

УДК 821.161.1

СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА «Ф. М.»

В. В. Савельева

Казахский национальный педагогический университет имени Абая. Республика Казахстан, 050010, г. Алматы, пр. Достык, 13. Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, тел. 8(727) 2766669, e-mail: v_savelyeva@mail.ru

Аннотация. *Статья посвящена изучению соотношенности визуального и вербального в романе Б. Акунина «Ф. М.». Специальное внимание уделяется рассмотрению четырех визуальных компонентов: приёмам графического оформления текста, иллюстрациям, интермедиальности и новому синкретизму (кино–анимация–литература). Графическое оформление текста романа изоцирочно: читателю представлена имитация рукописи Достоевского с фрагментами его действительных рисунков; введены вставные рассказы, дополнения и примечания. Для автора важно переключать внимание читателя с вербального на визуальное и наоборот. Связыванию двух этих видов восприятия способствуют и обязательные надписи под 57 картинками и иллюстрациями, включенными в текст романа. Визуальность в романе строится с учетом монтажа, документальности и концептуальности. Анализ позволяет указать на тенденции превращения романа в роман-комикс.*

Ключевые слова: *визуальность, роман, текст, автор, иллюстрация, ремейк, интертекст, монтажная композиция, постмодернистский синкретизм.*

Было бы странно, если Б. Акунин, которого можно назвать «наше постмодернистское всё», не использовал бы в своем творчестве в полной мере все возможности визуального кода современной культуры.

Американский славист Маркус Левитт в монографии «Визуальная доминанта в России XVIII века», считая зрение «основным способом познания, определяющим структуру языка и мышления» [9, с. 12], пишет: «Визуальное – с акцентом на зримости, потребности видеть и ценить увиденное – сыграло важнейшую роль в формировании русского самосознания начала нового времени» [9, с. 17]. Искусство эпохи Просвещения сделало акцент на аллего-

рическом восприятии визуального, а романтизм – на символическом. Социальная фактография визуальности реализма сменилась мифопоэтической визуальностью эпохи модернизма. Автор исследования визуального в поэзии И. Анненского пишет: «Человек и реальный мир <...> могут глядеться в глаза друг друга, наблюдать друг друга, они также в равной степени могут быть лишены зренья. Более того, внешний мир может угрожать зрению человека или обманывать его» [7, с. 174]. Н. Поселягин, характеризуя культуру эпохи постмодерна, утверждает: «Почти нет сомнений, что современная культура – это прежде всего культура визуальная и сегодня мы живем в мире перехода между эпохами словесных и зрительных текстов» [10, с. 13].

Роман как эпический жанр включает в себя обязательный визуальный компонент, но в индивидуальном творчестве романистов он каждый раз получает новое вербальное и невербальное воплощение. В романе Б. Акунина остановимся на нескольких проявлениях визуального: внешней композиции и приемах оформления текста; авторских иллюстрациях; интертекстуальности; новом синкретизме, который проявляется во взаимовлиянии кино-анимация-литература (теперь уже в таком, обратном генеалогии искусств порядке).

1. Графика текста. Роман из двух томов, названный «Ф. М.», был опубликован в 2006 году. Эти инициалы повторяются в заглавиях всех 16 глав, при этом каждое из заглавий может состоять из двух слов («Фантастический мир», «Физиология мозга» и т. д.), сложносоставных сочетаний («Форс-мажор», «Фигли-мигли», «Фата-Моргана», «Фри-масон», «Фа-минор»), аббревиатуры («ФМ»). Ф. М. – это Федор Михайлович Достоевский, поиски рукописи которого составляют основу сюжета детективно-криминального романа. Текст этой никому не известной ранее рукописи первой редакции «Преступления и наказания» – под заглавием «Теорийка» – оказывается в руках у разных персонажей. По мере обнаружения фрагментов повесть «Теорийка» вводится в текст произведения. Части этой повести получают в композиции романа названия триколора: Зеленая папка. Красная папка. Синяя папка. Текст рукописи набран мелким шрифтом, а для достоверности приведены факсимиле первой и последней ее страницы [1, т. 1, с.90; т. 2, с. 241].

