

УДК 821.161.1

**МОНТАЖ В ПРОЗЕ БОРИСА АКУНИНА
(НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА ПОВЕСТЕЙ
«СМЕРТЬ НА БРУДЕРШАФТ»)**

© **Куряев Ильгам Рясимович** (2020), SPIN-код: 5261-2175, ORCID: 0000-0002-4294-5817, аспирант филологического факультета, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва (Российская Федерация, 430000, Саранск, ул. Большевикская, 68), kuryaev.ilgam@yandex.ru

В статье рассматривается реализация монтажного принципа в цикле повестей «Смерть на брудершафт» Бориса Акунина. В результате исследования выявлено, что, исходя из установки на создание романа-кино, текст аудиовизуален, повествование конструируется согласно монтажному принципу. При этом монтаж реализуется здесь как в формате утилитарного, то есть используемого для создания удобного, привычного для реципиента повествования, так и в формате идеологического, то есть генерирующего дополнительные семантические элементы текста. При этом важно отметить, что весь цикл можно рассматривать как монтажную конструкцию, которая выстроена по принципам кинематографической франшизы, и оттого замкнутую, и которая – через совмещение ряда авантюры – актуализирует тезис об Истории, завершающей истории. Кроме того, монтаж (как утилитарный, так и идеологический) реализуется на нарративном уровне, то есть через сюжетное развёртывание, и на уровне концептуальном, то есть посредством создания и усложнения дополнительных образов персонажей и пространств. В этом контексте важным становится тезис о плоскостности пространства и персонажей (как на плоскости киноэкрана), способствующей выявлению в них актуального и виртуального, «обыденного» и «скрытого», образов, создающих определённый «кристалл» (Ж. Делёз).

Ключевые слова: литературная кинематографичность, монтаж, точка зрения, Б. Акунин.

Цикл повестей «Смерть на брудершафт» Бориса Акунина изначально подразумевает определённую взаимосвязь с кинематографическим кодом. Так, само авторское определение жанра – роман-кино как произведение, совмещающее «литературный текст с визуальностью кинематографа» [Мартьянова 2011, 7], – способствует утвер-

ждению тезиса о том, что повести цикла построены по принципам литературной кинематографичности.

Создаваемые в тексте пространства и описываемые действия подчёркнуто аудиовизуальны, чему способствует иллюстративный корпус книги. Реализуется текстовая аудиовизуальность через протагониста, представляемого в пространствах диегетического мира через тревеллинг, который, актуализируя те элементы пространства, которые видит сам протагонист, способствуют процессу их наблюдения (к примеру: «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» [Акунин 2009а, 8]). То есть в тексте создаётся ситуация кинематографического подобию: литературное повествование стремится быть аналогичным повествованию кинематографическому, использующему принципы первичной и вторичной идентификации, то есть точка зрения условной «камеры» стремится к идентификации или сближению с точкой зрения протагониста, очерчивающего области видимого пространства. Таким образом, текст генерирует ситуации, схожие со сменой сцен в кинематографическом тексте (чему также способствует сама композиционная организация текста, где короткие главы представляют собой отдельные, относительно завершённые сцены, при этом оформляются они через заглавие, схожее с интертитром в немом фильме). Исходя из положений авторского жанра, повествование здесь словно плоскоотно, оно выстраивается в последовательность событий и локаций, сменяющих друг друга. Этот факт также позволяет сказать, что сам по себе монтаж как элемент литературной кинематографичности – монтаж пространственных и временных отрезков, то есть монтаж повествовательный, – представлен здесь в утилитарной роли [Куряев 2019].

Однако перед дальнейшим рассуждением необходимо отметить следующее: монтаж как принцип соположения, сочетания и компоновки [Омон 2012, 40] предстаёт в анализируемых текстах не только на нарративном уровне, но и на уровне концептуальном.

