

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
DOI 10.20310/2587-6953-2021-7-25-102-110
УДК 82-311.3, 82-311.6, 82-312.4

Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Б. Акунина в аспекте литературной кинематографичности

Ольга Юрьевна ОСЬМУХИНА ✉, Ильгам Рясимович КУРЯЕВ

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
430005, Российская Федерация, Республика Мордовия, г. Саранск, ул. Большевикская, 68
✉ osmukhina@inbox.ru

Аннотация. Рассмотрена реализация принципов литературной кинематографичности в цикле Бориса Акунина «Смерть на брудершафт», который проанализирован с помощью интертекстуального, контекстуального методов, а также метода целостного анализа литературного произведения. Обосновано, что «роман-кино» как новая форма, явившаяся результатом интермедийного взаимодействия (одного из ключевых процессов современного культурного пространства), способствует утверждению в текстах повестей установки на создание «видимого», динамического действия в подчеркнуто визуальном пространстве, конструируемом через систему персонажей и посредством утилитарного монтажа. Установлено, что в тексте Б. Акунина имеется корпус визуального материала (афиши, иллюстрации, фотографии), утверждающий конкретный визуальный образ описываемых событий. Однако само бытование подобного визуального корпуса способствует генерации дополнительной семантики, которая меняет акцент в соотношении «визуальное – вербальное». Таким образом, сделан вывод о том, что в повестях цикла не просто реализуются основные положения «литературной кинематографичности», но и сам текст предстаёт как вторичный по отношению к первичной визуальной материи, к условной до-, по- или постреволюционной «фильме», о бытовании которой говорит представленный корпус иллюстраций и фотографий. Материалы исследования, общие выводы могут быть использованы при анализе не только прочих произведений Б. Акунина, но и современной отечественной и мировой литературы в контексте интертекстуального и интермедийного взаимодействия.

Ключевые слова: литературная кинематографичность; точка зрения; монтаж; аудиовизуальность; иллюстрации; Борис Акунин

Для цитирования: Осьмухина О.Ю., Куряев И.П. Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Б. Акунина в аспекте литературной кинематографичности // Нефилология. 2021. Т. 7, № 25. С. 102-110. DOI 10.20310/2587-6953-2021-7-25-102-110



Материалы статьи доступны по лицензии [Creative Commons Attribution \(«Атрибуция»\) 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) Всемирная

ORIGINAL ARTICLE

Cycle of novellas “Bruderschaft with Death” by B. Akunin in the aspect of literary cinematic

Olga Y. OSMUKHINA ✉, Ilgam R. KURYAEV

Ogarev Mordovia State University
68 Bolshevistskaya St., Saransk 430005, Republic of Mordovia, Russian Federation
✉ osmukhina@inbox.ru

Abstract. We consider the implementation of the literary cinematic principles in Boris Akunin's cycle “Bruderschaft with Death”, which we analyze using intertextual, contextual methods, as well as the method of holistic analysis of a literary work. We substantiate that “novel-cinema” as a new

form, which is the result of intermedial interaction (one of the key processes of the modern cultural space) contributes to the assertion in the texts of novellas to develop “visible”, dynamic action emphasized in the visual space, constructed through the characters system and utilitarian editing. We establish that in B. Akunin’s text there is a corpus of visual material (posters, illustrations, photographs) that asserts a specific visual image of the events described. However, the existence of such a visual corpus contributes to the generation of additional semantics, which changes the emphasis in the “visual – verbal” relationship. As a result, we conclude that in the novellas of cycle not only the main provisions of “literary cinematic” are realized, but the text itself appears as secondary in relation to the primary visual matter, to the conditional pre-, post- or postrevolutionary “film”, the existence of which is indicated by the presented corpus of illustrations and photographs. Research materials and general conclusions can be used to analyze not only other works of B. Akunin, but also modern domestic and world literature in the context of intertextual and inter-mediate interaction.

Keywords: literary cinematic; point of view; montage; audiovisuality; illustrations; Boris Akunin

For citation: Osmukhina O.Y., Kuryaev I.R. Tsikl povestey «Smert’ na brudershaft» B. Akunina v aspekte literaturnoy kinematografichnosti [Cycle of novellas “Bruderschaft with Death” by B. Akunin in the aspect of literary cinematic]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2021, vol. 7, no. 25, pp. 102-110. DOI 10.20310/2587-6953-2021-7-25-102-110 (In Russian, Abstr. in Engl.)



