

ПОЛИСЕМИОТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ «РОМАНА-ФИЛЬМА» Б. АКУНИНА «СМЕРТЬ НА БРУДЕРШАФТ» И ЕГО РОЛЬ В СМЕНЕ КОННОТАЦИЙ ИСТОРИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

THE PRINCIPAL ROLE OF THE POLY SEMIOTIC TEXT OF «NOVEL-FILM» BY BORIS ACUNIN «DEATH ON DRUDERSCHUFT DRINK FOR THE FORMING A SENSE OF HISTORICAL DISCOURSE

N. Samosyuk

Summary. The meaning implicit arising because of correlation between verbal and visual component of poly semiotic text is in the focus of this science research. Explaining functions of stylistic elements indicate the creation of interactive feature in a precedent of «novel-film» by Boris Acunin. The aim of this sort of a precedent text is an actualization of the didactic intentions. It's necessary for the forming a sense of historical discourse, which is represented in documentary photographs. Using of science fiction genre provides access to mass-readers to correct the connotation in historical discourse.

Keywords: semiotic text, visual component, retro style, documentary photographs, historical discourse.

Самосюк Наталья Львовна

*К.филол.н., доцент, Военный институт (инженерно-технический) Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулёва
s.n.l@rambler.ru*

Аннотация. В центре исследования анализ проявлений имплицитных значений, возникающих благодаря корреляции вербального и визуального компонента в рамках полисемиотического текста. Выявленные функции стилистически маркированных «под кино» элементов в романах-фильмах позволяют говорить о создании прецедента интерактивного текста, целью которого является актуализация дидактических интенций, направленных на формирование восприятия исторического дискурса. Жанр массовой литературы в данном случае используется автором как формат, обеспечивающий облегченный доступ к массовому читателю, чьи стереотипы в восприятии помогают корректировать коннотации в историческом дискурсе.

Ключевые слова: полисемиотический текст, визуальный элемент, ретро стиль, фотография, исторический дискурс.

Цикл романов Б. Акунина «Смерть на брудершафт» представляет собой пример полисемиотического текста, взаимосвязь вербального и визуального компонентов которого, позволяет говорить о появлении у художественных образов имплицитных значений, формирующих особый модус восприятия исторического дискурса. Использование в литературном произведении элементов, составляющих особенность кинонаррации (интертитров, монтаж как прием организации внутритекстовых отношений, документальных фотографий, фигуры тапера) актуализирует в тексте феномен перформативности, который требует от читателя иной степени включенности в новую для него форму повествования.

Одним из результатов подобного преобразования в структуре текста является создание релевантных отношений между вербальным и визуальным компонентом, которые начинают влиять на восприятие исторического дискурса, представленного, прежде всего, документальными фотографиями в конце каждого романа-фильма. Сопряжение игрового и документального перераспределяет коннотации в восприятии

фотографий, актуализируя для читателя массовой литературы, свойства последней как особой формы взаимоотношения реального прошлого и условного настоящего.

Особенности смысловых корреляций в полисемиотических текстах были в центре внимания семиотики. Р. Барт в своей знаменитой работе «Риторика образа», вошедшей в сборник эссе «Мифологии» (1957) указывал на возникновение корреляционных отношений между разнородными по способу восприятия элементами, составляющими единство текста. Анализируя рекламное объявление, он выделял функцию сообщения в полисемиотическом тексте: «перед нами изображение, несущее в себе четыре знака; очевидно, эти знаки образуют некую связную совокупность, ибо все они дискретны, требуют определенных культурных знаний и отсылают к глобальным означаемым» [1].

Вслед за Ю. М. Лотманом, который также исследовал процесс возникновения знака можно говорить о приобретении текстом дополнительных имплицитных значений, которые были бы не выявлены, без ме-

тогда семиотического анализа. Ю.М. Лотман говорил о реализации множественности пространств, представленных в тексте художественного произведения следующее: «Если при выделении какого-либо определенного признака образуется множество непрерывно примыкающих друг к другу элементов, то мы можем говорить об абстрактном пространстве по этому признаку. Так можно говорить об этическом, цветовом, мифологическом и других пространствах. В этом смысле пространственное моделирование становится языком, на котором могут выражаться непосредственные представления» [2. 276].