На нарративном уровне монтаж, как уже отмечалось выше, реализуется через совмещение сцен и принцип выстраивания их последовательности. То есть повествование и диегетическое пространство монтажны. Протагонисты как герои авантюрные, не имеющие «твердых социально-типических и индивидуально-характерологи-

ческих качеств» [Бахтин 2000, 72], через свои действия актуализируют, «стягивают» посредством утилитарного монтажа множество сцен, а значит, и локаций в единый хронотоп цикла (к примеру, родовой замок Йозефа фон Теофельса и усадьба семьи Серафимы Чегодаевой, Петербург и Женева, тёмные улочки городов и поля прифронтовой территории на Украине и проч.). При этом монтаж здесь несёт в себе как раз утилитарное значение, сопоставляя в общем текстовом пространстве различные области наблюдаемого и их интерпретации, принадлежащие разным персонажам, а также редуцируя 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 (к примеру: «Явление Ангела-Спасителя»: «Высокая, плечистая фигура, вдоль и поперёк перехваченная ремнями, заняла собою весь проём» [Акунин 2009а, 33], «У генерала Жуковского»: «Лобастый, коротко стриженный человек поднял голову от бумаг, посмотрел на вошедших в кабинет и коротко кивнул» [Акунин 2009а, 40] – или: «Смотр талантов»: «Час спустя Романов сидел у штабс-ротмистра, готовясь к смотру отобранных для поездки агентов» [Акунин 2009а, 56]). Также необходимо отметить и пример из главы «Хронометраж» в повести «Ничего святого», где акцентируется внимание уже на временной характеристике, эксплицитно маркирующей событийный ряд и так генерирующей дополнительное авантюрное действие, актуализируя принцип саспенса («8.00», «8.19», «8.26» [Акунин 2012б, 190-215]).

Исходя из самой специфики утилитарного монтажа, повествование как в указанных главах, так и в прочих повестях остаётся привычным для современного реципиента текста: оно не усложнено монтажно и сознательно приближено к образцам привычного зрителю кинематографа. Подобное характерно и для повестей, построенных на принципе параллельного монтажа («Младенец и чёрт» и «Ничего святого» [Акунин 2012а]; [Акунин 2012б]): здесь монтаж сопоставляет действующих одновременно протагонистов в едином текстовом пространстве, способствует наложению их точек зрения для образования объективного диететического пространства. Кроме того, в самом факте соположения разнородных историй цикл «Смерть на брудершафт» предстаёт как монтажный. Здесь монтаж как совмещение историй (конструирование относительно параллельного повествования) также создаёт общее пространство, реали-

зуемое через повествование, привычное и отсылающее к кинематографическому (особенно в контексте общей серийности и принципа франшизы, утвердившегося в мировом кинематографе). При этом само пространство и сам сюжет цикла предстают герметичными. «Смерть на брудершафт» выстраивается по принципу гипертекста [Трускова 2012]: каждая история и каждый фрагмент текста постоянно отсылает к самому себе и к своим прошлым формациям и сюжетным образованиям (отсутствие Зеппа в одной из авантур А. Романова только подчёркивает его присутствие в общем пространстве цикла / франшизы – и наоборот). К примеру: «Хоть камера и уползла дальше, но никаких сомнений: это он! Он жив! <...> Ну да, удивительное совпадение. И неприятно, что чертов щенок жив. Ходит, радуется – непонятно чему» [Акунин 2012в, 10-12]. Монтажный принцип позволяет создать текстовое единство, с его ясными законами и принципами действия. Однако тот факт, что основными причинами и поводами для авантурных событий являются события исторические, вводит в монтажный принцип также и идеологический принцип. Через монтаж выстраивается определённая композиция, утверждающая не столько развитие параллельных сюжетов, их зеркальность, их замкнутость, сколько сам факт движения Истории как имевших место событий.