This article is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ВВЕДЕНИЕ

В сегодняшнем социокультурном пространстве процесс взаимовлияния, взаимопроникновения различных медиатекстов не просто утверждает принципиально новый ландшафт, но постоянно определяет, отодвигает или же отрицает привычные границы различных искусств. В этом контексте кинематограф как одна из главных доминант современной культуры (и западной, и отечественной), характеризующийся первичностью визуального кода над текстуальным [1, с. 18-19; 2; 3, с. 146], становится фактом влияния и трансформации литературных моделей и принципов конструирования «литературных» историй. Кино, актуализируя «феномен резонатора», подразумевающего акцент на ресурсах искусства (литературы)/медиатекста, «которые были скрыты до тех пор, пока данное искусство существовало изолированно от своего «резонатора» [4, с. 31], способствует утверждению в литературном пространстве принципов кинематографичности. Учитывая работы ряда исследователей, посвящённые взаимосвязи литературы и кино [4–6; 16], мы разделяем точку зрения И.А. Мартыановой, согласно которой литературная кинематографичность подразумевает характеристику «текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего ком-

позиционно синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. <...> Кинематографический тип текста визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [5, с. 9]. При этом задача «кинематографического» текста – «динамизировать изображение наблюдаемого и руководить восприятием читателя» [6, с. 9].

Весьма показательно в этом контексте творчество Бориса Акунина. Так, цикл повестей прозаика «Смерть на брудершафт» предстаёт экспериментом по созданию нового текстового пространства, подчёркнуто стилизованного и аналогичного пространству кинематографическому. При этом генерирование новых текстовых форм вписывается в поэтику творчества Григория Шалвовича Чхартишвили, или Бориса Акунина, который в своих произведениях «синтезирует элементы массовой литературы (клишированность, формульность, ориентация на широкую аудиторию и т.д.) с постмодернистскими приёмами (интертекстуальность, ирония, пародийность, игровые контаминации с жанровыми схемами), создавая <...> постмодернистские детективы, в которых реализуется принцип «двойного кодирования» [7, с. 143]. Примечательно здесь, на наш взгляд, внимание Бориса Акунина к киноиндустрии: писатель является автором не только первоисточ-

ников, по которым впоследствии были сняты фильмы («Азazelь», «Турецкий гамбит», «Статский советник», «Пелагия и белый бульдог», «Шпион»), но и сценарных адаптаций к ним (это касается картин, посвящённых авантюрам Эраста Фандорина). Подобная заинтересованность в ином медийном пространстве, ином культурном коде, отличном от кода литературного, подтверждает сознательную авторскую апелляцию к кинематографу и его элементам, участвующим в конструировании своеобразного текстового пространства, соединяющего элементы различных семиотических систем.

Повести, входящие в цикл «Смерть на брудершафт» (2007–2011), согласно авторскому жанровому определению, имеют обозначение «роман-кино», который призван «совместить литературный текст с визуальностью кинематографа», как обозначено на задней переплётной крышке издания 2011 года от издательства «АСТ» [8; 9]. Уже это прямое указание способствует, во-первых, особому отношению к разворачиваемому тексту и конструируемому диегетическому миру. Во-вторых, заявляет о специфической оптике, отличной от оптики восприятия традиционной формы литературы, но акцентирующей внимание на элементах и приёмах, близких к кинематографу и апеллирующей к видимому, наблюдаемому. В-третьих, свидетельствует об активном использовании приёмов и методов кино (монтаж, динамизм, «иллюзия сиюминутности» [4, с. 30], свободное обращение со временем и пространством текста, создание аудиовизуальных образов, абстрактность точки зрения, внимание к деталям).