Читателю представлена имитация рукописи Достоевского с фрагментами его действительных рисунков, перенесенных со страниц действительных рукописей писателя. Чтобы провести графологическую экспертизу рукописи, Рулет предлагает Николасу Фандорину взять одну страницу из рукописи: «Полистав, Ника выбрал самую неряшливую, с исправлениями и двумя рисунками: глумливая рожица (Порфирий, что ли?) и островерхое окно с ажурным переплетом» [1, т. 1, с. 89]. Б. Акунин создает монтаж двух рисунков: готических окон (так называемая «архитектурная готика Достоевского») и мужского лица с усиками чуть вполуборот. Оба эти рисунка известны исследователям творчества Достоевского: например, они приведены в статье «Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия» [3] и в последующих исследованиях К. А. Баршта.

Графическое оформление текста романа изощренно. Кроме повести, в романе есть и другие вставные фрагменты. Так, в 16 главах романа есть отдельные главки со своими собственными названиями. Они набраны другим кеглем, и левое поле их текста значительно уже поля остального текста романа. Эти рассказы могут принадлежать автору или его персонажам. Например, в 3 главе это главки «Про Рулета и его прик(г)лючение» [1, т. 1, с. 102–106] и «Про гостью Элеоноры Ивановны. А может, гостя. Или даже Гостя» [1, т. 1, с. 113–115]. Акунин играет словами, каламбурит и графически подчеркивает это (приглючение – от слова глюч; Гость от англ. host – хозяин). В главе 9 – это записанная на диктофон лекция д-ра фил. наук Ф. Б. Морозова «Эротизм в жизни и творчестве Ф. - М. Достоевского» [1, т. 1, с. 320–326]. В главе 10, в которой речь идет о последних часах жизни литературного агента Марфы Захер, это рассказ «Про Серого Волка и Красную Шапочку» [1, т. 1, с. 371–377].

Б. Акунин использует фонетическую транскрипцию при передаче английской (например, «у человека должен быть фридом оф чойс» [1, т. 1, с. 19]) или японской речи (глава 15 «Фукаи мори»), переходит в отдельных случаях на дореволюционную орфографию, вводит полилингвизм (например, цитата из «Гамлета» [1, т. 2, с. 175]), латиницу. Так, когда составляется список клиентов заведения убитой Дарьи Францевны, выясняется, что она заносила их в тетради под прозвищами: Barbe-bleu, Pussja, Lakomka, Kotletnik, Hund [1, т. 2, с. 11].

Обценная лексика в речах Морозова передана звездочками. Курсив использован при передаче писем Достоевского, жирный

шрифт и крупный шрифт – при передаче объявлений, вывесок, названия фирмы Фандорина. Роман завершается особым разделом «Дополнения и примечания», который является самостоятельной нумерованной главой. Он включает комментарии, пояснения и рассуждения разного характера, вплоть до целых вставных историй и обещаний автора вернуться к отдельным сюжетам позже. К примеру, «Случай с банкиром» является остроумной детективной новеллой из практики Николааса Фандорина [1, т. 2, с. 276–280].

Шестнадцатикратная зеркальность инициалов, как 25-й кадр, гипнотизирует читателя и становится дополнительным визуальным напоминанием о присутствии Достоевского в романе. Этому способствует и знаменитый портрет писателя (художника В. Г. Перова), который использован не только при оформлении обложки книги, но введен в виде иллюстрации в текст романа [1, т. 1, с. 193]. На обложке первого тома руки писателя как бы обхватывают левое полукольцо буквы Ф. Жест Достоевского на картине повторен при описании поведения Порфирия Петровича Федорина («Закинул ногу через коленку, сцепил пальцы – приготовился слушать» [1, т. 1, с. 48]), а детали картины помогают разгадать шараду Морозова: «Он подошел к картине, стал считать – тут его ждал сюрприз. Пальцев оказалось не десять, а девять. Один был не виден» [1, т. 1, с. 194]. Этот же портрет Перова использован на внутренней обложке второго тома (шмуцтитуле), но теперь из-за его плеч выглядывают современные супергерои – маски главного антигероя книги: пес-демон Инуяся и Спайдермен. Пример с портретом Достоевского доказывает, что Б. Акунин по-разному актуализирует зрительное восприятие читателя, картинка не просто иллюстрирует слово.

