, clothing, costume functions*

*Об авторах:*

АБРАМОВА Екатерина Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и новейшей русской литературы Тверского государственного университета, e-mail: katerinaabramova@mail.ru, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.