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Исходя из вышеизложенного, можно констатировать, что тексты повестей построены по принципу литературной кинематографичности. Разворачиваемое пространство аудиовизуально. К примеру: «Схватил Симу за руку и потащил обратно на аллею. Выскочили на дорожку так стремительно, что чуть не угодили под колёса целого эскадрона велосипедистов, все усаые, в одинаковых костюмах и кепи» [10]. Или: «На холме был оборудован наблюдательный пункт. Точно такой же окоп, как все осталь-

ные, но пошире и прикрытый сверху маскировочной сеткой с фальшивыми зелёными листьями. У сдвоенной перископической трубы плечом к плечу стояли четверо солдат в мятых папахах и перепачканных глиной шинелях» [11]. Реализуется оно посредством протагониста, представляемого в диегетическом мире через тревеллинг (репрезентация точки зрения нарратора, постоянного наблюдающего и следующего за героем при относительно линейном разворачивании времени в ситуации игнорирования прочих субъектов и объектов наблюдения). Тревеллинг же способствует и актуализации тех элементов пространства, которые видит сам протагонист, например: «Когда капитан залиvisto дунул в свисток <...> Алёша зачем-то посмотрел на часы <...> и прыгнул из окопа на поле <...> Он нёсся огромными прыжками. Потом оглянулся, увидел, что здорово оторвался от роты, и стал бежать потише» [9, с. 8].

Отдельно необходимо остановиться на описании исторических фигур и реализации персонажей в диегетических пространствах. Образ (в частности, генерала Брусилова, Григория Распутина, Николая II) здесь предстаёт в становлении и остраении. Например: «В салон медленно, важно шёл высокий костлявый мужик – самый натуральный: длинные волосы расчёсаны надвое, борода лопатой, в перепоясанной малиновой рубаше, в сапогах бутылками» [12]. Или: «Старик» говорил очень спокойно, тихо. У него была репутация сухаря, человека холодного и резкого. Штабные леденели под взглядом его медленных голубых глаз. <...> Гневаясь, генерал никогда не кричал – наоборот, понижал голос» [11]. Не называя персонажа по имени, недиегетический нарратор конструирует образ на основе впечатления, с точки зрения протагониста, Алексея Романова или Иозефа фон Теофельса. Тем самым в тексте создаётся ситуация своеобразной игры со зрителем и с системой образов, коррелирующей с тем или иным историческим персонажем. Сама же суть игры заключается в попытке уйти от клишированных форм и изображений всей образной системы. Остранённое описание способствует отстранению исторического персонажа, обременённого предопределённостью исторических фактов, от его визуального образа, нивелированию

его с исторической фигуры до литературного (экранного) героя, объекта на плоскости в его становлении в диегетическом пространстве. Другими словами, в диегетическом мире каждый из персонажей уравнивается (будь то фиктивная личность или историческая фигура), становится зависим от действий тех или иных героев.

Относительно действий персонажей можно отметить следующее: сами их жесты также аудиовизуальны, например: «От выстрела сорок пятого калибра у шпиона снесло весь верх черепа. Стоявший сбоку Кузин вытер лицо, забрызганное мозгом и кровью, да только носом шмыгнул. Зато шпионка и новенький оба заорали, один пронзительней другого» [13]. Однако в этом контексте наиболее примечательным становится (помимо характеристики, как, к примеру, отчество Алексея Романова – Парисович) портретирование персонажей, в том числе в случае сознательного создания комического эффекта. Это касается не только эксцентричных нарядов тех или иных героев (так, Козловский решил «украсить наряд «эпатиста», стал пришивать к рукаву золотую бумажную звезду <...>. В зеркальном стекле двери прапорщик наконец увидел своё отражение <...>. Под мушкетерской шляпой, прямо посередине лба, очень натурально был нарисован широко раскрытый глаз» [14]), но и соотношения нетипичных характеристик в одном персонаже: «Это был большой, толстый человек, но казалось, что его массивная туша наполнена не мышцами и жиром, а лимонадом. Лимонад бурлил, щекотал пузырьками, подбивал хохотать и валять дурака» [8, с. 112]. Кроме того, и сопоставления двух и более персонажей с различными характеристиками: «Призраки и вурдалаки, томные Пьеро и развратные Коломбины, утопленники и скелеты, русалки и ведьмы – танцевали все. Вертлявый Аспид конвульсивно дёргался, словно гальванизированная лягушка. Мальдорор поставил свою Экстазу на стул, и она по-цыгански трясла плечами. Мелькнула красная маска палача, из коридора появился верзила Мефистофель и тоже начал приплясывать» [14]. Это в определённой степени, на наш взгляд, способствует актуализации тропов американской комической школы кино. «Американская комическая» актуализирует-

ся и в случаях конструирования вербальных аналогов слепстика и визуального гэгга, например: «Спустился на ремне в окошко. <...> Исполнил дело, стал тем же манером подниматься обратно. Несмотря на полноту, был он ловок, как толстый котище. А ремень <...> возьми и лопни. Насмерть Балагур не расшибся <...>. Однако подобрали его в совершенно недвусмысленном виде» [8, с. 116].

