DOI: 10.26907/2074-0239-2021-63-1-185-189
УДК 821.161.1-3

ИЛЛЮСТРАЦИЯ КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ЦИКЛЕ «СМЕРТЬ НА БРУДЕРШАФТ» БОРИСА АКУНИНА

© Ильгам Куряев

ILLUSTRATION AS A WAY OF CREATING A CINEMATIC EFFECT IN B. AKUNIN'S CYCLE OF NOVELS "BRÜDERSCHAFT WITH DEATH"

Ilgam Kuryaev

The article discusses the functions of the illustrative corpus used to create a cinematic effect in Boris Akunin's prose. The analysis shows that the illustrative corpus contributes to the establishment of the "cinematic novel" occasional genre invariant and the implementation of the literary cinematography principles in the text of the novels "Brüderschaft with Death". The illustrations not only duplicate the visualizing function for the events described, but also provide additional semantics in the textual space. Through illustrations an analogue of a cinematic show is created, facilitated by the inclusion of the visual image of the author (Boris Akunin) in the role of the taper and / or banshi, as well as by consolidating the spatial dimension in the book. At the same time, the illustrations create a situation, which contributes to the inversion of the relation "text and image" with regard to the classical form of the literary work: thus, they affirm the "primacy" of the visual / cinematic code and the "inferiority" of the verbal one. In this way, the text of the cycle novels becomes an act of novelization of the visual and – more broadly – cinematic text. In addition, the illustrative corpus creates a situation (through the generation of an analogue of a cinematographic show), in which the book is seen as an analogue of the social practice of going to the cinema, that is, its reading becomes an act of overcoming space, a kind of its model.

Keywords: illustration, literary cinematography, audiovisuality, diegesis, space, Boris Akunin.

В статье рассматриваются функции иллюстративного корпуса, способствующего созданию кинематографического эффекта в прозе Бориса Акунина. В ходе анализа выявлено, что в тексте цикла повестей «Смерть на брудершафт» иллюстративный корпус способствует утверждению инварианта жанра «роман-кино» и реализации в тексте принципов литературной кинематографичности. При этом иллюстрации не только выполняют дублирующую функцию визуализации описанных событий, но и утверждают дополнительную семантику в текстовом пространстве. Через иллюстрации создается аналог кинематографического сеанса, чему способствует включение визуального образа автора (Бориса Акунина) в роли тапера и / или бэнси, а также утверждается пространственное измерение книги. В то же время иллюстрации создают ситуацию, в которой происходит инверсия отношения «текст и изображение» для классической формы литературного произведения: так утверждается «первичность» визуального / кинематографического кода и «вторичность» вербального. И текст повестей цикла становится актом новеллизации визуального и – шире – кинематографического текста. Кроме того, иллюстративный корпус создает ситуацию (через генерирование аналога кинематографического сеанса), при которой книга предстает аналогом социальной практики посещения кинотеатра, то есть ее чтение становится актом преодоления пространства, определенной его модели.

Ключевые слова: иллюстрация, литературная кинематографичность, аудиовизуальность, диегезис, пространство, Борис Акунин.

Сегодняшняя культурная ситуация подразумевает утверждение многочисленных взаимосвязей между различными текстами, переплетение и взаимопроникновение медиа как процесса ремедиатизации, утверждающей новые формы и методы приема, обработки, генерирования и транс-

лирования информации. На смену вербальной культуре приходит культура визуальная, апроприрующая вербальный код в качестве дополнительного элемента, факультативного комментария, пояснения, но именно элемента дополнительного [Барт, с. 18–19], [Сонтаг]. Изменение

принципа культурной организации, переход ее от набора готовых образцов и элементов к постоянному информационному потоку, разумеется, влечет постоянный поиск новых форм, отвечающих условиям и требованиям новой «мультимедийной» эпохи. Сам вербальный текст – от изменившейся социально-экономической и онтологической ситуации – стремится сблизиться с медиа. В этом аспекте многие элементы и принципы литературного текста, способствующие интеграции с приемами иных медиа, генерируют ситуации новых интеракций.