Кроме того, примечательны здесь также ситуации наблюдения, когда протагонист очерчивает области прошлого (flashback) или же области будущего (flashforward), тем самым совмещая несколько гетерохронных фрагментов текста. Здесь монтажное сопряжение способствует наделению персонажей дополнительными характеристиками, в том числе и идеологического плана. К примеру: «Всё пропало кроме Невского. Ни души на нем. Пусто, бело, морозно. Только сбоку по мостовой баба, заматанная в платок, тащит санки, еле идет. На санках куль небольшой, веревкой обвязанный. Хоть сверху не видно, однако известно: там усопший младенец. <...> Снова проспект переполнился, задвигался. Только не людьми, а железными крышами малыми, разноцветными. <...> По берегам-тротуарам выставлены картины пестрые, на них девки намалеваны, тощие, полуголые, зубы скалят» [Акунин 2009б, 6-7] – 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 по-

кое! <...> Мать закашлялась. Она была сильно простужена, врачи подозревали пневмонию» [Акунин 2009б, 12-14]).

На концептуальном уровне монтаж работает через наложение и совмещение нескольких образов в рамках одного текстового элемента. При этом монтаж становится здесь не только принципом генерации нового, но и способом усложнения и семантизации уже имеющегося.

Так, диегетическое пространство, в котором сам художественный мир репрезентируется через протагониста (протагонистов), словно расслаивается, обретает дополнительные образы и формы. И в этом контексте важно отметить особую характеристику протагонистов. И Алексей Романов, и Зепп являются шпионами, то есть занимаются деятельностью, которая, с одной стороны, родственна по своей сути с детективным расследованием, а с другой – предполагает определённый набор авантюрных действий. И Романов, и Зепп предстают своеобразными фланёрами, приобретающими, поглощающими, преодолевающими пространства и их фрагменты, вглядывающимися в детали и положения вещей, но делающими это в ситуации ускоряющегося мира, наложения моментов, нехватки времени. То есть они напрямую взаимодействуют с пространством мира.

Таким образом, пространство начинает играть одну из ключевых ролей в диегетическом измерении цикла. Оно предстаёт именно пространством интеракций, плоскостью, фиксирующей подчеркнуто визуальное взаимодействие протагонистов (жест, взгляд), становящееся аналогом экранного действия немого фильма, где объекты заполняют собой видимое пространство, трансформируют его через своё действие. При этом детективная составляющая, обусловленная статусом протагонистов, как раз и способствует тому, что каждое новое пространство, актуализируемое в тексте, «расслаивается», оно подвергается разложению на детали и новой сборке в соответствии с новым контекстом и новой, вводимой в это пространство протагонистом семантикой. Детективный процесс как акт раскрытия, разоблачения реальности предстаёт фактом познания мира (в случае с *hard-boiled* детективом – дополнительно в его пространственном разворачивании, наложении новых локаций), способствует его расслоению, разграничению, разложению на пласты, которые впоследствии – через семиотическое чтение детективом-шпионом – выявляют и/или генерируют новый текст, по-новому интерпретирующий мир и представленное пространство.