В повестях Бориса Акунина точка зрения не статична, но подвижна, пространство также презентуется через «включения» точек зрения иных персонажей: «Поглядела она на денщика Тимошу. Поначалу он ей не показался. Старый, облезлый, рожа лошадиная, ручищи что оглобли. Но миг был до того чудесен <...>, что беглый солдат показался девушке загадочным и прекрасным, будто бронзовый рыцарь дон Кихот, который в питерской квартире стоял на столике близ шифоньера» [12]. Или: «Почтовый стрелнул глазами на лошадиную физиономию клиента, говорившего по-русски с акцентом. – Из колонистов?» [8, с. 110]. Кроме того, в повести «Операция «Транзит» некоторые главы имеют подзаголовки «Глазами мужчины» и «Глазами женщины», демонстрирующие определённый ряд событий с точки зрения Антонины Краевской и с точки зрения Кожухова (он же Теофельс). При этом весь цикл основан на оппозиции четырёх взглядов (князь Козловский и Алексей Романов, Иозеф фон Теофельс и Тимо), их столкновении, наложении. От этого пространство предстаёт остранным, многослойным, равно как и персонажи, акцентируется внимание к деталям как фактам диегетического мира, метонимически связанным с разными семантическими образованиями, изменяющимся от той или иной парадигмы отношений, утверждаемыми точками зрения персонажей. Например: «Отметил и марку папиросы у командира («Дюшес»), и сизый нос стрелка, и томик под мышкой у мальчишки (стихи Александра Блока), и аккуратно подшитый воротничок у механика (стежки явно сделаны заботливой женской рукой)» [15].

Само пространство диегетического мира монтажно, монтаж же несёт в себе утилитарное значение, то есть конструирует «удобную» для читателя-зрителя последовательность, где незаметны границы перехода (в

оппозиции к монтажу идеологическому, акцентирующему внимание на самом факте перехода и «столкновения» фрагментов). Монтаж сопоставляет в общем текстовом пространстве различные области наблюдаемого и их интерпретации, принадлежащие разным персонажам, а также редуцирует временные не-нарративные фрагменты и совмещая видимые пространства. В этом контексте примечательно, что каждая новая глава начинается с констатации нового пространства в иных временных координатах и утверждает, по сути, новый хронотоп [16, с. 329]. Примеров тому множество: «Явление Ангела-Спасителя» Высокая, плечистая фигура, вдоль и поперёк перехваченная ремнями, заняла собою весь проём» [9, с. 33]. Или: «У генерала Жуковского» Лобастый, коротко стриженный человек поднял голову от бумаг, посмотрел на вошедших в кабинет и коротко кивнул» [9, с. 40]. Или: «Смотр талантов». Час спустя Романов сидел у штабс-ротмистра, готовясь к смотру отобранных для поездки агентов» [9, с. 56]). В этом плане показательна и глава «Хронометраж» в повести «Ничего святого», где акцентируется внимание на временной характеристике, эксплицитно маркирующей событийный ряд: «8.00», «8.19», «8.26» [13, с. 56]. При этом необходимо отметить, что повествование остаётся привычным, оно не усложнено монтажно. Подобный приём характерен и для повестей, построенных на принципе параллельного монтажа («Младенец и чёрт» и «Ничего святого»): здесь монтаж сопоставляет протагонистов в едином текстовом пространстве, способствует наложению их точек зрения для образования объективного диегетического мира.

Немного иная ситуация наблюдается в случае очерчивания протагонистом областей прошлого (flashback) или же предсказания будущего (flashforward). Здесь монтажное сопряжение способствует дополнительной характеристике персонажа, благодаря чему последняя обретает идеологический характер. К примеру: «Всё пропало кроме Невского. Ни души на нём. Пусто, бело, морозно. Только сбоку по мостовой баба, замотанная в платок, тащит санки, еле идёт. На санках куль небольшой, веревкой обвязанный. Хоть сверху не видно, однако известно: там усоп-

ший младенец. <...> Снова проспект переполнился, задвигался. Только не людьми, а железными крышами малыми, разноцветными» [12]. Или: «24 часа назад. Ровно сутки назад, когда Зепп, получив интересную телеграмму, моментально собрался в дорогу, жена с сыном вышли его проводить к воротам. <...> 24 года назад. – ...Главное же – вы отдадите мне сына! И навсегда – слышите, навсегда – оставите его в покое! <...> Мать закашлялась. Она была сильно простужена, врачи подозревали пневмонию» [12].

В то же время в тексте утилитарный монтаж выстраивает ситуации, которые можно рассматривать как аналоги монтажной киносцены, где отдельные визуальные акценты делаются на деталях, конструируется сложный ряд сопоставлений планов (крупных, средних, общих) и выстраивается динамичное действие. Например: «Сухой, короткий выстрел. С рычанием связной схватился за простреленный локоть. Выпавший «наган» звонко ударился о рельсу» [12].

Вполне естественным в анализируемых нами произведениях также является и присутствие элементов текста, связанных с лексической группой «Кино». Весь корпус примеров можно, по нашему мнению, разделить на три группы.

Первая объединяет упоминания названия фильма, профессии, аппаратуры, связанные с кинематографом, самого кинематографа как способа проведения досуга. Например: «Оператор с синематографическим аппаратом, занявший переднюю скамью, тоже был германец» [17]. Или: «Чтоб не ссориться, реалист перешёл на новости менее значительные: про фильм «Песнь торжествующей любви» <...>. Но в синематографе божьи люди отродясь не бывали» [12]. Отдельно можно отметить скрытую отсылку к реальному кинематографическому тексту: «В августе шестнадцатого» [11].

Вторая группа включает указание на факт просмотра фильма, к примеру: «Электрический свет померк. Заиграла тягучая, сонная музыка. Через весь зал, рассекая сумрак, прочертился луч, от стены до стены. К концу он расширился и заполнил светом белый прямоугольник <...>. Выплеснувшийся из земли фонтан земли, чёрные комья во все стороны. <...> Тонуший в море миноносец.

<...> Пулемётное гнездо: ствол «максима» сотрясается, пулемётчик бешено разевает рот – что-то кричит. Но не слышно ни криков, ни пальбы, ни разрывов. Лишь журчит меланхолическое фортепьяно да сладко подвываает скрипка. <...>. Передернувшись, Романов поглядел по сторонам. Публика заинтересованно смотрела на сцену, словно ей показывали какой-то забавный, оригинальный аттракцион. <...> Экран побледнел, картинки войны не исчезли, но превратились в призрачный фон, в задник» [14].

И наконец, к третьей относится использование лексики из группы «Кино» в качестве метафоры жизни. Например: «Но крики делались всё тише, свет тусклее. Потом он вовсе погас, как в синематографе перед началом сеанса» [9]. Или: «Если бы кто-нибудь сейчас видел лицо шпиона, поразился бы: оно меняло выражения и гримасы со скоростью быстро прокручиваемой киноплёнки» [15].

При этом всё, указанное нами, безусловно не исчерпывает специфики цикла «Смерть на брудершафт». Выбранная Борисом Акуниным авторская стратегия – создание «романа-кино» – способствует конструированию пространства, имеющего особые характеристики, как формальные, так и содержательные.

В формальном плане это выражается через присутствие в тексте иллюстраций, демонстрирующих ту или иную описываемую сцену и находящихся непосредственно рядом с ней. Название глав оформлено в виде интертитров эпохи немого кино, например: «В тайнике» [9, с. 152]. Или: «Мастера золотые руки» [8, с. 140]. Кроме того, сам текст каждой повести обрамлён дополнительным комплексом иллюстраций.

