

УДК 82-146.2+ 791.43

**РОМАН-КИНО КАК ВЕРШИНА СИНТЕЗА ЛИТЕРАТУРЫ
И КИНЕМАТОГРАФА
(на материале романа Б. Акунина «Смерть на брудершафт»)**

Ю. В. Пономарёва

Тверской государственный университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью

В статье анализируется новое жанровое образование «роман-кино», его черты и особенности на примере романа популярного современного автора – Б. Акунина. Особое внимание уделено признакам кинематографичности в литературном тексте, помогающим автору не только ментально, но и визуально и аудиально более полно погрузить читателя в действие своего произведения.

Ключевые слова: *современная русская литература, массовая литература, кинематографичность литературы, жанр.*

В начале XX века синтез различных видов искусств становится очень активной тенденцией. Появление кинематографа, нового вида искусства, не могло пройти незамеченным и для развития литературы. Современными литературоведами отмечается использование кинематографических приемов А. Белым, В. Маяковским, А. Мариенгофом, Д. Хармсом, В. Набоковым. И. А. Мартыяновой замечена парадоксальность самого соединения несоединимого (невизуального искусства, литературы, и аудиовизуального искусства кино) [3, с. 5]. При всей парадоксальности такого соединения литературные образцы, построенные по такому принципу, доказывают успешность данного приема. Динамичность изображения, достигаемая путем слияния кинематографа и литературы, приходится по душе современному читателю, живущему в динамичном темпе современной жизни.

Б. Акунин – один из немногих авторов, которому удается тонко балансировать на грани массовой и элитарной литературы. Этот писатель удачно сочетает изысканный язык произведений, «игру» с элитарным читателем и в то же время остается интересным простому массовому читателю. Особенности современного массового, «клипового» сознания таковы, что в нем происходит «вытеснение логико-словесного образа аудиовизуальным <...> (оно воспринимает) действительность посредством разорванных аудиовизуальных образов» [2, с. 29]. Именно этим фактом объясняется такая популярность киноискусства у современного массового сознания. Его привлекают «высокая степень приближенности к реальности, аудиовизуальный характер образности, монтажность, динамичность точки зрения, фрагментарный и прерывистый характер организации времени и пространства» [Там же].

Таким образом, любой современный читатель – в первую очередь зритель по своей природе. Именно на признании данного факта строится успешность произведений Б. Акунина.

«Смерть на брудершафт» была написана Б. Акуниным в 2007–2011 годах. Автор сообщает читателю, что это «цикл повестей в экспериментальном жанре «роман-кино», призванном совместить литературный текст с визуальностью кинематографа» [1, с. 4]. Под одной обложкой и одним названием объединены десять произ-

ведений: «Младенец и черт», «Мука разбитого сердца», «Летающий слон», «Дети Луны», «Станный человек», «Гром Победы, раздавайся!», «Мария», Мария...», «Ничего святого», «Операция «Транзит», «Батальон Ангелов». Каждое из них имеет подзаголовок: «Фильма Первая», «Фильма Вторая», «Фильма Третья» и т. д.

В данной статье мы постараемся проследить, как используются в «Смерти на Брудершафт» Б. Акунина на разных уровнях текста кинематографические приемы. Остановимся на первом романе «Младенец и Черт», в котором описывается начало противостояния российской и германской разведок в Первой мировой войне. В этом романе читатель знакомится с главными героями цикла – германским шпионом Йозефом фон Теофельсом (Зеппом), его верным помощником Тимо и русским контрразведчиком Алексеем Романовым и его начальником князем Козловским.

В своей монографии «Кинематограф русского текста» И. А. Мартянова пишет, что литературная кинематографичность – это «характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками кинематографичности являются слова лексико-семантической группы КИНО, киноцитаты, фреймы киновосприятия (крупный план, стоп-кадр, замедленная съемка, обратное прокручивание киноленты и др.), образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в литературном тексте» [3, с. 7]. Проследим, как в романе «Младенец и Черт» проявляются названные признаки.