Так, к примеру, начало повести «Ничего святого» демонстрирует этот процесс выявления дополнительных измерений пространства. Протагонист наблюдает за обыденным пространством тихой улочки: «Алексей оглядел угрюмые постройки, сомкнувшиеся буквой П. Место хорошее, удобное. Фабричка по производству бумажных манишек, в военное время прогоревшая из-за отсутствия спроса» – или: «Припав к биноклю, Романов осмотрел окна и подворотни домов, выходявших на перекресток. Свет нигде не горел. Рабочие и мелкие ремесленники, населяющие этот убогий квартал, ложатся рано. На улице ни души, кроме одинокого бонвивана под фонарем» [Акунин 2012б, 18]. Однако уже короткая ремарка: «Место хорошее, удобное» – выявляет и/или генерирует дополнительные функции и параметры представленного пространства (место встречи шпиона и резидента). Подобная трансформация обыденного пространства, сопровождающаяся его расслоением и дифференциацией, способствует выявлению дополнительных ролей тех, кто в этом пространстве действует. Так, в том же начале повести «Ничего святого» появляется дополнительный персонаж, который по всем характеристикам принадлежит к «обыденному» уровню пространства: «Из-за угла (теперь было видно и с наблюдательного пункта) разболтанной походочкой вышла девица очевидной профессии <...>. Лица было не видно – только что во рту папироса. <...> – Принесло шалаву! Ишь, облизывается, – пробормотал Лапченко» [Акунин 2012б, 21]. Однако само её присутствие в указанном месте – как локации нарративного сгустка, локации пространственного наложения – и сами её действия в соответствии со «скрытым» пространством («А может, не придет твоя барышня? – хрипло спросила наглая баба <...>. Шлепнула Колбасникова по плечу. – Ты тут, котик, не замерз? Может, обогреться желаешь?.. <...> Язык Миша проглотил оттого, что прикосновение к правому плечу в сочетании с вопросом, к которому подошел бы отзыв, было условным знаком» [Акунин 2012б, 23]) актуализируют это «скрытое» пространство, вписывают её в определённую систему отношений. Благодаря этому пространство предстаёт как наложение двух «слоёв» или двух образов пространства, при этом второй образ – «скрытый» – во многом актуализируется именно посредством протагониста и его роли, функции.

Касательно анализируемого фрагмента важно также отметить, что акт, действие, не предусмотренные системой отношений того или иного образа пространства, способствуют его разрушению, ге-

нерации нового образа. Новый образ прорывается в образ актуальный, обыденный, заменяет его или же заполняет собой – до момента завершения действия / ряда действий – всё наблюдаемое пространство. То есть пространство в его множественности образов и систем отношений «схлопывается» до единого – плоскостного – состояния. К примеру: «Ряженая шпионка <...> что-то говорила Колбасникову. <...> Набалдашник трости, которую агент нарочно держал за спиной, на виду, наконец дрогнул. <...> Но одновременно с движением трости прозвучал странный глухой звук. “Проститутка” отпрянула от “таксы” и быстро, быстро прошла прочь от фонаря. <...> В следующую секунду Колбасников повалился на спину, а женщина перешла на бег. В ночной тиши по булыжнику застучали окованные каблуки» [Акунин 2012б, 27-28]. Акт насилия как непредусмотренное здесь разрушает выстроенные отношения, запуская новый образ пространства, пространства авантюрного, пространства, в котором происходит череда подчёркнуто визуальных действий. К примеру: «Тварь <...> успела оторваться шагов на сто <...>. Несколько раз малокалиберный дамский пистолет сухо кашлянул из мрака красными брызгами. <...> Домчалась до угла, повернула. И тут стало ясно, на что она рассчитывала. Щелкнул кнут, всхрапнули кони, лязгнули колеса. За поворотом связную поджидал экипаж! <...> А тут с гиканьем, с грохотом вылетела из-за угла первая коляска <...>. “Борзой” первого класса Грайворона вожжей не придержал, знал, что начальник с “волкодавом” и на полном ходу впрыгнут, не промахнется. <...> Приклад на отдаче ткнулся в плечо, и Романов безошибочным чутьем понял, что выстрел удался, хотя пристяжная шпионской пролетки еще секунду или две по инерции перебирала ногами. Потом сразу кувыркнулась вниз простреленной головой. Коляску проволочило по грунту, перевернуло, кинуло с обочины» [Акунин 2012б, 33-37]. Всё здесь сводится к действию визуальному, к жесту. Происходит переход от нарративного к зрелищному [Делёз 2013, 314], от множественности трактовок действий к визуальности жеста, пространство уплощается.