Это, во-первых, обложка, использующая образы, так или иначе соотносящиеся с киноафишами дореволюционного периода. Так, на пятой странице имеется своеобразная стилизованная афиша, использующая псевдодореволюционную орфографию (присутствует «ѣ» на конце некоторых слов, «ѣ», «і»), которые также появляются на иллюстрациях и в основном тексте повестей: «ДѢТИ ЛУНЫ» КЛУБЪ-КАБАРЕ» [14]) и указывающая название «фильмы» («Мука разбитого сердца»), её жанр («Мелодрама»), создателей («Операторъ: Денись Гордеевъ. Тапёр: г-н Акунинъ»). Во-вторых, небольшой корпус

фотографий, относящийся к описываемой эпохе и представляющий как сборник фрагментов визуального наполнения и визуальной реализации диегетического мира цикла. В-третьих, иллюстрация, располагающаяся на второй странице книги и демонстрирующая на первом плане тапёра с лицом Бориса Акунина, зрительный зал, заполненный людьми в костюмах начала XX века, и механика, следящего за работой проекционного аппарата.

Всё это – как иллюстрация зрительного зала, своеобразное авторское присутствие Акунина, хотя и в роли тапёра (интеграция собственного образа в определённое текстовое измерение), – оттеняет дополнительное диегетическое пространство и вводит в него дополнительные семантические узлы. Текст повести начинается до начала сюжета, вне самого нарративного действия. Таким образом, выстраивается ситуация обрамления. Повествуемая история репрезентуется как сеанс в «синематографе», как наблюдаемое, утверждающее свою искусственную и техническую природу (проекция и демонстрация с плёнки) и разворачивающее дополнительный звуковой аспект текста, связанный с музыкальным сопровождением (содержание мелодий в качестве фрагментов присутствует на иллюстрациях). Помимо названий глав, выполненных в виде титров, сама эта реальность вне диегезиса заявляет о себе: «Предупреждение для дам и родителей: откровенная сцена!» [15]. Здесь дополнительно отметим весьма примечательную деталь: время чтения книги, равное примерно двум–трём часам, отсылает хотя и к нетипичному, но всё же к хронометражу кинематографического сеанса.

Исходя из тезиса о книге «Смерть на брудершафт» как аналогии кинематографического сеанса, можно сделать дополнительное замечание по поводу образа тапёра Акунина, присутствующего в этом обрамляющем историю пространстве и это пространство утверждающего. Образ тапёра сопровождает и репрезентует, к тому же, и историю о столкновении двух разведок. В этом контексте, а также исходя из научных и переводческих интересов Г. Чхартишвили-япониста образ тапёра можно сопоставить и дополнить с профессией, принадлежащей к японской

традиции демонстрации картин в период немого кино. Каждая повесть цикла конструирует ситуацию посещения сеанса псевдо (до-, по- или пост-)революционного российского кино, в котором Борис Акунин как персонаж текстового и визуального пространства исполняет не только символическую роль тапёра, вербально и визуально опосредованную, но и роль бэнси («кинорассказчик, живое либретто кинокартины» (цит. по: [18]), бытующую как раз в измерении вербальном. Образ Акунина как бэнси, его семантическое наполнение привносит дополнительные смысловые оттенки в сам факт повествования недиегетического нарратора, находящегося в позиции нулевой фокализации. Акунин как персонаж недиегетический, но присутствующий в текстовом измерении, комментирует происходящее на экране, описывает наблюдаемое, он многословен (в противоположность сценарной записи), он словно играет все партии персонажей, которые указываются в тексте, на иллюстрациях.

Иллюстрации эти, на наш взгляд, требуют дополнительного комментария. Именно они семантически становятся первичной материей, само же описание оказывается реакцией на наблюдаемое, интерпретацией видимого на экране – зрителями, тапёром, бэнси Акуниным. Так, всякий текст повести коррелирует с пространством кинематографическим (визуальным, звуковым), с пространством ситуации просмотра кино, представая новеллизацией текста кинематографического в его дореволюционной фильме, пусть и не существующей как факт реального мира.

Корпус фотографий в конце повестей также у Акунина получает дополнительное значение. Фотографии здесь – это не только и не столько факт присутствия реального, бытового измерения, бросающего «тень реальности» на происходящее, сколько дополнительные фрагменты визуального наполнения и визуальной реализации диегетического мира цикла. Так, Борис Акунин в контексте рассуждений о борьбе с пиратством неоднократно отмечал, что именно благодаря иллюстрациям «читатель сможет увидеть, как выглядит мир, который [описывается]»¹. Сним-

ки предстают как фрагменты и кадры массовой, локаций, реквизита, как возможность для читателя самому выстроить визуальное аутентичное пространство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, мы пришли к выводу о том, что в цикле Бориса Акунина «Смерть на брудершафт», согласно требованиям авторского жанра «роман-кино», прозаик конструирует подчёркнуто аудиовизуальное пространство, организованное посредством утилитарного монтажа, где сюжет имеет характер авантюрного действия как серии подчёркнуто аудиовизуальных сцен. Однако, как мы показали, это не просто актуализация, обращение через словесное выражение к визуальным образам, к тропам, нарративным моделям кинематографа как континуального визуального искусства. Помимо прочего, тексты повестей как совмещение вербальной и визуальной материи способствуют утверждению тезиса о вторичности вербального элемента. В них моделируется ситуация, когда именно текст становится производным от визуального действия, мыслится как «бывший после», как следствие, новеллизация или подробный конспект сцен «фильмы», не существовавшей в истории отечественного и мирового кино. Литературный текст, по сути, предстаёт как кино, а кино как текст. В целом, проект «Фильмы» Бориса Акунина представляет собой эксперимент, в котором плоскость бумажного листа (монитора – в случае с электронной книгой) и плоскость киноэкрана в высшей степени сближаются и окончательно уравниваются.

Перспективой дальнейшего исследования может стать, во-первых, осмысление авторской стратегии Бориса Акунина в других его авторских «проектах», отличающихся очевидной кинематографичностью. Во-вторых, применённая нами методология вполне проецируется на творчество ряда прозаиков 2000–2010-х гг., активно применяющих в своём творчестве приёмы кинематографа (от Л. Улицкой и В. Пелевина до В. Сорокина, А. Рубанова, О. Погодиной-Кузьминой).

¹ Борис Акунин борется с пиратами. URL: <http://os.colta.ru/news/details/31691/> (дата обращения: 13.08.2020).

Список литературы

1. Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.
2. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
3. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
4. Волошина Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. М.: МПГУ, 2010. Вып. 7. С. 29-34.
5. Мартыанова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Своё изд-во, 2011. 240 с.
6. Можаяева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
7. Осмухина О.Ю. Специфика авторской стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект // Евразийское научное объединение. 2016. Т. 2. № 3 (15). С. 143-146.
8. Акунин Б. Смерть на брудершафт. «Мария», Мария... М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2011. 192 с.
9. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Мука разбитого сердца. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 280 с.
10. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Батальон ангелов [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2011.
11. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Гром победы, раздавайся! [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2011.
12. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Странный человек [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2010.
13. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Ничего святого [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2010.
14. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Дети Луны [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2010.
15. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Летающий слон [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2010.
16. Пономарёва Ю.В. Роман-кино как вершина синтеза литературы и кинематографа (на материале романа Б. Акунина «Смерть на брудершафт») // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. № 3. С. 328-332.
17. Акунин Б. Смерть на брудершафт. Младенец и чёрт [Цифровая книга]. М.: Abecca Global Inc, 2008.
18. Куланов А. Бэнси – тёмная лошадка японского Немого. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/bensi-temnaya-loshadka-yaponskogo-nemogo> (дата обращения: 13.08.2020).