Кинематографические (визуальные) особенности романа читатель замечает с самой первой страницы: автором предлагается заставка к фильму, стилизованная под начало XX века. На обложке к первой части цикла романов мы видим: «Фильма Первая. Младенец и чортъ. Комедия. Операторъ г-нъ И. Сакуровъ. Тапёръ г-нъ Б. Акунинъ». В разных печатных изданиях этого романа используется одна и та же заставка, что дает возможность говорить об авторском замысле, а не о прихоти художника-оформителя. Использование дореволюционной орфографии («ъ» на конце существительных после твердых согласных, упраздненная впоследствии «і» и др.) становится также дополнительным средством визуализации, используемым автором для более полного погружения читателя в атмосферу той эпохи, когда происходят события романа. Таким образом, в самой сильной позиции текста (обложка, то, что читатель видит в самую первую очередь) кинематографичность (визуализация) используется автором на всех уровнях: грамматическом (*Фильма первая*), орфографическом (*Б, л*) и синтаксическом (использование коротких односоставных предложений), – помимо использования собственно графических способов выражения визуализации – рисунков.

Каждая глава романа начинается с заставки-титра, отделенной от основного текста рамкой. Содержание таких титров в основном сводится к описанию хронотопа той или иной главы: это либо указание на историческую ситуацию («Июль 1914 года. Эрцгерцог убит. Мировая война начнется со дня на день. Но пока это понимают лишь профессионалы» [1, с. 7] и т.д.), либо описание конкретного места действия («Некий дом на тихой улице» [Там же, с. 28], «В контрразведке» [Там же, с. 31], «В Царском селе» [Там же, с. 35], «На Предтеченской, 5» [Там же, с. 44], «На верхнем этаже» [Там же, с. 49] и т. д.), либо определение точного времени происходящих событий («А тем временем» [Там же, с. 22], «Четвертью часа позднее» [Там же, с. 41], «Четвертью часа ранее» [Там же, с. 46], «За десять секунд до этого» [Там же, с. 54], «Миновало шесть дней» [Там же, с. 60] и т. д.), либо указание на время и место действия одновременно («В тот же вечер на платформе Левашево...» [Там же,

с. 11], «Четвертью часа ранее на близлежащей даче» [Там же, с. 19] и др.). Таким образом, на уровне выделения глав автором также используется кинематографический прием, создающий у читателя иллюзию погружения в кинофильм. Конкретность, точность и однозначность данных титров также сближают текст с романа с производением кинематографа.

Литературоведами отмечается, что кинематографичность текста проявляется на уровне структуры произведения следующим образом: в тексте появляется «межкадровый» (смена кадров) и «внутрикадровый» монтаж [2, с. 29]. Такие приемы мы обнаруживаем в романе в большом количестве. Пример динамичной смены кадров, где автор описывает побег и задержание резидента:

«Подоспевший Лучников ахнул, увидев, что у арестованного отчаянно работают челюсти, густая черная борода так и колыхнется. Пантелей Иванович присел на корточки и попробовал пальцами разжать шпиону зубы, но тот судорожно сглотнул. Слопал листок, сволочь.

Козловский, как и подобает начальнику, вышел на перрон не торопясь, так что и хромоты было почти не заметно...» [1, с. 15].

У читателя создается впечатление, что он видит происходящее через объектив камеры: сначала арестованного и Лучникова, затем происходит смена кадра и внимание камеры и читателя переключается на Козловского.

Под внутрикадровым монтажом подразумевается изменение масштаба изображения – укрупнение плана, удаление камеры и т. д.: «В кабинете у штабс-ротмистра собралась кипа газет, в том числе пожелтевших, десятилетней давности. В каждом номере красным карандашом подчёркнуты соблазнительные объявления: “До 15 тысяч годового дохода могут заработать гг. офицеры, чиновники и лица, вращающиеся в высших кругах общества, в качестве представителей заграничной фирмы”...» [Там же, с. 8]. Показывая сначала панораму кабинета штабс-ротмистра, камера затем наезжает на отдельную газету и крупным планом демонстрирует конкретное объявление.

Следует отметить и довольно часто встречающиеся в книге иллюстрации (в различных изданиях они повторяются, что также позволяет говорить об авторском замысле). Каждая иллюстрация сопровождается ремаркой и небольшим музыкальным отрывком, ноты которого также обнаруживает читатель. Таким способом автор подключает аудиальный способ погружения читателя в действительность романа.

Таким образом, на структурном уровне мы наблюдаем практически полное слияние литературных и кинематографических черт в новом литературном жанре – романе-кино. Так или иначе практически каждый элемент структуры данного произведения (связь глав, эпизодов в одной главе и т. д.) выявляет значимость кинематографичности (визуализации) в новом жанровом образовании.

Наряду со структурными кинематографическими приемами, кинематографичность этого произведения проявляется и на языковом уровне.

Образы персонажей и специфика места действия раскрываются за счет использования фонической (звукоподражательной) лексики: передача особенностей акцента, произношения слов тем или иным персонажем («И тем же тоном прибавил...» [Там же, с. 13], «Что вы позволяйт! Больно!» [Там же, с. 15], «Зиняк. Пришель – пустая рука... Кто лицо побиваль?» [Там же, с. 29], «Рррросия уррра!» [Там же, с. 29] и т. д.), описание звукового оформления каждой сцены романа («Стало совсем тихо» [Там же, с. 13], «Затрещали кусты, загрохотали ступеньки, ночь наполнилась топотом, кряхтением, возгласами» [Там же, с. 14], «Со стороны улицы под забором копошилась какая-то куча мала. Вот откуда, оказывается, неслись сипы

и хрипы» [Там же, с. 27]). Такие приемы дополняют и более полно воссоздают зрительный образ.

Внутренние переживания героев раскрываются посредством лексики, описывающей внешние проявления чувств: «К девяти часам он весь *извелся, нефритовый папиросный мундштук прогрыз чуть не насквозь*» [Там же, с. 11] (здесь и далее курсив мой. – Ю.П.), «От нервов штабс-ротмистр *всё покачивался с каблука на носок и докачался*, подвернул покалеченную ногу» [Там же, с. 12], «И Рябцев тоже *выглядел обескураженным. Завертелся на месте, зазвенел ножнами сабли*» [Там же, с. 13], «*Симочка заплакала* – так оскорбило ее нежную душу циничное словосочетание...» [Там же, с. 22]. Следует отметить и практически полное отсутствие метафор в тексте романа, что «позволяет избежать многозадачности и неясности образов, достичь объективности и точности повествования, а также сводит к минимуму когнитивные усилия читателя при восприятии текста» [2, с. 32].

Использование такого рода языковых средств в авторском повествовании и в репликах героев позволяет более полно погрузить читателя в происходящее. «Эстетическая манипуляция звуком в кино стимулировала изображение спонтанной устной речи, а тотальная зримость кинематографа усилила тенденцию показа в литературе, что заставило авторов в большей мере изображать поступки персонажей, а не объяснять их, повлияв тем самым и на характер читательского восприятия» [3, с. 12], – именно такое объяснение дает И. А. Мартыанова выбору определенных слоев лексики и тропов в тех случаях, когда перед автором стоит задача создания кинематографического (визуального) текста.

Еще одним немаловажным, а возможно, и самым значимым элементом кинематографического текста становится подвижность точки зрения. Читатель воспринимает действие романа сквозь призму сознания одного или другого персонажа. Сменой точки зрения достигается эффект слежения за происходящим в романе камерой, снимающей действие с позиции того или иного героя. Исполняющего арии и серенады Алёшу Романова, возлюбленного Симы Чегодаевой, мы видим сквозь призму взгляда Антонины Николаевны, Симочкиной мамы: «*Да, чрезвычайно опасен, думала Антонина Николаевна. Черный смокинг в сочетании в накрахмаленной рубашкой и белым галстуком всем мужчинам к лицу, а уж этот – просто принц. Опять же баритон. Промедление смерти подобно. Бедная Сима*» [1, с. 21]. Тут же происходит смена точки зрения, и мы как бы сквозь объектив камеры уже теперь видим саму Антонину Николаевну: «*Во взгляде, брошенном на дочь, читались сочувствие, но в то же время и твердость*» [Там же, с. 21].

Говорить о смене точки зрения позволяют определенные маркеры, встречающиеся в тексте повествования: неожиданно появляющиеся вопросительные, восклицательные или иные эмоциональные конструкции. В самой первой сцене среди конструкций, описывающих состояние генерала: «Генерал был не в духе и пил черный кофе третий раз за день, что бесполезно для сердца и желудка...» [Там же, с. 7], – мы обнаруживаем эмоциональные вкрапления в текст: «...что бесполезно для сердца и желудка. *А что делать? Из-за выстрела в Сараеве третьи сутки почти вовсе без сна. Спасибо за такое повышение. В Департаменте полиции, с бомбистами и пропагандистами, было и то покойней*» [Там же, с. 7]. Именно благодаря таким репликам-вкраплениям читатель понимает, что произошел переход от авторской речи к повествованию от имени определенного героя: камера как бы перешла с общего плана на крупный – на изображение от лица определенного героя.

Таким образом, мы проследили способы реализации кинематографичности в романе Б. Акунина «Младенец и Черт» на различных уровнях организации тек-

ста: от структурно-композиционного до лексического. Первоначальное авторское жанровое определение «роман-кино», несомненно, свидетельствует, что это произведение станет своеобразной квинтэссенцией кинематографических приемов в литературном тексте. Практически каждое слово, каждая фраза, каждый эпизод и глава могут быть названы кинематографичными в том или ином смысле. Используя такого рода приемы, Б. Акунин добивается не только ментального, но и визуального и аудиального погружения читателя в действие романа. Так автор воплощает свое творческое начало и удовлетворяет потребности современного читателя, нуждающегося в визуализации и динамизации литературного текста, что, на наш взгляд, является одной из составляющих оглушительного успеха этого писателя на современной литературной сцене.

Список литературы

1. Акунин Б. Смерть на брудершафт: роман-кино. М.: АСТ, 2013. 1243 с.
2. Волошина Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах [Электронный ресурс] // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. М.: Моск. пед. гос. ун-т., 2010. Вып. 7. С. 29–34 URL: http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/7647/1/Voloshina_Yazikovye.pdf. (Дата обращения: 2.02.2015.)
3. Мартыанова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. 240 с.

NOVEL-MOVIE AS THE PINNACLE OF LITERATURE AND CINEMA SYNTHESIS (based on Akunin's novel "Death of Brotherhood")

Yu. V. Ponomaryova

Tver State University
the Department of Journalism, Advertising and Public Relations

The article analyzes a new genre formation of a "novel-movie", its features and characteristics based on the novel of the popular modern author Boris Akunin. Particular attention is paid to the cinema features in a literary text, which help the author to immerse the reader into the scene of the literary work not only mentally, but also using visual and auditory sensations.

Keywords: *contemporary Russian literature, popular literature, cinematic literature, genre.*

Об авторе:

ПОНОМАРЁВА Юлия Владимировна – аспирант кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: ponomarevayv88@gmail.com.

About the author:

PONOMARYOVA Yuliya Vladimirovna – Postgraduate Student at the Department of Journalism, Advertising and Public Relations, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: ponomarevayv88@gmail.com.