Схожую модель расслоения пространства можно наблюдать почти в каждой повести цикла, и особенно в повестях «Гром победы, раздавайся!» и «Муки разбитого сердца», где протагонисту необходимо именно найти этот дополнительный образ пространства. К примеру: «В 4.32 ночи вон там, третий дом от околицы, под журавлем, из трубы искрило здорово. Сажа горела, что ли. А может, сиг-
62

налили фонариком через дымоход. Я потому отметил, что как раз об это время в небе тоже ероплан шумел. По звуку судить, австрийский» [Акунин 2009б, 249]. Подобное систематическое разложение пространства это пространство разоблачает, «размыкает» его на элементы, детали, которые в первую очередь визуальны. На основе деталей, улик Романов выявляет дополнительный – «скрытый» – образ пространства, налагающийся на образ исходный. К примеру, образ обыденного, тривиального пространства тихой жизни («На свежей весенней травке в три параллельных ряда, как по линейке, было разложено исподнее белье» [Акунин 2009б, 243]) включает в себя элементы (бельё, разложенное странным образом), которые, имея множественность интерпретаций – как тривиальных («А я знаю, зачем? Не может он, ваше благородие, видеть, если человек, к примеру, цыгарку закурил. Беспременно ему надо, чтоб никто без дела не сидел» [Акунин 2009б, 251]), так и дополнительных («Во-первых, странно. Зачем рубахи с места на место перекладывать. Во-вторых, прямо перед облетом аэроплана, который зачем-то кружит над Русиновкой всегда в один и тот же час. В-третьих, белье, как было выложено?» [Акунин 2009б, 252]), позволяют увидеть пространство скрытое. Оно позволяет, в свою очередь, связать несколько локаций (дом Мавки, дом Банщика), включающих в себя семантические и нарративные сгустки. А персонажи, привязанные к этим пространствам, становятся персонажами-«симптомами» (по аналогии со «словами-симптомами» В. Гофмана [цит. по: Чуйкова 2001, 755]). Являясь не теми, кем кажутся (учительница Мавка – двойной агент; прапорщик Петренко, или Банщик, ведавший банно-прачечным хозяйством, или Опанас, как его называет Мавка, является Фридрихом Зюссом, обер-лейтенантом императорско-королевской армии), сочетая в себе ряд ролей, принадлежа сразу к нескольким образам пространства, они сигнализируют об актуализации того или иного его образа, но в первую очередь образа «скрытого», производного от процесса наблюдения.

При этом указанная множественность образа персонажа, его монтажность, сочетание нескольких ролей как принадлежность к разным образам пространства способствуют постоянному взаимодействию образов пространств, их сменяемости, переключению, следствием чего также становится создание ситуаций подтекста [Чуйкова 2001, 755] как момента соприсутствия двух образов пространств.

Таким образом, можно сказать, что пространство в цикле «Смерть на брудершафт» предстаёт в качестве монтажного образования. Каждая локация может быть рассмотрена как совмещение двух образов, постоянно перетекающих друг в друга, в зависимости от выбранной точки зрения. То есть так конструируется определённый «образ-кристалл», обладающий «двумя не сливающимися между собой гранями» [Делёз 2013, 322], в котором каждая грань, а именно «обыденный» и «скрытый» («скрытые») образы, находится в отношениях «взаимного допущения или же обратимости» [Делёз 2013, 322] с другой гранью.

И, исходя из вышеуказанного тезиса о том, что каждый персонаж в той или иной степени принадлежит к каждому образу пространства, каждой грани «кристалла», утверждает их присутствие, необходимо рассмотреть сами образы протагонистов.

И Алексей Романов, и Йозеф фон Теофельс имеют как актуальный, так и виртуальные образы, являющиеся образами «взаимозаменяемыми», основанными на «схеме обмена» [Делёз 2013, 323]. Романов и Зепп как герои-любовники, солдаты, шпионы всегда играют определённую роль, реализуют определённый образ. И здесь важным становится именно кинематографический характер повестей. Происходящее словно на плоскости, визуальное и видимое зрителем именно «сейчас» и актуализует «актуальный» образ протагониста, оставляя другой как подразумеваемый, становящийся актуальным в момент его демонстрации. Подстраиваясь под тот или иной образ пространства, герой выбирает тот или иной собственный образ, актуализируя его. Именно этим обстоятельством обусловлена постоянная смена масок, как в прямом, так и в переносном смысле. Например, Алексей Романов предстает перед нами и как «звезда петербургской оперной сцены Алекс Романовф» [Акунин 2009а, 73], и как русский шпион под прикрытием, и как влюблённый в балерину молодой человек в повести «Мука разбитого сердца». Йозеф фон Теофельс действует под масками немецкого шпиона, загадочного господина у Морского собрания и инженера Мышкина в повести «"Мария", Мария...» [Акунин 2011]. Каждый выбранный образ соответствует тому или иному образу пространства.