References

1. Bart R. *Tretiy smysl* [The Third Meaning]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015, 104 p. (In Russian).
2. Maklyuen M. *Ponimaniye Media: Vneshniye rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow, Zhukovskiy: "KANON-press-TS", "Kuchkovo pole" Publ., 2003, 464 p. (In Russian).
3. Sontag S. *O fotografii* [On Photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013, 272 p. (In Russian).
4. Voloshina T.G. *Yazykovyye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennykh tekstakh* [Language means of realizing cinematography in literary texts]. *Filologiya i problemy prepodavaniya inostrannykh yazykov* [Philology and Problems of Teaching of Foreign Languages]. Moscow, MPGU Publ., 2010, Issue 7, pp. 29-34. (In Russian).
5. Martyanova I.A. *Kinematograf russkogo teksta* [Cinematography of Russian Text]. St. Petersburg, Svoe Izdatelstvo Publ., 2011, 240 p. (In Russian).
6. Mozhayeva T.G. *Yazykovyye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennom tekste: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Language Means of Realizing Cinematography in a Literary Text. Cand. philol. sci. diss. abstr.]. Barnaul, 2006. (In Russian).
7. Osmukhina O.Y. *Spetsifika avtorskoy strategii Borisa Akunina: zhanrovyy aspekt* [Specificity of the author's strategist Boris Akunin: genre aspect]. *Evraziyskoye nauchnoye ob'yedineniye – Eurasian Scientific Association*, 2016, vol. 2, no 3 (15), pp. 143-146. (In Russian).
8. Akunin B. *Smert' na brudershaft. «Mariya», Mariya...* [Bruderschaft with Death. Maria, Maria...]. Moscow, AST: AST MOSKVA Publ., 2011, 192 p. (In Russian).
9. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Muka razbitogo serdtsa* [Bruderschaft with Death. The Torment of a Broken Heart]. Moscow, AST: AST MOSKVA Publ., 2009, 280 p.
10. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Batal'on angelov* [Bruderschaft with Death. The Angels Battalion]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2011. (In Russian).
11. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Grom pobedy, razdavaysya!* [Bruderschaft with Death. Let the Thunder of Victory Rumble!]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2011. (In Russian).

12. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Strannyi chelovek* [Bruderschaft with Death. The Wandering Man]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2010. (In Russian).
13. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Nichego svyatogo* [Bruderschaft with Death. Nothing Sacred]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2010. (In Russian).
14. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Deti Luni* [Bruderschaft with Death. Children of the Moon]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2010. (In Russian).
15. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Letayushchiy slon* [Bruderschaft with Death. The Flying Elephant]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2010. (In Russian).
16. Ponomareva Y.V. Roman-kino kak vershina sinteza literatury i kinematografy (na materiale romana B. Akunina «Smert' na brudershaft») [Novel-movie as the pinnacle of literature and cinema synthesis (based on Akunin's novel "Death of Brotherhood")]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya – Herald of Tver State University. Series: Philology*, 2016, no. 3, pp. 328-332. (In Russian).
17. Akunin B. *Smert' na brudershaft. Mladenets i chert* [Bruderschaft with Death. The Infant and the Devil]. Moscow, Publishing House "Abecca Global Inc", 2008. (In Russian).
18. Kulanov A. *Bensi – temnaya loshadka yaponskogo Nemogo* [Bensi is the Dark Horse of Japanese Silent Cinema]. (In Russian). Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/bensi-temnaya-loshadka-yaponskogo-nemogo> (accessed 13.08.2020).

Информация об авторах

Осьмухина Ольга Юрьевна, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы. Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, г. Саранск, Республика Мордовия, Российская Федерация. E-mail: osmukhina@inbox.ru

Вклад в статью: разработка дизайна исследования, общая концепция статьи, научное консультирование, обработка и редактирование материала, написание 50 % текста статьи.

Куряев Ильгам Рясимович, аспирант, преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы. Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, г. Саранск, Республика Мордовия, Российская Федерация. E-mail: kuryaev.ilgam@yandex.ru

Вклад в статью: идея, набор первичного материала, поиск и анализ научной литературы, анализ художественных текстов, написание 50 % текста статьи.

Конфликт интересов отсутствует.

Поступила в редакцию 11.09.2020 г.
Поступила после рецензирования 20.10.2020 г.
Принята к публикации 23.10.2020 г.

Information about the authors

Olga Y. Osmukhina, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian and Foreign Literature Department. Ogarev Mordovia State University, Saransk, Republic of Mordovia, Russian Federation. E-mail: osmukhina@inbox.ru

Contribution: study design development, main study conception, scientific consulting, materials processing and editing, 50 % manuscript text drafting.

ORCID: 0000-0002-1456-4793

Ilgam R. Kuryaev, Post-Graduate Student, Lecturer of Russian and Foreign Literature Department. Ogarev Mordovia State University, Saransk, Republic of Mordovia, Russian Federation. E-mail: s.piskunova2012@yandex.ru

Contribution: idea, source material acquisition, scientific literature search and analysis, fiction text analysis, 50 % manuscript text drafting.

ORCID: 0000-0002-4294-5817

There is no conflict of interests.

Received 11 September 2020
Reviewed 20 October 2020
Accepted for press 23 October 2020