Следовательно, привнесение стилистически маркированных элементов в структуру семиотического пространства романа говорит о необходимости определения их места в концепции автора, особенно при факте сопряжения исторического дискурса с вымышленным сюжетом, ориентированным на массового читателя.

Актуальной также для исследования будет работа Сьюзен Сонтаг «О фотографии», где она рассматривает сущностные свойства документальных снимков, соотношения изображения и действительности, а также процессы изменения в восприятии реальности при обращении к ее изображениям.

Находясь в рамках стилистическо-смыслового единства, которым является текст цикла, средства визуализации приобретают характер семиотического знака и вступают в парадигматические отношения с другими элементами текста. Исходя из теории текста, которая утверждает наличие «семантического пространства текста» [3. 202] можно утверждать, что введение визуального компонента расширяет привычные границы хронотопа, ориентируя читателя на интерактивный характер восприятия. Привлечение же кинематографических элементов в качестве стилистических средств позволяет усложнить семиотическое пространство романа, формируя игровое пространство, в которое на правах равноправного компонента, представленного документальными фотографиями, включается исторический дискурс.

Объективная историческая данность и вымышленный сюжет оказываются элементами единого художественного пространства, стилизованного под развлекательный «киношный» стиль. Перворнатив, понимаемый как действие, «но действие, совершенное в определенное время, в определенном месте, в определенных обстоятельствах, что означает, вместе с тем, закрепление за действием некоей повторяемости, необходимой для его закрепления, ритуального характера» [4] возникает за счет создания единообразия в оформлении текстов, составляющих цикл «Смерть на брудершафт».

Стилистически маркированные иллюстрации: рисунки в стиле комикс, интертитры, поддерживающие иллюзию кинонаррации как элемента временной формы искусства, в совокупности с иллюстрациями, содержащими нотный ряд, акцентирует внимание читателя на процессуальности действия, совпадающей во временной координате с реальным временем читателя.

Они обозначают принципиально игровой характер повествования, цель которого создать контекстуальные условия для восприятия романа-фильма во временной перспективе ретро кинематографа.

Стилистика высказываний в небольших отрывках текста, которые обладают сходством со стилистикой интертитров — текстовых заставок в немом кино, — необходимы для пояснения к сюжету, как замена звучащей речи в условиях технического несовершенства оборудования в период зарождения кинематографа. Например: «Миновало шесть дней» [5.101], «В Царском Селе» [5.58], «Четвертью часа ранее на близлежащей даче» [5.30], «Дождь усиливался» [5.182], «Это он!» [5.140].

Во время монтажа фильма интертитрами пользовались в качестве монтажных стыков, для того чтобы скрыть контрастный переход от одной сцены к другой. Автор цикла романов «Смерть на брудершафт» использует интертитры в качестве игрового механизма, вызывающего у читателя усиление ассоциативных связей, работающих на остранение текста, так как ассоциация связывает процесс прочтения текста с процессом просмотра кинофильма.

Роль интертитров в соотношении с основным текстом романов многообразна. Они координируют временную последовательность событий, происходящих в сюжете. «Прошло еще несколько минут» [5. 188] «Пока господин поглядывал» [5. 104]. «Петроградский август» [5.192]. Интертитры формируют модальность восприятия того или иного сюжетного хода, вводят читателя в исторический контекст событий.

Таким образом, создается эффект своеобразного «стерео» видения, при котором, историческое и художественное время уравниваются в своем значении. Безусловная разница между текстами «Июль 1914 года Эрцгерцог убит. Мировая война начнется со дня на день. Но пока это понимают лишь профессионалы» [5. 3] и «Прошло еще несколько минут» [5. 188] существует.

Не существуй этого перехода в иную сферу художественной образности, текст интертитров имел бы определенную избыточность, поскольку сюжетные линии, которые они комментируют, не настолько сложны, что-

бы читателю требовались дополнительные подсказки в понимании сюжетных коллизий.

Еще одним средством визуализации информации служит использование иллюстраций, в которых автор прибегает к музыкальным символам и словам из знаменитых песен того времени. «Звуковое сопровождение» в романах-фильмах возникает за счет использования прецедентных текстов, которые наряду с текстом ассоциируются и с мелодией исполнения.