Как и в случае с пространством, в отношении протагонистов генерируется определённый кристалл, где «каждая грань играет роль другой, вступая с ней в отношения, которые следует квалифицировать как отношения взаимного допущения или же обратимости»

[Делёз 2013, 322]. Таким образом, протагонист становится элементом монтажным, совмещающим в себе ряд несоотносящихся или же отрицающих друг друга образов.

При этом важно отметить, что и Романов, и Зепп, имея определённую склонность к игре (Романов хочет посвятить себя сцене, а Зепп считает себя мастером перевоплощения, то есть по сути своей актёром), в определённый момент теряют свой исходный образ. «Актёр неразрывно слит со своей общественной ролью: он делает актуальным виртуальный образ роли, становящийся видимым и светящимся. <...> Но чем больше виртуальный образ роли становится актуальным и прозрачным, тем сильнее актуальный образ актёра уходит во мрак и тускнеет: это похоже на частное дело актёра, смутную месь, до странности неясную криминальную или юридическую деятельность. И эта скрытая активность может проявиться и, в свою очередь, сделаться видимой по мере того, как прерванная роль тускнеет» [Делёз 2013, 325]. Так Зепп становится заложником своего желания победы, что превращает его в обычного идейного офицера в ситуации затянувшейся бессмысленной катастрофы войны и революции. Так и Алексей Романов всё больше – в том числе согласно сюжету «о воспитании» – перестаёт быть наивным юношей и (через своеобразную интоксикацию, ранение в «Детях Луны» и принятие теневой морали его службы [Акунин 2010]) становится профессионалом своего дела. К примеру: «Некоторое время Романов стоял, глядя на мертвое тело, и прислушивался к себе. Не дрогнет ли внутри что-нибудь? Хоть бы что» [Акунин 2012б, 43]. Как отмечает Ж. Делёз, «актуальный и виртуальный образы сосуществуют и кристаллизуются: они формируют круг, в котором мы постоянно переходим от одного образа к другому; они формируют одну и ту же “сцену”, где персонажи принадлежат реальности, но тем не менее играют некую роль. Словом, спектаклем стала вся реальная жизнь» [Делёз 2013, с. 338]. Таким образом, персонажи, постоянно меняя свои маски, пытаются соответствовать тому или иному образу пространства, изменяют и себя вплоть до завершения череды превращений и выбора окончательной маски, как это можно наблюдать в эпилоге.

Итак, можно сказать, что тексты цикла повестей «Смерть на брудершафт» монтажны. При этом монтаж здесь предстаёт в различных вариантах. Как в утилитарном (через совмещение локаций и создание «удобного» повествования), так и в идеологическом (как столкновение концепций и утверждение тезисов авторского проек-

та). Как монтаж на уровне нарративном, способствующем конструированию многопланового повествования, так и на уровне концептуальном, утверждающем многоплановость самих аспектов текстового пространства.

Источники

Акунин 2009а – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. Мука разбитого сердца*. М., 2009.

Акунин 2009б – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. Фильма пятая, фильма шестая*. М. 2009.

Акунин 2010 – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. Дети Луны*. М., 2010.

Акунин 2011 – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. «Мария», Мария...* М., 2011.

Акунин 2012а – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. Младенец и чёрт*. М., 2012.

Акунин 2012б – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. Ничего святого*. М., 2012.

Акунин 2012в – Акунин Б. *Смерть на брудершафт. Операция «Транзит»*. М., 2012.

Литература

Бахтин 2000 – Бахтин М.М. *Проблемы творчества Достоевского* // Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 2. М., 2000. С. 6–175.

Делёз 2013 – Делёз Ж. *Кино*. М., 2013.

Куряев 2019 – Куряев И.Р. *Монтаж в прозе Д. Липскерова (на материале романов «Последний сон разума», «Родичи», «Осени не будет никогда») // Филология и культура*. 2019. № 1(55). С. 178–183.

Мартьянова 2011 – Мартьянова И.А. *Кинематограф русского текста*. СПб., 2011.

Омон 2012 – Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. *Эстетика фильма*. М., 2012.

Трускова 2012 – Трускова Е.А. *Романные циклы Бориса Акунина: специфика гипертекста*: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012.

Чуйкова 2001 – Чуйкова О.А. *Подтекст* // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 755–756.

MONTAGE IN BORIS AKUNIN'S PROSE (ON THE MATERIAL OF THE CYCLE OF NOVELS "BRÜDERSCHAFT WITH DEATH")

© **Kuryaev Igam Ryasimovich** (2020), SPIN-code: 5261-2175, ORCID: 0000-0002-4294-5817, postgraduate student, National Research Mordovian State University N. P. Ogarev (Russian Federation, 430000, Saransk, Bolshevistskaya, 68), kuryaev.ilgam@yandex.ru

The article analyzes the implementation of the montage principle in the cycle of novellas “Brüderschaft with Death” by Boris Akunin. The study showed that, since the author had an idea to create a cinematographic novel, the text is audiovisual, the narration is unraveled in accordance with the montage principles. At the same time, the montage is implemented here both in the utilitarian format, i.e. is used to create a convenient narrative familiar to the recipient, and in the ideological format, i.e. generates additional semantic elements of the text. It is important to note that the entire cycle can be seen as a montage piece, which is built on the principles of cinematic franchise, which makes it self-contained, and through the combination of a series of adventures – actualizes the thesis about the story to finish all the stories. In addition, cinematography (both utilitarian and ideological) is realized on the narrative level, i.e. through the plot development, and on the conceptual level, i.e. by creating and complicating additional images of characters and spaces. In this context, the thesis about the flatness of space and characters (just like on the cinema screen) becomes important, facilitating the identification in them of actual and virtual, “ordinary” and “hidden” images that create a certain “crystal” (G. Deleuze).

Keywords: literary cinematography, montage, point of view, B. Akunin.

References

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Бахтин 2000 – Bakhtin M.M. *Problemy tvorchestva Dostoyevskogo* [Problems of Dostoevsky's creativity]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy v semi tomakh* [Collected works in seven volumes]. Vol. 2. Moscow, 2000, pp. 6–175. (In Russian).

Куряев 2019 – Kuryayev I.R. *Montazh v proze D. Lipskerova (na materiale romanov «Posledniy son razuma», «Rodichi», «Oseni ne budet nikogda»)* [Montage in D. Lipskerov's prose (on material of novels “The Last Dream of Reason”, “Relatives”, “Autumn Never Comes”)]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture], 2019, no. 1(55), pp. 178–183. (In Russian).

Чуйкова 2001 – Chuykova O.A. *Podtekst* [Subtext]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, 2001, pp. 755–756. (In Russian).

(Monographs)

Делёз 2013 – Deleuze G. *Kino* [Cinéma]. Moscow, 2013. (In Russian).

Мартьянова 2011 – Mart'yanova I.A. *Kinematograf russkogo teksta* [Cinematography of the Russian text]. St. Petersburg, 2011. (In Russian).

Омон 2012 – Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. *Estetika fil'ma* [Film aesthetics]. Moscow, 2012. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

Трускова 2012 – Truskova E.A. *Romannyye tsikly Borisa Akunina: spetsifika giperteksta* [Boris Akunin's novel cycles: the specifics of hypertext]. PhD Thesis Abstract. Yekaterinburg, 2012. (In Russian).

Поступила в редакцию 23.10.2020