С. Зенкин, рассматривая сочетание визуального и вербального в одном тексте, пишет: «В большинстве случаев зрительный образ (рисунок, фотография и т. д.), включенный в текст, фигурирует в нем либо в качестве иллюстрации, являющей образ во всей его полноте, но внеположной и инородной по отношению к словесному дискурсу, либо в качестве экфрасиса, имеющего словесную форму, зато неизбежно схематизирующего образ (в пределе он упрощается до более или менее краткого обозначения или ссылки). Сравнительно редки тексты, где образ сохраняет сразу и словесное выражение, и визуальную интенсивность. Это те повествования, где восприятие образа эшелонировано, опосредовано личностью героя и / или рассказчика: для него образ обладает зрительной наглядностью, а до читателя его восприятие доходит через словесный рас-

сказ. Такие образы, функционирующие на двух нарративных уровнях, мы называем интрадиегетическими, т. е. внутривествовательными; часто они не просто упоминаются в качестве детали или аналогии, но играют ту или иную роль в актантажной структуре повествования, служат его самостоятельными «действующими лицами» [6, с. 15]. Рукопись Достоевского выполняет в романе двойную функцию, являясь текстом и сюжетной завязкой, то есть существует на двух уровнях: визуальном и вербальном. Это же касается образа Достоевского, который визуализирован благодаря портрету, фактам творческой биографии (письма, юридические документы, факсимиле). Особую интригу привносит рассказ об истории с перстнем «Ф. М. ОТЪ П. П.».

С. П. Лавлинский, ссылаясь на работы американского искусствоведа, психолога и педагога Р. Арнхейма, пишет: «Работа «думающего глаза» и «визуальной мысли» определяет продуктивно-активную взаимосвязь видящего и видимого, кругозора и окружения. Зрение, осуществляя свой потенциал в хронотопических горизонтах актуализации сознания и деятельности субъекта, становится в данном случае не столько механизмом сенсорного сканирования примет «внешнего мира», сколько специфическим способом визуально-мыслительного упорядочивания структуры реальности» [8, с. 50]. Можно спорить о том, насколько концептуально мотивирован визуальный ряд в романе Б. Акунина, но одно бесспорно: для автора важно переключать внимание читателя с вербального на визуальное и наоборот. Связыванию двух этих видов восприятия способствуют и обязательные надписи под всеми многочисленными картинками-иллюстрациями в романе.

2. Картинки, или 57 стоп-кадров. Перейдем к рассмотрению того, что условно можно назвать иллюстративным рядом текста романа. Это разного размера и содержания репродукции, фотографии, схемы, эмблемы – общим числом 57 единиц. Они могут занимать страницу (портрет Достоевского), половину страницы («Аквариум с акулами») [1, т. 1, с. 369], меньшую часть страницы («Часы Раскольниковова») [1, т. 1, с. 268], быть совсем маленькими («Отпечаток пальца Федора Михайловича» [1, т. 1, с. 108]; «Татуировка пушера» [1, т. 1, с. 12]). Встречаются несколько случаев, когда две картинки расположены рядом («Авдотья Панаева», «Лиля Брик») [1, т. 1, с. 180].

Количество таких вставных визуальных стоп-кадров в вербальный текст романа читатель может мысленно дополнить. Важно, что Б. Акунин задает направление для интерактивного воображения читателя и не сдерживает его инерцию.

Визуальные кадры можно классифицировать с точки зрения содержания, техники, источников, тематики. Это могут быть картины, скульптуры (например, «Марк Аврелий» [1, т. 1, с. 144]), плакаты, схемы, фотографии. Остановимся на тематике зрительных кадров и особенностях их корреляции с вербальным текстом.

В текст введено много изображений вещей: это вещи, принадлежащие персонажам («Часы Раскольников» [1, т. 1, с. 268]; «Очки господина Лебезятникова» [1, т. 2, с. 50]); бытовые вещи («Веджвудская чашка» [1, т. 1, с. 175]); значки («Эмблема ЦСКА» [1, т. 1, с. 150]); предметы спорта («Деревянный меч против бейсбольной биты» [1, т. 2, с. 181]); оружие («Браунинг А. С. Сивухи» [1, т. 1, с. 309]; «Револьвер Свидригайлова» [1, т. 2, с. 34]). Все они обязательно упоминаются или описываются в романе. Текст романа сверстан так, что картинки помещены на той же странице.

Среди вещей нужно назвать и детали интерьера. Например, «Аквариум с акулой» [1, т. 1, с. 369], который установлен в роскошном туалете Марфы Захер. Он описан так: «Установленный посередине помещения, на особой тумбе, он посверкивал голубыми бликами, внутри проглядывал коралловый риф, а вокруг него чертила круги маленькая акулка. Вот что такое настоящий шик! Ника подошел ближе и застыл, зачарованный мерным, невыразимо изящным кружением стальной рыбины» [1, т. 1, с. 368]. Именно в этом аквариуме Фандорин обнаруживает тайник с частью рукописи. «Минималистская икэбана» сразу обращает на себя внимание Фандорина в кабинете доктора: «Замечательный у него был кабинет: не столь уж большой, но весь наполненный светом, с прекрасным видом на сад, с дизайнерской мебелью, стены сплошь увешаны дипломами и фотографиями, а на отдельном столике изысканная минималистская икэбана» [1, т. 1, с. 141].

Соотнесенность словесного описания вещи с его визуальным аналогом может быть организована сложнее. Одиннадцатая глава повести (заметим, не романа!) носит название «Господин Свидригайлов». Она начинается с описания портрета этого персонажа: «Прохаживался там взад и вперед, постукивая по мостовой своей тростью. Трость была дорогая, красного дерева с бронзовым набалдашником в виде сфинкса, восседающего на пьедестале». И тут же

помещена фотография набережной Невы со сфинксом и куполом Исаакиевского собора на дальнем плане [1, т. 2, с. 23]. Визуальный текст не прямо соотнесен с деталью вещи, так как демонстрирует нам объект произведения искусства, вписанный в ландшафт. Тема сфинкса связана в романе с разгадкой убийства. Этой тростью, в набалдашник которой «свинец влит», Свидригайлов в финале повести сломал кисть руки Порфирия Петровича [1, т. 2, с. 227], а Федорин понимает: «Он, Аркадий Иванович этот, самый настоящий сфинкс и есть: загадывает загадку, и попробуй не отгадай» [1, т. 2, с. 229]. Комментируя этот фрагмент, отметим, что голограмма чтения, на которую, видимо, рассчитывает Б. Акунин, сложнее. Читатель не только должен вспомнить мифологию (сфинкс кончает самоубийством, как только загадка разгадана Эдипом), но и то, что в романе «Братья Карамазовы» сфинксом назван Иван Карамазов («Брат Иван сфинкс и молчит, всё молчит» [5, т. 15, с. 32]).

Как уже было отмечено, визуальные стоп-кадры имеют название. Названия эти точные и обычно нейтральные. Но в словесных описаниях всегда проявляется авторское отношение к визуализированным объектам: восхищение, ирония, сарказм, удивление, умолчание. Например, вот одна деталь интерьера в квартире Элеоноры Ивановны Мргуновой, эксперта по рукописям Достоевского, которая получает визуальный аналог. Фандорин видит: «В углу на круглой тумбочке чернел полуметровый каслинский Мефистофель, чугунный уродец самой первой, еще дореволюционной волны индустриального китча». На этой же странице помещена картинка «Каслинский Мефистофель» [1, т. 1, с. 98]. Гротесковый портрет жадной дамы-эксперта откровенно соотнесен с уродливой, на вкус Фандорина, полуметровой скульптурой, которая крайне нелепо смотрится в плохо освещенном и захламленном коридоре.

В отдельные группы визуальных кадров можно объединить пейзажи («Вид из Валиного окна» [1, т. 2, с. 139], «Поцелуев мост» [1, т. 1, с. 224]), схемы, фотографии. Среди них выстраивается особый ряд медицинских картинок: «Разрыв сердечного мускула» [т. 1, с. 68]; «Схема человеческого мозга» [1, т. 1, с. 158]; «Рука Порфирия Петровича» [1, т. 2, с. 227]. К медицинской теме можно отнести фотографии: «Кардиограф» [1, т. 2, с. 71]; «Реанимобиль» [1, т. 2, с. 107]; «Кушетка психоаналитика» [1, т. 1, с. 18] и др. Их появление мотивировано сюжетом и жанром криминального романа.

Визуальный ряд включает фотографии реальных людей, и даже сам Б. Акунин представлен на одном стилизованном фотопортре-

те: «Писатель Б. Акунин и литературный агент Марфа Захер» [1, т. 1, с. 342].

Зрительный ряд активизирует процесс нелинейного чтения текста. Ведь читателю даны не просто иллюстрации, а интерактивные фрагменты, которые надо соотносить с вербальным текстом. Безусловно, словесный текст в романе доминирует, но соседство слова и картинки вызывает аналогию с комиксами. Степень значимости существующих или возникающих в фантазиях читателя возможных визуальных кадров однозначно оценить невозможно. Но нельзя не признать иронического остроумия Б. Акунина, который предлагает нам такой способ чтения. Иногда сопряжение слова и картинки неожиданно и вызывает улыбку. Так, в сцене описания клиентов публичного дома выясняется, что один из них получил прозвище «Koutouzoff». Заметов комментирует: «Это наверняка тоже кличка. Какой-нибудь одноглазый». И тут же рядом появляется картинка «М. И. Кутузов» [1, т. 2, с. 12] как подсказка воображению читателя среагировать на слово визуальной картинкой.

3. Ремейк и интертекст. Криминальный сюжет поиска рукописи соседствует в романе с текстологическим сюжетом обоснования достоверности рукописи. Так, описывается почти криминалистическая ее экспертиза, воссоздается творческая история, приводятся мнимодостоверные биографические факты, письма и контракт со Стелловским. Этот филологический детектив позволяет вспомнить роман У. Эко «Имя Розы», где убийства сопровождали поиски рукописи Аристотеля, или «интеллектуальный детектив» Николая Спасского «Проклятие Гоголя» (2007), в котором идут поиски секретных свидетельств о жизни писателя. Б. Акунин выступает как имитатор, которому удаются стилизация, ремейк, пародирование. Он требует от читателя активизации ресурсов памяти и расширения круга чтения.

Повесть «Теорийка» занимает почти треть объема двухтомного произведения. Б. Акунин перестраивает известный сюжет, подменяя убийцу Раскольникову убийцей Свидригайловым. Порфирий Петрович это распутывает. Но повесть не имеет развязки, так как рукопись обрывается. Ожидаемое самоубийство Свидригайлов не совершает. Сюжет «Преступления и наказания» перелицован Акуниным идеологически. «Теорийка» в нем принадлежит не Раскольникову, а Свидригайлову. В ее основе тоже лежит арифметика. Если у Раскольника это одно убийство и сто добрых дел, то у Свидри-

гайлова иной расчет. Порфирию Петровичу Федорину он признается: «Для убийства нужен человек грубый, человек действия, *арифметический* человек. Так что с Родионом Романовичем вы обмисурились. Зато про теорию угадали верно. Есть у меня одна теория, собственного изобретения» [1, т. 2, с. 230]. Убийца признается, что на его совести три смерти и значит, он «ходил по белому свету тремя минусами, словно тремя осиновыми колами, пронзенный» [1, т. 2, с. 233]. А теперь он погубил трех людей, «трех смертоносных бацилл», «с душою мертвой, гниющей» [1, т. 2, с. 235]. «Ах да, арифметика. Считайте сами: за немую девчонку, лакея и Марфу Петровну я расплатился процентщицей, Чебаровым и Дарьей Францевной. Господина Лужина, – он кивнул на труп Петра Петровича, – хотел я себе в кредит вписать, как будущую индульгенцию. Очень уж гнусный экземпляр. Да жалко мальчишка, помощник ваш, припутался. Ничего, это квит на квит пойдет. Таким образом на сей момент я полностью чист и выведен в нуль целых, нуль десятых. Был Аркадий Свидригайлов, а как бы его и не было. Сколько напакостил, столько за собою и прибрал» [1, т. 2, с. 238–239].

Естественно, что для интеллектуального читателя Б. Акунин вплетает в повесть и мотивы других произведений. Так, в «Теориике» появляется доктор Штубе, «известнейший в городе лекарь» [1, т. 1, с. 68–71], образ которого является пародийным двойником доктора Герцenschтубе из «Братьев Карамазовых», которого «в городе очень ценили и уважали» [5, т. 15, с. 103]. Порфирий Петрович раскрывает, что именно этот доктор является коварным лекарем-убийцей ревизора из Петербурга. В описании родословной Порфирия Петровича (позднего ребенка решили назвать «именем первого же святого, который в сей день проставлен в Святцах» [1, т. 1, с. 60]) и его отца, который определен как «вечный титулярный советник» [1, т. 1, с. 59], узнаются мотивы «Шинели» Н. Голя.

Болезнь Илюши Морозова заставляет вспомнить болезнь Илюшечки Снегирева из романа «Братья Карамазовы». Сцена, где Сивуха беззвучно манит Николааса Фандорина, чтобы показать своего мертвого сына [1, т. 2, с. 197], напоминает финал романа «Идиот». Желание старшего Морозова услышать от пришедших «самое стыдное, самое неприличное из вашей жизни» [1, т. 1, с. 164] – это тоже ироническое калькирование сцены из «Идиота», где Настасья Филипповна предлагает гостям рассказать «самый дурной поступок

из всей своей жизни» [5, т. 8, с. 121]. Микросюжет о ревности Фандорина, который наблюдает отношения жены и ее учителя музыки Ростислава Беккера, содержит мотивы «Крейцеровой сонаты» и новеллы С. Кржижановского «Сбежавшие пальцы».

Сладострастные желания старшего Морозова, конечно, позволяют сравнить его с распоясавшимся стариком Федором Павловичем Карамазовым. Николас думает о нем: «...какие же черти, оказывается, водятся в самом тишайшем омуте. Но ведь и наоборот! Как на дне души всякого хорошего человека копошится дрянь и мерзость, так и в душе законченного подлеца обязательно припрятано что-нибудь светлое, а значит, всегда остается надежда на чудо. <...> Был человек черным – станет белым» [1, т. 2, с. 75]. Эти рассуждения пародируют слова Дмитрия Карамазова о соседстве идеала Мадонны с идеалом содомским в душе человека [5, т. 14, с. 100]. Последнее замечание – аллюзия на анекдот, рассказанный во втором томе «Мертвых душ» Гоголя, где Чичиков говорит: «Ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит» [4, с. 391]. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений отмечает эту фразу как «Слова знаменитого русского актера Михаила Семеновича Щепкина (1788-1863), ставшие крылатыми благодаря Н. - В. Гоголю, который использовал их в своей поэме «Мертвые души»» [11].

Б. Акунин легко инкрустирует свой текст фразами и оборотами Достоевского. Вот одно из таких описаний, в котором прочитывается контаминация мотивов сна Дмитрия Карамазова и рассуждений Ивана Карамазова: «Еще нынче утром надворный советник воображал себя охотником, загоняющим хищного зверя (сравните: «Теперь уж не сон! <...> Я волк, а вы охотники, ну и травите волка» [5, т. 14, с. 424]), теперь же сделалось совершенно ясно, что загнанный зверь – сам Порфирий Петрович, а Рок травит его своими зубастыми псами и кричит «ату, ату!»» [1, т. 2, с. 9] (сравните рассказ Ивана Карамазова о растерзанном псами мальчике [5, т. 14, с. 221]).

Б. Акунин перелицовывает сюжет «Преступления и наказания» и одновременно заставляет читателя узнавать Достоевщину в современном мире. Обнаруживается, что Лузгаев внешне схож с Лужиным («даже бакенбарды есть» [1, т. 2, с. 86]; Марфа Захер похожа на госпожу Ресслих [1, т. 2, с. 87]; Порфирий Петрович Федорин – дальний родственник Николаса Фандорина; Соня Морозова в отдельных ситуациях напоминает Сонечку Мармеладову. Но при

этом психологический рисунок образов героев-идеологов или «униженных и оскорбленных» Акунин упрощает и сводит к физиологии и психопатологии. Получается, что «Бернары» (так определял Дмитрий Карамазов ненавистных ему материалистов, сторонников естественных наук, объясняющих поведение человека «дрожанием хвостиков у нервов» [5, т. 15, с. 28]), против которых выступал Карамазов, которому было «Бога жалко», победили в нашем мире. Всему виной признана физиология, и даже циничный убийца Олег Сивуха знает, что он будет оправдан.

4. Постмодернистский синкретизм. В художественной антропологии романа Б. Акунина существенную роль играет прием визуального раздвоения персонажа. Для этого используются маски, костюмы, игровое поведение, воспроизводящее персонажей кино и анимации. Современные исследователи кинофеноменологии обращают внимание на интерес «к телесным мутациям в коммерческом кинематографе» [2]. Этот прием использован Акуниным при создании образа Вали, секретарши Фандорина, которая «работала над сменой имиджа» [1, т. 1, с. 16], после того, как Валя Глен «окончательно определился с выбором гендера» [1, т. 1, с. 18], или для представления главного антигероя – Олега Сивухи, этого убийцы и «фокусника-манипулятора», как он назван в романе.

В комнате сына Сивухи Фандорин рассматривает афиши и постеры, густо размещенные на стене. «Николас разглядел там и Человека-паука с Суперменом из фильмов, и Красную Шапочку из диснеевского мультлика. Был там и герой японских анимэ пес-демон Инуяса» [1, т. 2, с. 167]. Изображение этого демона помещено на странице романа рядом, а еще ранее дано описания лже-мальчика-убийцы в костюме персонажа анимэ: «Фандорин и его помощница резко повернулись. Из темного угла неторопливо надвигалось дикийное существо: белый парик, красное кимоно, вместо лица – остроухая маска собаки. *«Ицувари я, усо-о матои, татисукуму коэ мо наку...»*, – подпело песне существо голосом Олега» [1, т. 2, с. 163]. Олег хвастливо рассказывает гостям: «У меня там компьютерный центр, лаборатория, примерка. Могу превращаться хоть в ангела, хоть в дьявола, хоть в Красную Шапочку. К Рулету вашему я Спайдерменом нарядился. Перчатки на липучках, тапки с присосками – чтоб по отвесной поверхности ползать. Голливуд отдыхает. Эх, жалко, не видел никто. Какое кино можно было бы снять! Реалити-шоу нового типа, ей-богу. Зрители все поумирили от вос-

торга». И тут же предлагает посмотреть «один эпизодик, все-таки заснятый для потомства». Называется «Допрос партизана в гестапо» [1, т. 2, с. 171].

Черный юмор антигероя проявляется в соседстве героической темы и описания допроса «подлого хапуги Лузгаева», а также через окарикатуривание искусства эпохи соцреализма: см. известную картину Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов» (1933). Садист Олег не случайно называет свои убийства «тонкими, изящными этюдами» [1, т. 2, с. 171]: он их продумывает как актер, режиссер, декоратор и оператор.

В главе «Фантомас и Мурзилка» появляются «симпатичные такие ребята-оборогента» [1, т. 2, с. 116], как называет их депутат Сивуха. Это два паренька из Криминально-аналитического центра МВД, которые работают на Сивуху. ««Оборотни в погонах» прибыли в течение получаса. Были они, правда, без погон и вообще совершенно не похожи на милиционеров. Фантомас брит наголо, с серебряной серьгой в левом ухе и татуировкой на шее – из-за ворота рубашки выглядывала зеленая игуана с красными глазами. Мурзилка оказался щеголеватым длинноволосым брюнетом с аккуратно подбритой эспаньолкой и золотой серьгой в правом ухе. Обоим не больше тридцати» [1, т. 2, с. 121]. Никаких картинок в текст этой главы не вставлено, но читатель получает достаточно информации, ориентированной на визуальные тексты (кино, анимацию, журнальную графику), для того, чтобы визуально дополнить вербальное описание этих персонажей. Так, Сивуха называет их «Бивис и Батхед» [1, т. 2, с. 122], «Тарапунька и Штепсель» [1, т. 2, с. 123]. Николасу Фандорину «они напоминают» Дживза и Вустера [1, т. 2, с. 123], а поработав с ними, он мысленно называет их «клоуны» и добавляет: «Тупой и Еще Тупее – вот как их следовало бы назвать» [1, т. 2, с. 129].

Визуальность в романе Б. Акунина документальна и концептуальна, что, конечно, отражает определенные тенденции современной литературы. Документальность проявляется в том, что представленный визуальный ряд: вещи, артефакты, фотографии, рукописи, схемы – закреплен за реальностью, существует в физическом мире в том или ином виде. Воображаемый романтический мир становится благодаря им более достоверным, узнаваемым и воспринимаемым. Кроме того, визуальный ряд стимулирует читателя к дальнейшей визуализации словесных описаний. Если значительно сократить словесный текст, то можно говорить о нарастающих тен-

денциях превращения произведения в роман-комикс. Концептуальность проявляется в том, что на страницах двухтомной книги словесный контекст всегда переосмысляет визуальный стоп-кадр. Для читателя визуальный выбор автора всегда неожидан, а монтаж визуального с вербальным часто сопровождается иронией и является индивидуальной особенностью стилового мышления писателя Б. Акунина.

Список использованных источников

[1] Акунин Б. Ф. М. Роман. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. Т. 1. 384 с. Т. 2. 320 с.

[2] Антропология и феноменология визуальности: антропология кинообраза («круглый стол») // Новое Литературное Обозрение. 2014. № 2 (126) [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126> (дата обращения 01.12.2015).

[3] Баршт К., Тороп П. Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура. Труды по знаковым системам XVI. Тарту, 1983. С. 135–152.

[4] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 томах. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1949. 429 с.

[5] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

[6] Зенкин С. Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) // Новое Литературное Обозрение. 2013. № 5 (123). С. 15–44.

[7] Кельметр Э. В. Визуальное восприятие мира лирическим героем поэзии И. Ф. Анненского // Вестник СПбГУКИ. 2012. № 1 (10), март. С. 171–175.

[8] Лавлинский С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости: К проблеме визуального в литературе // Культура и текст. Часть 3: Диалог культур. Литература и живопись. Электронная хрестоматия / Сост. Г. П. Козубовская. Барнаул: ФГБОУ ВПО «АлтГПА», 2014. С. 48–55.

[9] Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века / Пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 528 с.

[10] Поселягин Н. Антропология и феноменология визуальности // Новое Литературное Обозрение. 2013. № 5 (123). С. 13–14.

[11] Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / Автор-сост. В. Серов. М.: Локид-Пресс, 2003 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/15/133.htm> (дата обращения 01.12.2015).

UNBREAKABLE UNION OF THE VERBAL AND VISUAL IN THE NOVEL «F. M.» BY BORIS AKUNIN

V. V. Savelyeva

Kazakh National Pedagogical Abai University. Republic of Kazakhstan, 050010, Almaty, Dostyk ave., 13. Doctor of philological sciences, professor of the Department of Russian language and literature, tel. 8 (727) 2766669, e-mail: v_savelyeva@mail.ru

Summary. *The paper studies a relationship between the visual and verbal in Boris Akunin's novel «F.M.» Special attention is paid to four visual components: receptions of graphic design of the text, illustrations, intermediality, and new syncretism (film–animation–literature). The graphic design of the text varies considerably: the imitation of Dostoevsky's manuscripts with fragments of its real figures is presented to the reader and false stories, notes, and additions are introduced. For the author it is important to switch the reader's attention from the verbal to visual and vice versa. The necessary captions to 57 illustrations and pictures included into the text of the novel should favor to link these two kinds of perception. Visuality in the novel is based on the principles of assembly composition, documentation, and conceptuality. The analysis makes it possible to indicate tendencies of transformation of the novel into the novel-comics.*

Keywords: *visual, novel, text, author, illustration, remake, intertext, assembly composition, postmodern syncretism.*