Этот элемент носит характер имитации работы тапера, чья игра на музыкальном инструменте, чаще всего это было пианино, сопровождала кадры немого кино

Большинство прецедентных текстов, приведенных в качестве иллюстрации к событиям романа, взяты из массовой культуры того времени. «Крутится, вертится шар голубой», «День-день день, колокольчик звенит, с молодою женой мой соперник сидит» «Знает только рожь высокая, как поладили они» [5.103] и так далее. Соотношение событий сюжета и прецедентных текстов имеет ярко выраженный ироничный характер, что снова проявляется, на наш взгляд, в уподоблении стилю немого кино как особому наивному взгляду на жизненные ситуации, в которые попадают герои романов цикла.

На наш взгляд, одна из причин использования стилистико-визуального кодирования текста ориентированного на киновосприятие заключается в создании особой нарративной стратегии. Тапер, имеющий авторскую атрибуцию, занимает промежуточное положение между историческим дискурсом, представленным в фотографиях и в сюжетах романов, время действие которых относится к драматическому периоду жизни страны, и современным массовым читателем.

Сродни балаганному артисту рассказчик фиксирует внешнюю сторону документальных кадров, данных в ряде фотографий к каждому роману, точно так же как фиксирует и выдуманные события сюжетов. Однако благодаря приемам остранения фиктивных и документальных элементов читатель оказывается в ситуации перформативной включенности в процесс мобилизации восприятия всех элементов полисемиотического текста.

Рассказчик-тапер соотносится с историческим временем на правах интерактивного героя, функционирующего в роли сопровождающего в исторический дискурс. Он существует и в условном настоящем, к которому относятся сюжеты романов-фильмы, являясь героем-повествователем выдуманных историй. Но вместе с тем авторская атрибуция, в «титрах» указано, что

тапером является автор Б. Акунины, создает определенный контекст и для восприятия исторического дискурса, представленного документальной фотографией.

Вследствие уподобления автора-тапера участнику события-прочтения формируется иронический подтекст, который зеркально отражает образ самого читателя массовой литературы, как невзыскательного интерпретатора исторического дискурса.

Наличие рисунков-комиксов свидетельствует об ориентации цикла «Смерть на брудершафт» на молодежную аудиторию и нацелены также на интерактивный характер восприятия. Сюжет романов представляет собой «дуэль» двух разведывательных управлений накануне, а затем во время Первой мировой войны, вплоть до защиты Зимнего дворца в октябре 1917. Успех каждой операции зависит не только от ряда случайностей, но и человеческих качеств каждого из персонажей. Однако в скрытом противостоянии двух политических противников высокогуманные качества не всегда приводят к желаемым результатам. В романе «Летающий слон» главный герой Алексей Романов собственноручно выстрелом в голову добывает раненного друга и молодого неопытного сотрудника контразведки, имитируя тем самым на глазах у немецкого шпиона расправу над предателем. В борьбе за доверие этот акт воспринимается как стремление помочь немецкой стороне выиграть преимущества в борьбе за воздух. Фактически этот поступок привел главного героя романа к успеху секретной миссии, что обеспечило достижение российских войск на театре военных действий в знаменитом Брусиловском прорыве. В тоже время это перевернуло представление Алексея Романова о цене человеческой жизни в условиях исторического процесса. В сюжете роман «Операция «Транзит» утверждается идея о влиянии человеческого фактора на значимые события истории. Сюжет повествует о сложной системе провокаций, проводимых с одной и с другой стороны для того, чтобы доставить главу большевистской партии В.И. Ленина в Россию. Успех оказывается на стороне тех, кто способен наиболее глубоко проникнуть в психологию зачастую случайных участников событий, убедить их принять необходимую сторону в борьбе за идею.

В совокупности с определенными моралите, которые обязательно присутствует в каждом сюжете, весь цикл романов изобилует дидактическими интенции, что соответствует знаменитой формуле Оскара Уайльда «Цель искусства- поучать, развлекаая».

Все эти элементы стилистических заимствований, взятые из немого кинематографа, имеют четкую ориентацию на массовое восприятие как в отношении кинематографа

матографической, так и литературной формы. В романах, в которых так последовательно воспроизводится ситуация просмотра немого кино, возникает еще один образ — образ массового зрителя, к которому обращены интертитры, музыкальные сопровождения и кадры фотохроники. Историческая эпохальная составляющая событий превращается в элемент игры, формулу стилистического эксперимента. Представленная в формате документальной фотографии, она уравнивается в отчуждении взгляда на события прошлого, который возникает как результат восприятия реальной трагедии в формате экранных образов, а также в качестве исторического фона в развлекательном жанре.