Кино, включающее в себя элементы прочих медиа, оказало существенное влияние на всю культуру XX века, в том числе и на литературу, которая «впитала» в себя многие элементы кинематографической поэтики и через это взаимодействие актуализировала собственные приемы, освоила новые, которые сегодня можно рассматривать как проявление литературной кинематографичности. Кроме того, взаимовлияние литературы и кино выразилось через поиски и создание новых жанров («лирическая фильма», «лирическая акварель», путьфильма, киноповесть) и литературных форм (киносценарий), пытающихся стать внятными эквивалентом для зарождающихся принципиально новых культурных формаций. Этот процесс наиболее заметен в ситуации культуры-1, в авангардной литературе [Паперный]. Рубеж XX–XXI вв. как своеобразное повторение 1920-х гг. снова актуализирует эксперимент, изменение принципа культурной организации, переход ее от набора готовых образцов и элементов к постоянному информационному потоку [Ямпольский, с. 97–98].

В этом контексте весьма примечательны писательские поиски Бориса Акунина и особенно его авторский жанр «роман-кино», созданный и реализованный в рамках проекта «Фильмы». В пространстве этого жанра, заявляющего, по словам самого автора, о совмещении в едином пространстве «литературного текста с визуальностью кинематографа» [Акунин 2009], генерируется ситуация своеобразной аналогии, тождественности кинематографического и литературного текстов. При этом важно заметить, что для реализации жанра в тексты повестей также включен широкий корпус иллюстраций, где они выполняют не только вполне традиционную роль дублирования повествуемых событий, но и порождают дополнительные семантические конструкции. Рассмотрим функции корпуса иллюстраций в цикле повестей «Смерть на брудершафт» Бориса Акунина и их роль в создании кинематографического эффекта в пространстве текста.

Определение Акуниным авторского жанра как «роман-кино» уже подчеркивает особую специфику конструируемого нарратива текста. Само повествование здесь строится по принципу литературной кинематографичности [Мартьянова, с. 7]: текст аудиовизуален; нарратив конструируется посредством монтажа, совмещающего фрагменты пространства, актуализируемые через точку зрения протагониста, представляемого в пространствах диегетического мира через аналог кинематографического тревеллинга и определяющего и выбирающего необходимые элементы диегетического мира; само пространство той или иной истории и цикла в общем создается и утверждается через смену точек зрения протагонистов; сюжет подчеркнута авантюрный, отсылающий в своем движении не только и не столько к литературным детективам, сколько к кинематографическим текстам, особенно к франшизе «бондианы», на что впервые обратила внимание О. Ю. Осьмухина [Осьмухина, 2013], [Осьмухина, 2016]. Кроме того, сюжетное развертывание актуализирует элементы текста, связанные с лексической группой «Кино» [Осьмухина, Куряев]. Однако важное значение в пространстве цикла приобретают именно иллюстрации, которые способствуют тому, что текст не только разворачивается согласно принципам литературной кинематографичности, но и предстает своеобразной кинематографической фильмой или же близким к ней аналогом.

Каждая из десяти повестей цикла представляет собой совмещение вербального и визуального текстов. Конечно, иллюстрации присутствовали и в прочих проектах Бориса Акунина, среди которых особенно примечательны романы о приключениях Эраста Фандорина [Акунин, 2020]. Однако корпус иллюстраций в цикле «Смерть на брудершафт» куда более разнообразен.

Этот корпус состоит из обложки, отсылающей в своем стилистическом решении к киноафишам; иллюстрации, расположенной обычно на второй странице (в карманных изданиях) и демонстрирующей Бориса Акунина в образе тапера, сидящего за пианино, кинематографический зал, заполненный посетителями в костюмах начала XX века, и механика, следящего за работой кинематографического аппарата; затем своеобразные стилизованные названия той или иной повести на страницах 5 и 7 (в карманных изданиях), которые отсылают в своем исполнении к начальным титрам фильмов эпохи немого кино (с обязательным использованием дореволюционной графики, особенно *i*, *л*, *ь*); затем названия глав, выполненные в виде интертитров немой фильмы

(к примеру: «В тайнике» [Акунин, 2009, с. 152] или «Мастера золотые руки» [Акунин, 2011, с. 140]); сам корпус иллюстраций внутри текста, представляющих собой отражение описанных сюжетных событий и музыкальный отрывок в виде текста песни; и, наконец, корпус фотографий в разделе «Хроника», располагающийся уже после основного текста повести.

Этот корпус иллюстраций способствует актуализации в тексте кинематографических элементов (будь то афиша, кинозал, интертитр) и визуализации диегетического пространства как его дубликата, что на первый взгляд не выходит за рамки общепринятой традиции. Но влияние иллюстраций здесь куда более значительно.

И важным из перечисленных выше пунктов становится иллюстрация, демонстрирующая зрительный зал и Бориса Акунина в образе тапера. Аналогичные иллюстрации, изображающие писателя в пространстве диегетического мира, можно встретить и в прочих романах писателя (особенно в уже упоминавшемся нами цикле об Эрасте Фандорине). Однако в случае с «романом-кино» функция этого изображения отличается. Демонстрируемое на этой иллюстрации, а именно кинозал, формирует дополнительное, обрамляющее основной диегезис пространство. И сам кинозал как изображенный на рисунке явно формирует специфику этого диегезиса. То есть все события, связанные с авантюрами Алексея Романова и Зеппа, битвой двух разведок во время Первой мировой войны, являются разве что кинофильмами, созданными в эпоху немого кино. Повествуемая история утверждается как сеанс в «синематографе», как фикция, как наблюдаемое, утверждающее свою искусственную и техническую природу (проекция и демонстрация с пленки), здесь же разворачивается дополнительный звуковой аспект текста, связанный с музыкальным сопровождением (содержание мелодий в качестве фрагментов присутствует на иллюстрациях), а иллюстрации внутри текста становятся равными тексту или вовсе утверждают первичность изображения. К тому же, помимо названий глав, выполненных в виде титров, сама эта реальность вне диегезиса заявляет о себе (здесь примечательна фраза в повести «Летающий слон»: «Предупреждение для дам и родителей: откровенная сцена!» [Акунин 2010]). Дополнительно также можно заметить, что время чтения книги, равное примерно двум-трем часам, отсылает хоть и к нетипичному, но все же к хронометражу кинематографического сеанса немой «фильмы».

В этом контексте особо примечателен образ самого Бориса Акунина, изображенный на ука-

занной иллюстрации, то есть присутствующий в пространстве, обрамляющем историю. Здесь, исходя из научных и переводческих интересов Г. Чхартишвили, указанный образ тапера можно сопоставить и дополнить профессией, принадлежащей к японской традиции демонстрации картин в период немого кино. Оттого Борис Акунин как персонаж текстового и визуального пространства исполняет не только символическую роль тапера, вербально и визуально опосредованную, но и роль бэнси («кинорассказчик, живое либретто кинокартины» (цит. по: [Куланов]), бытующую как раз в вербальном измерении. Образ Акунина как бэнси, как актора словесной интерпретации, его семантическое наполнение утверждает дополнительные смысловые оттенки в сам факт повествования недиегетического нарратора, находящегося в позиции нулевой фокализации. Акунин как персонаж недиегетический, но присутствующий в текстовом измерении через маску тапера / бэнси комментирует происходящее на экране, описывает наблюдаемое, он многословен (в оппозиции к сценарной записи), он словно играет все партии персонажей, которые указываются в тексте, изображены на иллюстрациях.

То есть именно образ Акунина как тапера и бэнси, сопровождающего действие «на экране» своей мелодией (от соответствия реконструируемой эпохе) и собственным комментарием (от самого факта разворачивания вербального текста), утверждает жесткую корреляцию вербального текста и текста кинематографического и – шире – «вторичность» вербального текста по отношению к «первичному» визуальному / кинематографическому. И так происходит инверсия классического отношения «текст и дублирующая его изображение»: иллюстрации, размещенные в самом тексте повести, становятся первичной материей, само же описание оказывается реакцией на наблюдаемое, интерпретацией видимого на экране – зрителями, тапером / бэнси Акуниным. Каждая повесть, таким образом, предстает новеллизацией фильма, пусть даже и не существовавшей в реальном мире, записанным комментарием во время киносеанса.

Подобная установка также способствует дополнительной семантизации корпуса фотографий, помещенных в конец каждой повести. Здесь важно замечание самого Бориса Акунина: фотографии позволяют создать ситуацию, в которой «читатель сможет увидеть, как выглядит мир, который <описывается>» [Борис Акунин борется с пиратами]. То есть корпус фотографий не только и не столько генерирует факт присутствия реального, бытового измерения, бросающего «тень

реальности» на происходящее, сколько способствует конструированию визуального пространства разворачиваемого художественного мира. Через фотографии утверждается фактичность диегетического мира, его материальность, видимость. Он на втором и третьем плане истории наполняется деталями и жестами – именно в их визуальном эквиваленте / выражении, что помогает зрителю самому выстроить аутентичное визуальное пространство истории.

Кроме того, сама избранная тема, время действия (1914–1918, Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война) актуализируют большой корпус визуальных образов, бытующих в массовом и академическом культурном пространстве (хроника, кинематографическое воплощение исторических событий). Именно на это – не столько реалистическое, фактическое, но виртуальное – представление об эпохе ориентируется писатель. Текст стилизуется, исходя именно из подобных культурных образований, построений и наслоений. Акунин не стремится конструировать реальное, реалистическое пространство. Пространство его текста и его сюжетные конструкции – это стилизация под образ эпохи и под выбранный жанр. Оттого и иллюстрации, помещенные в пространства повестей, по своей композиции, детализации, жестикюляции персонажей не соответствуют в полной мере эстетике и технике отечественных и зарубежных фильмов эпохи немого кинематографа и принципам мизансценирования фотографии рубежа веков, но представляют саму по себе идею старого кино, кадров несуществовавшей или утерянной фильмы.

Тем самым тексты цикла «Смерть на брудершафт» стилизуются под определенное представление об отечественном «синематографе» начала XX века. При этом сама по себе стилизация искусственная, она заимствует на формальном уровне определенные атрибуты – будь то интертитры, лексику («фильма», «операторь», «тапёр»), гипертрофированные визуальные составляющие – однако конструируется по принципам привычного современному зрителю кинематографа.

Возвращаясь к иллюстрациям, важно заметить, что все фотографии в разделе «Хроника» можно разделить на те, чьи подписи являются фактическим их описанием (к примеру, «Рота перед атакой», «В госпитале», «Встреча линкора», «Стрельба по кораблю-мишени», «Севастополь. Отель Киста» [Акунин 2009], [Акунин 2011]), и на те, где подпись становится своеобразной ремаркой, оценкой, описанием действия, атмосферы, что формирует определенный narra-

тив. К примеру: «Война началась», «Швейцария: остров мира среди океана войны», «Офицеры-приятели», «Карал заступить готов!», «Ощетившись главным калибром». Последнее со всей очевидностью подчеркивает автономность представленных фотографий, их независимость от основного текста повести. Это новый фрагмент книги, представленный бэнси, за маской которого прячется Борис Акунин. «Хроника» функционально исполняет роль дополнительной монтажной синтагмы в композиции текста, которая при этом снова подчеркивает, что текст книги превращается в аналог кино-сеанса. Особенно в ситуации, где представлены фотографии трех матросов с подписями «Боцман», «Просто кондуктор», «Кондуктор-„шкура“», что формирует определенный нарратив, уже освобожденный от инерции основного нарратива произведения и связанный с ним только единичными временными характеристиками.

Таким образом, можно заключить, что иллюстрации – как раз в силу собственной визуальности – здесь не только создают иллюзию разворачивания кино-текста, но и генерируют пространственно-временную ситуацию, аналогичную преодолению пространства в физическом, бытовом измерении. Сам корпус иллюстраций конструирует модель пространства, схему развертывания социальной практики – от входа в кинотеатр – через расположение на своем месте в зрительном зале – до наблюдения за происходящим на экране, где начальные титры сменяются самой «фильмой», завершающейся финальным титром «Конец Второй фильмы. ПРОДОЛЖЕНИЕ БУДЕТЬ» (как несомненная отсылка к «бондиане»), а сеанс продолжается демонстрацией документальной хроники, что соотносится с практиками кинопоказов в до-, по- или постреволюционную эпоху. Тем самым книга как совмещение вербального и визуального текста воссоздает акт посещения кинематографического сеанса немого кинофильма. Представляется очевидным, что Борис Акунин в своем проекте «Фильмы» не только совмещает литературный текст с визуальностью кинематографа, но и утверждает его пространственность, чему способствует иллюстративный корпус книги. Фактически у Бориса Акунина книга становится своего рода пространственным проектом.

Список литературы

- Акунин Б. Левиафан. М.: Захаров, 2020. 240 с.
 Акунин Б. Смерть на брудершафт. Летящий слон / Цифровая книга. Изд-во: Abessa Global Inc, 2010.
 Акунин Б. Смерть на брудершафт. «Мария», Мария... М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2011. 192 с.

Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мука разбитого сердца. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 280 с.

Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.

Борис Акунин борется с пиратами // OpenSpace.ru: Архив. 2011. URL: <http://os.colta.ru/news/details/31691/> (дата обращения: 30.01.2021).

Мартыанова И. А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. 240 с.

Куланов А. Бэнси – темная лошадка японского Немого // Искусство кино. 2013. № 6. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/bensi-temnaya-loshadka-yaponskogo-nemogo> (дата обращения: 30.01.2021).

Осмухина О. Ю. Детектив 2000-х годов как полихудожественный текст: «Черный город» Б. Акунина // Пушкинские чтения–2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. Материалы XVIII международной научной конференции. Под общей ред. В. Н. Скворцова. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. С. 55–59.

Осмухина О. Ю. Специфика жанровой стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект // Евразийское научное объединение. 2016. Т. 2. № 3 (15). С. 143–146.

Осмухина О. Ю., Куряев И. Р. Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Бориса Акунина в аспекте литературной кинематографичности // Неофилология. 2021. Т. 7. № 25. С. 102–110.

Паперный В. З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 416 с.

Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.

Ямпольский М. Б. Оригинал пропадает и находится | Кино между музеем и Netflix // Сеанс. 2019. № 71. С. 94–105.

Akunin, B. (2009). *Smert' na brudershaft. Muka razbitogo serdtsa* [Brüderschaft with Death. The Torment of a Broken Heart]. 280 p. Moscow, AST, AST MOSKVA. (In Russian)

Barthes, R. (2015). *Tretii smysl* [The Third Meaning]. 104 p. Moscow, Ad Marginem Press. (In Russian)

Boris Akunin boret'sia s piratami (2011). [Boris Akunin Fighting Pirates]. OpenSpace.ru Arkhiv. URL: <http://os.colta.ru/news/details/31691/> (accessed: 30.01.2021). (In Russian)

Iampol'skii, M. B. (2019). *Original propadaet i nahoditsia | Kino mezhdmu muzeem i Netflix* [The Original Disappears and Is Found | Cinema between a Museum and Netflix]. Seans, No. 71, pp. 94–105. (In Russian)

Kulanov, A. (2013). *Bensi – temnaia loshadka iaponskogo Nemogo* [Benshi as a Dark Horse of the Japanese Silence Movie]. Iskusstvo kino. No. 6. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/bensi-temnaya-loshadka-yaponskogo-nemogo> (accessed: 30.01.2021). (In Russian)

Mart'ianova, I. A. (2011). *Kinematograf russkogo teksta* [Cinematography of Russian Text]. 240 p. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo. (In Russian)

Os'muhina, O. Yu. (2013). *Detektiv 2000-h godov kak polihudozhestvennyi tekst: "Chernyi gorod" B. Akunina* [A Detective Story of the 2000s as a Polyartistic Text: "The Black City" by B. Akunin]. Pushkinskie chteniia-2013. Hudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst. Materialy XVIII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Pod obshchei red. V. N. Skvortsova. St. Petersburg, LGU im. A. S. Pushkina, pp. 55–59. (In Russian)

Os'muhina, O. Yu. (2016). *Spetsifika zhanrovoy strategii Borisa Akunina: zhanrovyy aspekt* [Specificity of Boris Akunin's Genre Strategy: A Genre Aspect]. Evraziiskoe nauchnoe ob"edinenie. T. 2. No. 3 (15), pp. 143–146. (In Russian)

Os'muhina, O. Yu., Kuriaev, I. R. (2021). *Cikl povestei "Smert' na brudershaft" Borisa Akunina v aspekte literaturnoy kinematografichnosti* [The Cycle of Novellas "Brüderschaft with Death" by Boris Akunin in the Aspect of Literary Cinematography]. Neofilologiya. T. 7, No. 25, pp.102–110. (In Russian)

Papernyi, V. Z. (2020). *Kul'tura Dva* [Culture Two]. 416 p. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)

Sontag, S. (2013). *O fotografii* [On Photography]. 272 p. Moscow, Ad Marginem Press. (In Russian)

The article was submitted on 08.02.2021

Поступила в редакцию 08.02.2021

Куряев Ильгам Рясимович,
аспирант,
Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет
им. Н. П. Огарева,
430005, Россия, Саранск,
Большевикская, 68.
kuryaev.ilgam@yandex.ru

Kuryaev Ilgam Ryasimovich,
graduate student,
National Research
Mordovia State University
named after N. P. Ogarev,
68 Bolshevitsaya Str.,
Saransk, 430005, Russian Federation.
kuryaev.ilgam@yandex.ru