Это приводит к изменению отношения читателя к временной дистанции, которая учитывается при создании историографических материалов. Семиотически выделенным фактором фотографий является именно их документальность, то есть фактическое отражение элементов реальности, выполняющих информативную функцию, которую Р. Барт означил как *stadium*.

Появление фотографий в таком сложном контексте семиотического пространства предполагает два пути интерпретации взаимоотношения визуального элемента с текстом всего романа. Утилитарная роль фотографий заключается в их познавательной функции. На фотографии представлены реалии, о которых написано в сюжетах. Это могут быть фотографии футбольной команды российской империи 1914 года или модели самолетов, принятых на вооружение российским командованием в 1915 году, фотографии персоналий: Николая II, Распутина, Ленина, фотоснимки мест, имеющих отношения к событиям, описанным в сюжетах: Цюрих, Петроград.

Поддержание стилистической игры через визуализацию самого понятия документальной истории создает своеобразный момент интеллектуального напряжения, в котором смешное и серьезное открывают путь к пониманию проблематики исторической правды.

Сочетание исторического дискурса и мира художественных образов создают особое семиотическое пространство, в котором факты истории включаются в процесс актуализации в условно настоящем времени и соответственно десемантизации, которая была им присуща в контексте идеологической ангажированности в период советской историографии. В установление зависимости между положительными героями романа-фильма и документальными фотографиями можно обнаружить политический подтекст смены коннотативных значений относительно русской военной формы начала XX века, фигуры императора Николая II и так далее.

Быстрый переход от исторического к развлекательному и наоборот, от выдуманных сюжетов к документальным кадрам свидетельствует о дидактических целях автора, ориентированного на современный тип восприятия, для которого в условиях интенсивности информационного потока, визуализация позволяет экономить время, фактор перформативности гарантирует повышенную степень включенности в игровой момент стилизации.

История страны, представленная в фотографиях, говорит о серьезных вопросах исторического самоопределения в один из кризисных моментов XX столетия. Хроника формирует достоверный образ настоящего для вымышленных героев новелл и одновременно является объектом изучения прошлого для современного читателя. Оказавшись в едином пространстве художественного произведения, фотографии свидетельствуют о невозможности легкомысленного отношения к трагическим страницам истории, провоцируют на поиски причин тех ошибок в понимании трагедии, от которых так легкомысленно отрешивались современники событий, для которых история была чередой фактов, запечатленных в кинохронике.

Это происходит благодаря внесению сущностных характеристик фотографии в систему художественной образности произведения Б. Акунина. Драматические коллизии выдуманных сюжетов заостряются при соотношении с образами реальных исторических трагедий. С той разницей, что выдуманные истории имеют свойство к воспроизведению, фотография свидетельствует о жизни людей, которые к моменту восприятия их образа уже мертвы. Об этом феномене фотографии сказано в работе Р. Барта «Camera Lucida». «В 1865 году молодой человек, Льюис Поэн, покушался на убийство американского государственного секретаря У.Х. Сьюарда. Александер Гарднер сфотографировал его в одиночной камере, в ожидании исполнения приговора (смерть через повешение). ... Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось, — и с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть» [6.119].

На наш взгляд, все стилистические компоненты в полисемиотических текстах цикла «Смерть на брудершафт» направлены на актуализацию коннотаций необходимых для восприятия исторического дискурса. Дидактическая интенция, проявленная в ориентации на молодую аудиторию, свидетельствует о заинтересованности автора в формировании поколения, воспринимającego историю с опорой на документальный *stadium* фотографий, откликаясь при этом на переживания людей, оказавшихся волею судьбы в центре драматических событий истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. <http://old.libfl.ru/mimesis/txt/barthes>
2. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Ю. М. Лотман. Семиосфера. СПб., 2000
3. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Б. А. Успенский. Семиотика искусства. М., 1995
4. <https://www.hse.ru/ma/visual/perform>
5. Акунин Б. Смерть на брудершафт: роман-кино/ Борис Акунин. — М.: АСТ МОСКВА, 2008. — 461. Содерж.: Младенец и черт: фильма первая. Мука разбитого сердца: фильма вторая. С. 101
6. Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии / Ролан Барт. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2016.

© Самосюк Наталья Львовна (s.n.l@rambler.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Военная академия материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулёва