

**СЕРБСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ: XXI ВЕК И ТРАДИЦИЯ**  
**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫПУСК**

**SERBIAN IDENTITY: THE XXI CENTURY AND TRADITION**  
**SPECIAL ISSUE**

**ИССЛЕДОВАНИЯ**  
**RESEARCHES**

UDC 821.16:003.21

DOI: 10.18413/2408-932X-2016-2-1-4-14

Антанасиевич И.

**АДАПТАЦИИ РУССКОЙ КЛАССИКИ**  
**В КОМИКСАХ КОРОЛЕВСКОЙ ЮГОСЛАВИИ**

Антанасиевич Ирина, доктор филологических наук, профессор. Филологический факультет Белградского университета. Студенческая пл., д. 3, 11000, Белград, Сербия. E-mail: antiira@mail.ru

**Аннотация**

В статье излагаются результаты авторского исследования истории русского рисованного романа в 30-е годы в Югославии, а также разработки основных элементов поэтики комикса как сложного синтетического явления. Даются основные представления о природе и художественных приемах графической/рисованной литературы, а также краткий обзор истории русского комикса как формы национальной рисованной литературы в Королевстве Югославия. Показывается, как в процессе адаптации, которая берет за основу известный сюжет, переводит его в форму комикса и перерабатывает в согласии с требованиями нового жанра, удается сохранить идейно-философский смысл оригинального произведения и подчинить его законам динамики рисованной истории.

**Ключевые слова:** комикс; рисованный роман; русская литература за рубежом; традиция; семантика; визуализация; адаптация текста.

Antanasijevic I.

**ADAPTATION OF RUSSIAN CLASSICS IN COMICS**  
**OF ROYAL YUGOSLAVIA**

Antanasijevic Irina, Doctor of Philology, Professor. Faculty of Philology, University of Belgrade 3 Studentski Trg, 11000, Belgrade, Republic of Serbia. E-mail: antiira@mail.ru

**Abstract**

The article presents the results of the author's study of the history of the painted Russian novel in the 30s in Yugoslavia, as well as the development of the basic elements of the poetics of comics as a complex synthetic phenomenon. The author provides a basic understanding of the nature and methods of graphic art/drawn literature, as well as a brief overview of the history of Russian comics as a form of national literature drawn in the Kingdom of Yugoslavia. The study shows how adaptation takes a well-known story as a basis, translates it into a form of comics and processes it in accordance with the requirements of the new genre, while maintaining the ideological and philosophical meaning of the original work, and subjects it to the laws of dynamics of drawn stories.

**Keywords:** comics; drawing novel; Russian literature abroad; tradition; semantics; visualization; adaptation of the text.

Русская эмиграция сделала много для Королевства Югославия: архитектура и мостостроительство, балет и опера, театральное искусство, лесоводческое дело и медицина, машиностроение и философия – всюду встречаются русские имена. А когда речь идет о развитии такого жанра как рисованная сюжетная

история, то русских имен там настолько много, что возникает искушение назвать югославский комикс периода до Второй мировой войны русским явлением.

В так называемый «белградский круг» художников, которые начали рисовать то, что в Югославии называлось стрип (так здесь

сократили американское *comics strip*, взяв из него вторую часть), включают следующие имена: Джордже Юрий Лобачев, Николай Навоев, Сергей Соловьев, Константин Кузнецов, Джордже Джука Янкович, Алексей Ранхнер, Иван Шеншин, Себастьян Лехнер, Мича Димитриевич<sup>1</sup>.

Девять художников – шесть русских эмигрантов. Нужно отметить, что рисованные истории появились в королевстве Югославия одновременно с появлением подобной традиции в Европе: первый комикс-журнал вышел из печати во Франции 21 октября 1934 года (журнал «Le journal de Mickey», издатель Поль Винклер), и в тот же день в Югославии на страницах «Политики» вышел первый комикс под названием «Тайный агент Икс-9». Неделями раньше стартовал итальянский журнал подобного профиля «L'avventuroso» («Искатель приключений») флорентийского издателя Марио Нербини. Очевидно, королевская Югославия вполне уверенно чувствовала себя в рамках европейской традиции рисованного рассказа.

Русские художники довольно часто в качестве сценарной основы для своих комиксов выбирали тексты русской классической литературы, что сделало югославский комикс того времени явлением крайне неординарным, поскольку перенос текста в комикс как особую форму требует высокого мастерства и глубокого понимания сути эстетической природы комикса. Хотя мы и называем перенесение текста в новую для него графическую форму словом адаптация, но все же должны заметить, что термин *адаптация* не совсем отвечает тому процессу, которому подвергается художественный текст, когда его не просто переводят в новую форму, требующую нового «чтения» (визуализируют), но делают форму функционально иной, поликодовой. Эта «инаковость» текста и вызывает наибольшее число споров, причем не только когда речь идет о комиксах, а и тогда, когда мы говорим о других формах визуализации художественных текстов, например, об экранизации.

Сложность анализа механизмов подобных переводов заключается в том, что в науке пока еще не выработана система объективных критериев, которые позволяли бы охарактеризовать отношения художественного текста с его визуальной реализацией. Точно определиться мешает сама природа преобразований, обусловленная именно

функциональной спецификой той формы, в которую транспортируется текст (фильм ли это или комикс / графический роман). Так, специфика комикса / графического романа требует иной, чем экранизация, структуры организации повествования, которая при внешнем сходстве (фрагментарность) и функциональности (средство массовой коммуникации) всё же будет к тексту относиться иначе, адаптируя его в иную форму, имеющую свой механизм рецепции, отличающийся от того, который существует в кинематографии, поскольку кино обладает вербальной составляющей. Такая адаптация, подчиняясь законам комикса как «открытой семиотической системы, включающей в себя набор лингвистических знаков и элементов визуального ряда» [4], меняет не только коммуникативную направленность текста, но символы внутри текста.

Сложность анализа адаптаций художественных текстов, переведенных на язык комикса, а также несколько пренебрежительное отношение к самому процессу транспозиции, который стереотипно воспринимается как упрощение, связана с тем, что упускается самый важный момент, а именно – когда речь идет о комиксе / графическом романе, забывается то обстоятельство, что это креолизованный текст или же текст, имеющий собственную структурную организацию, где графика и текст взаимосвязаны и равноправны. Это уже не просто текст, сопровождающий картинку, а всё сигнификативное пространство новой формы представляет собой единое целое, что, кстати, является основным отличием комикса как «рассказа в картинках» от книжной иллюстрации как «картинки к рассказу».

Кроме того, комикс требует активного участия читателя, который должен быть не просто созерцателем или читателем, но созерцателем и читателем одновременно, причем читателем знающим, понимающим и воспринимающим те инновативные формы, которые являются обязательными для рисованной литературы: «Комикс намного ближе к литературе, чем к кинематографу и мультипликации, в связи с активной перцептивной деятельностью реципиента, который должен, читая присутствующие тексты и переходя взглядом от одного кадра к другому, суметь воссоздать в своем восприятии весь мир звуков и движений, производимых персонажами и предметами. <...> Таким образом, мы видим, что среди других экранных искусств, комикс требует большей активности реципиента, который для адекватного восприятия вербально-иконического

<sup>1</sup> В «белградский круг» по разным причинам не включают имена еще трех русских художников комиксов – Всеволода Гулевича, Владимира Жедринского и Николая Тищенко.

сообщения должен заняться сотворчеством, маркирующим коммуникативность комикса» [1].

Транспозиция художественного произведения в рисованный роман требует учитывать основные типологические характеристики последнего, которые, если отталкиваться от особенностей формы (фрагментарность и принцип монтажа), на уровне жанра дают форму достаточно синкретичную, соединяющую в себе высокие и низкие жанры, т.е. являют жанровую диффузию и в таком виде включаются в более широкий культурологический контекст. При этом обязательно при анализе адаптаций помнить, что все тело комикса представляет политекстуальное образование, насыщенное не только внутритекстовыми аллюзиями, но и графическими и культурологическим реминисценциями.

Даже краткое перечисление адаптаций художественной классики в югославской рисованной литературе вызывает восхищение, и каждый такой комикс требует отдельного анализа, поскольку представляет собой поликодовый текст, опирающийся на литературный оригинал, но зависящий от него лишь отчасти.

Так Юрий Лобачев, зачинатель авторского графического романа<sup>2</sup> (первый югославский авторский рисованный роман был напечатан в 1935 году и назывался «Кровавое наследство»; сюжет для него написал Вадим Павлович Курганский – друг и кум Лобачева, который подписывался *В. Чилич*, и роман в анонсе именовался: «Современный детективно-авантюрный роман из нашей жизни»), был автором романа «Дубровский», который печатался в 1937 году в журнале «Мика-Миш». В данном случае речь идет об адаптации, которая берет за основу известный сюжет, переводит его в форму комикса и перерабатывает в согласии с требованиями нового жанра. Поэтому история подается как серия эпизодов-действий, а повествовательность, присущая повести Пушкина, смещается во вставки, которые или находятся в титульном кадре, или представляют собой вставки-пробелы между кадрами<sup>3</sup>.

Дубровский в интерпретации Лобачева – человек, восстанавливающий справедливость. Он не просто мститель, а именно благородный разбойник, гайдук: комикс Лобачева в подзаголовке называется историей об

аристократе-гайдуке. Именуя Дубровского аристократом-гайдуком, Лобачев не просто делает Дубровского мстителем-одиночкой, но вводит в роман явление гайдучества как понятного балканскому читателю феномена. История долга, рассказанная Пушкиным, заменяется историей о человеке, который, отстаивая справедливость, решает и свои личные дела. Впрочем, пушкинская история в новой художественной форме и с новым окончанием является увлекательным чтением и не вызывает отторжения, выступая в качестве новой художественной формы, где переосмысливается или обыгрывается на уровне другого жанра известная тема, сюжет и герои.

Обращался к русской классике Николай Навоев – молодой, рано умерший (в возрасте двадцати семи лет от туберкулеза) талантливый художник. В наше время, когда исследования о природе визуального в искусстве актуальны, анализ адаптации его романа «Тарас Бульба» (а он дважды предпринял попытку визуализировать роман) представляется нам интересным, поскольку художнику удалось показать психологическую драму одинокого отца, пережившего свою трагедию – измену одного сына и гибель другого.



Рис. 1. Страница комикса «Тарас Бульба»  
Fig. 1. Page of comic book «Taras Bulba»

<sup>2</sup> Слово «стрип» в сербский язык ввел также Лобачев совместно с Дудой Тимотиевичем, редактором газеты «Политика», где печатался роман.

<sup>3</sup> Кстати сказать, текст в кадры в этом и многих других рисованных романах того времени вписывал шурин Лобачева Валериан, брат его жены Лизы, сын генерала К.В. Апухтина, в то время выпускник кадетского корпуса.

Навоев, не теряя необходимую для комикса динамику, создает верные психологические портреты героев. Рыцарство, фанатичное служение идее, это не только индивидуальная характеристика Андрия, а в интерпретации Навоева – специфичная особенность всех героев романа. Фанатично предан своей идее Тарас, и месть его – не личной природы. Тарас не просто должен наказать одного сына и спасти другого, но в этом его долг, это его вклад в то дело, которому он служит. О том, что это его личное последовательное служение, свидетельствуют моменты, которые в рисованной версии романа становятся ключевыми – одиночество, почти дон-кихотовское, Тараса, которого в его походе против поляков поддерживает лишь малое количество верных людей, и полное одиночество, когда единственными его друзьями и помощниками остаются презираемые им евреи.

Графически роман представляет собой единый композиционно цельный и сильный текст, где каждый лист имеет собственное ядро – семантический и изобразительный центр, от которого отталкивается автор, развивая историю. Сочетая статичные крупные планы с динамикой остальных кадров, которые иногда даются как одно действие, показанное с разных точек / позиций наблюдателя, Навоеву удалось сделать одновременно и очень динамичный, и очень философский роман, и мы можем констатировать, что перевод известного гоголевского сюжета в рамки новой формы дал интересные результаты, которые не являют собой упрощенный, облегченный его вариант, а скорее заставляют по-новому посмотреть на известное произведение.

Также творчество Навоева интересно тем, что он первый из художников-эмигрантов обращается к адаптации произведений советской литературы. Комикс «Великий комбинатор Бендер» по роману Ильфа и Петрова «Золотой теленок» нарисован в 1935 году для журнала «Стрип». Комикс принадлежит совсем раннему периоду творчества Навоева: он еще совсем «сырой», еще не выработан узнаваемый авторский стиль, плох и не до конца последовательно сделан сценарий, который Навоев писал лично, но для нас он представляет особый интерес – это первый комикс по произведениям Ильфа и Петрова, причем комикс, появившийся в эмиграции всего через четыре года после публикации романа в СССР, где он сначала печатался с продолжениями в

журнале «30 дней» за 1931 год<sup>4</sup>, а отдельной книгой впервые был опубликован в 1933 году в издательстве «Федерация». Мы можем предположить, что Навоев его читал в парижском русском эмигрантском журнале «Сатирикон», который с мая 1931 года перепечатывал роман из советского журнала. Впрочем, хотя история о похождениях Великого комбинатора, по всей видимости, лично очень нравилась молодому художнику, но справиться с ней он не смог и потому постарался выдержать только одну сюжетную линию – историю с автопробегом. Но и с ней совладать Навоеву не удалось, поэтому художник принимает решение закончить неудавшуюся попытку.

Как мы уже сказали, адаптаций советской литературы в творчестве художников-эмигрантов немало. И один из самых интересных эмигрантских комикс-романов – роман «Казачьи» Сергея Соловьева, который представляет собой адаптацию 1938 года романа «Тихий Дон» Шолохова. И этот небольшой по объему роман – культурологическое явление по ряду факторов: это первая графическая адаптация совсем недавно написанного романа<sup>5</sup> (напомню, что роман «Тихий Дон» опубликован в 1935 году). Это графическая адаптация художником-эмигрантом произведения советского писателя, которое касается очень большой темы – темы Гражданской войны. Этот рисованный роман выходит в Югославии – центре русской казачьей эмиграции, и именно Югославия приняла самое большое количество казачьих соединений из Галлиполи (прежде всего кубанцев, а затем и казаков Дона). Здесь создавались даже целые казачьи поселения-хутора, и многие казаки мечтали о создании территории Свободная Казачья в рамках государства Югославия<sup>6</sup>. Даже одного из перечисленных моментов достаточно, чтобы этот рисованный роман стал событием, а по совокупности мы должны признать, что появление этого романа – чрезвычайно интересное явление, требующее отдельного анализа как механизмов его появления, так и самого романа.

Комикс представляет собой своеобразный пастиш, где частично сохранен и авторский

<sup>4</sup> В номерах 1-7, 9-12.

<sup>5</sup> За исключением четвертого тома, который написан Шолоховым позже и напечатан в 1940 г.

<sup>6</sup> См. подробнее: Даватц В.Х., Львов Н.Н. Русская армия на чужбине. Белград, 1923. Йованович М. Русская эмиграция на Балканах: 1920–1940. М.: Библиотека-фонд «Русское зарубежье»; Русский путь, 2005.

шолоховский стиль, и время действия, и персонажи. Повторяя некоторые сюжетные ходы оригинала, Соловьев всё же в комиксе дает собственную версию исторических событий: он не просто меняет сюжет, а меняет его в соответствии с тем идеологическим вектором, который ему близок и, таким образом, его комикс имеет собственную художественную независимость. Все военные сцены Соловьевым показаны гиперреалистично: война показана мазками яркими, жесткими, сильными. И сражения, и плен нарисованы человеком, видевшим и знающим это войну. Кадры эти являются единственным русским комиксом о великой войне, что увеличивает ценность самого комикса.



Рис. 2. Титульный лист комикса «Козаки»  
Fig. 2. The title page of the comic book «The Cossacks»

Соловьев создал удивительный комикс-роман, чей сюжет, хоть и в некоторой мере основан на сюжете «Тихого Дона» и повторяет роман Шолохова (в комиксе присутствует прием романа-эпопеи, когда жизнь и судьбы героев изображаются на фоне крупных исторических событий), но тем не менее являет собой не

просто рисованную адаптированную версию романа. Кроме всего прочего, комикс Сергея Соловьева – это еще и великолепный пример того, как интегрируются сюжеты одной сферы искусства в другую, как включаются в вымышленный мир реальные исторические события, как формируется пространство так называемых «фикциональных»/«вымышленных» миров<sup>7</sup>, и с опорой на чужой фикциональный мир создается новый, авторский.

К советской тематике обращался и Иван Шеншин – автор комикса «Волшебник Хоттабыч» (Чаробњак Хоттабић) по роману Лазаря Лагина «Старик Хоттабыч». Этот комикс Шеншин начинает рисовать в конце 1940 года. Принимая во внимание тот факт, что «Старик Хоттабыч» Лагина печатался по частям в 1938 году в газете «Пионерская правда», потом в 1939-ом в журнале «Пионер», а отдельное книжное ее издание увидело свет лишь в 1940 году, сам факт такой быстрой адаптации на язык новой формы советской детской повести-сказки впечатляет. Тем более что в Югославии книга Лагина переведена не была.

Каким образом повесть попала к Шеншину, мы ныне не знаем, но знаем, что происхождения советского пионера Вольки Костылькова и древнего арабского джинна Гассана Абдуррахмана ибн Хоттаба оказались настолько интересными, что он без размышления начал создавать рисованную версию их приключений. Правда, все моменты идеологической природы, встречающиеся в повести (кстати сказать, их в версии 1938 года было не так много<sup>8</sup>, особенно если сравнить с редакцией 1955 года), Шеншин нивелировал, поэтому советский пионер Волька стал русским гимназистом, а комикс Шеншина так и назывался – «Волшебник Хоттабыч: приключения одного гимназиста». Шеншин переносит время действия в период до революции, что окрашивает весь комикс, озорной и авантюрный, в дополнительный оттенок мягкой ностальгии.

Особый интерес для исследователя представляют и комиксы Константина Кузнецова в тандеме с переводчиком Павлом

<sup>7</sup> В данном случае термин «фикциональный» используется в значении, которое возникло с развитием концепции перформативных высказываний Д. Остина и Д. Сёрля.

<sup>8</sup> Хотя существует легенда о том, что Сталин лично правил рукопись Лагина.

Поляковым. Совместно они создали дилогию по сказкам Пушкина «Сказка о царе Салтане» (Байка о цару Салтану) и «Сказка о Золотом петушке» (Скаска о златном петлићу), а также комикс по сказке П. Ершова «Конек-горбунок» (Коњиц-вилењак).



Рис. 3. Заключительная страница комикса «Сказка о царе Салтане»

Fig. 3. The final page of the comic book «The Tale of Tsar Saltan»

Эта графическая трилогия Полякова и Кузнецова создала новый русский сказочный мир, где гений Пушкина и Ершова визуально поддержали талантливые рисунки Кузнецова, а текст переведен Поляковым с большим вкусом и тонким пониманием культурологических нюансов. Перевод Полякова очаровывает не только удачным выбором лексики, которая передает легкость пушкинского стиха, но и той ритмической выдержанностью, той музыкальной гармонией, которая так была присуща Пушкину и которая делает таким сложным искусство переводов его произведений. Перевод Полякова – редкий образец удачного соединения стиля, музыки и смысла, которое отличает оригинал. А с учетом того, что это всё представляет собой адаптацию текста, которая вместе с изображением создает новый жанр комикса, мы

получаем гениальное творение, читать и рассматривать которое – наслаждение.

Еще один графический роман Константина Кузнецова на основе русской классики – «Пиковая дама» – интересен особенно тем, что обладает собственным механизмом адаптации литературного оригинала, что делает его незаурядным явлением, когда речь идет об адаптированной графической истории. Сама сюжетная линия, хоть и часто довольно точно цитирует текст, все же отличается от истории, рассказанной Пушкиным, поскольку ее начало является своеобразным приквелом к пушкинскому произведению.

Кузнецовская история о трех картах и несчастном Германне начинается с истории о том, как бабушка Томского пристрастилась к картам, и виноват в этом оказался... влюбленный в нее герцог Ришелье<sup>9</sup>. По крайней мере, эта вина приписывается в графической истории Кузнецова именно ему. Поэтому история начинается не привычным пушкинским «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова», а вполне в стиле романа Александра Дюма: «В 1775 году Париж был самым роскошным городом мира...».

Предыстория молодой красавицы описывается довольно подробно и занимает в общем объеме графического романа Кузнецова приблизительно солидных сорок процентов, что делает историю вполне оригинальным произведением. Сама же графиня показана орудием мести, она тоже не властна над высшими силами, которые сначала заставили графиню сообщить Германну тайну трех карт, а потом его наказали, заманив в ловушку, поскольку Германн нарушает не только законы, принятые в человеческом обществе, но и вторгается в иные сферы, нарушает иные законы – и ни о какой пощаде не может быть и речи. Подводя итог, мы можем сказать, что рисованная история Кузнецова – не просто сюжетная адаптация повести Пушкина, а авторская интерпретация пушкинского текста, рассказанная языком новой формы.

<sup>9</sup> Судя по описываемому периоду, это не тот знаменитый герцог, герой «Трех мушкетеров» Дюма, а скорее всего, третий герцог Ришелье, а именно Луи Франсуа Арман де Виньеро дю Плесси, также герой романов Александра Дюма «Шевалье д'Арманталь», «Дочь регента», «Жозеф Бальзамо» и «Ожерелье королевы».

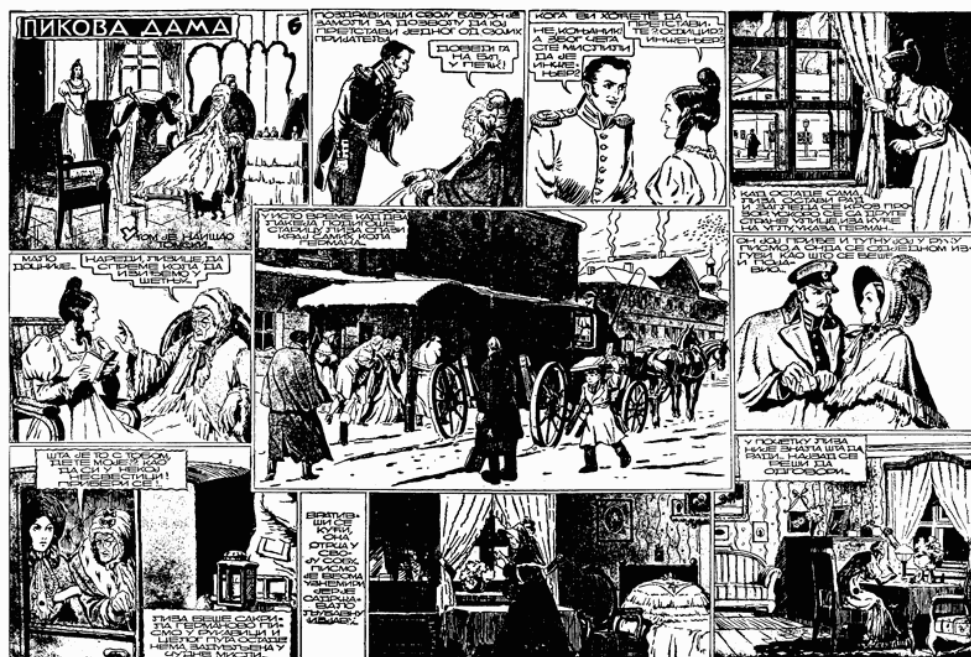


Рис. 4. Страница комикса «Пиковая дама»  
Fig. 4. Page of comic book «Queen of Spades»

Несколько иной механизм адаптации Кузнецов использует в комиксе «Хаджи-Мурат», который появился на свет в 1937 году. Сама сюжетная линия, хоть и опирается на текст Толстого, с повестью Хаджи-Мурат имеет мало общего и создана как авторская история о присоединении Кавказа<sup>1</sup>. Для романтизации образа Хаджи-Мурата Кузнецов включает неожиданный персонаж – дочь Шамиля Дину (аллюзия на девочку – героиню «Кавказского пленника»), которая видит героя Кавказа не в лице отца, а в Хаджи-Мурате. Совмещая два кавказских текста Толстого, Кузнецов создает оригинальный авторский комикс, и хоть кузнецовская интерпретация сюжета, конечно, далека от текстов Толстого, но некоторым образом художнику удалось передать основной посыл текста, рассказать историю человека – не сдающегося репейника на вспаханном поле.

Обращается Кузнецов в своем творчестве и к текстам Гоголя. В 1938 году он создает комикс «Ночь перед Рождеством». Кузнецов и в этом комиксе продолжает эксперименты по соединению текста и изображения, но сценарно комикс представляет детальный пересказ рассказа Гоголя и отличается от него разве что тем, что из рассказа исчезает довольно выигрышный для комикса персонаж – Пацюк. Вообще, в этом

комиксе текст Гоголя наименее подвержен изменениям: Кузнецов старательно переносит дух и букву гоголевского текста, позволяя себе вольности разве что в сценах с Солохой. Сама же повесть сознательно рассказывается Кузнецовым как сугубо рождественская история: с таинственными мистическими событиями и счастливым концом. В ней есть и обязательная для рождественской истории дидактичность, и обязательный счастливый конец.

Для Кузнецова важно, что история входит в сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки»: он пытается сохранить присущую сборнику повествовательность, старательно создавая не просто условное село, а именно украинское село, тщательно выписывая детали. Комикс читается скорее как этнографический очерк, и даже в выигрышных для комикса сценах с чертом Кузнецов не отходит от выбранной им позиции. Черт, ведьма и остальная мистика комикса лишь подчеркивает, что речь идет о доброй рождественской сказке, рассказанной с добродушным юмором. Кузнецов поэтизирует сельскую жизнь, перемежая панорамные картины, идеализирующие простой быт, с картинами веселой рождественской суматохи. Тонкий юмор сюжета строится так, что становится вполне понятен балканскому читателю.

Впрочем, нужно отметить, что комикс как сложная структура различных по своему происхождению и иерархической сложности

<sup>1</sup> Тема весьма популярная в то время: например, еще один графический роман на эту тему «Газават» нарисовал Иван Шеншин.

элементов, всегда создает тексты универсальной природы, а отдельные элементы комикса (вербальные и визуальные), призванные подчеркнуть его национальный характер, по сути являются элементами внешними, декоративными, и не способны изменить правила, по которым создается комикс.

Может быть, одной из самых интересных особенностей графического романа в Югославии в период между двумя войнами была его изумительная способность верно адаптировать и переносить в систему визуальной подачи довольно сложные произведения русской классической литературы. И особая заслуга в этом принадлежит, прежде всего, художнику Алексею Ранхнеру, который является создателем эпических по стилю и идее графических романов, основой которых была русская классика: «Ревизор», «Воскресенье», «Капитанская дочка» и т.д. Как мы видим, тематика выбрана совсем серьезная, и таким же серьезным было и воплощение, которое сложно назвать адаптацией классики для детей. Это новый подход к классической русской литературе, новый взгляд на нее.

Прекрасный рассказчик, создающий свой текст, Ранхнер использует своеобразную сценарную технику, вводит инновативные элементы, меняя произведение так, что оно не теряет авторский стиль, но органично становится новой формой, становится рисованной историей. Такой процесс перевода в область другой коммуникативной системы требует от автора не только чуткого понимания текста художественного произведения, но и умения подогнать его под природу другой художественной формы, которая опирается на несколько иные авторские и читательские стратегии. Ранхнеру, выбирающему для своих романов серьезные классические произведения, удается сохранить тот идейно-философский смысл, который в них вложил писатель, и подчинить его законам динамики рисованной истории.

Исследование романов Ранхнера дает не только материал для изучения подобных процессов, но и предоставляет возможность анализировать процессы чтения и восприятия рисованного романа как единства визуального текста. Необходимо отметить, что произведения Ранхнера учитывают все особенности рисованной истории, которая является другой коммуникационной системой и требует

принципиально иного, нежели «традиционный» текст, подхода. Поэтому многие произведения Ранхнера – не просто визуализация текстов, а их переработка, причем изменение у Ранхнера часто не сюжетное<sup>2</sup>, а скорее представляющее новое авторское чтение произведения.

В романе «Воскресенье» Ранхнер делает центральной предысторию падения Катюши Масловой, которая в оригинале занимает небольшой по отношению к остальному тексту объем. Отправной сюжетобразующей точкой он делает сцену пасхального поцелуя, которая детально описана в романе. Опираясь на символику данной сцены, Ранхнер включает в свой роман еще две подобные сцены, т.е. усиливает символику первой сцены и доводит число сцен до классического числа три, выстраивая их в нечто, имеющее подобие кумулятивной цепочки: поцелуй пасхальный, описанный Толстым, поцелуй в церкви, где Дмитрий видит Катюшу после своего приезда к тетюшкам – сцена, введенная Ранхнером, – и поцелуй с нищим, должный подчеркнуть чистоту души Катюши. Конечно, Ранхнер упрощает сюжетную линию романа, сводя ее к истории Нехлюдова и Масловой, которую выстраивает как сугубо любовную историю, что подчеркивается и способом изображения.

Графическая версия драмы «Ревизор» Гоголя в серии романов Ранхнера по мотивам классической литературы также обращает на себя внимание своеобразным подходом к оригинальному тексту, что, в свою очередь, обогащает адаптацию еще и возможностями нового чтения известного произведения. Ранхнер интерпретирует Городничего в гоголевском ключе: «очень неглупый по-своему человек». И добивается того, что карикатурно-узнаваемый самодур вдруг начинает приобретать более человеческие черты: он растерян, обескуражен, сбит с толку. Над ним можно посмеяться, но ему можно и посочувствовать. Также в графическом романе Ранхнера смещены акценты в отношениях Осипа и Хлестакова, причем фигура Осипа

<sup>2</sup> За исключением романа «Дочь почтальона», который лишь именами героев и классическим пушкинским началом напоминает об оригинале – рассказе «Станционный смотритель», а на самом деле представляет собой совершенно новое произведение, своеобразный кроссовер, где встречаются сцены и мотивы из многих произведений русских классиков: из «Что делать?» Чернышевского, из «Анны Карениной» Толстого, из «Идиота» Достоевского и пр.



выходит на первый план. Такой подход делает образ Осипа более «хлестаковским», т.е. более самоуверенным и развязным. А образ Хлестакова, хоть и представлен в анонсе в привычном «хлестаковском» стиле, отличается от иллюстраций как Кардовского, так и Боклевского. У Кардовского он хвастлив и труслив, а у Боклевского – воинственен и нагловат, пройдоха. У Алексея Ранхнера Хлестаков предстает перед нами в том виде, в котором его описал Гоголь: «приглуповат и, как говорят, без царя в голове». Такая трактовка образа делает характер Хлестакова более мягким, создает из него типичного «маленького человека», петербургского чиновника. Как мы видим, хотя в версии Ранхнера нет сюжетных изменений, но интерпретация персонажей отличается от стереотипной, предлагая читателю новое прочтение давно известного произведения.

позволяло ему создавать не просто шедевры комикса как жанра, но и давать новую оригинальную интерпретацию известных произведений. Подобное чуткое чтение текста, которое по сути является творческим диалогом автора с текстом литературным, мы видим в комиксе «Капитанская дочка». Это юбилейное издание 1937 года сознательно выстраивается автором так, чтобы подчеркнуть, с одной стороны, величие пушкинского текста, а с другой, показать его потенциальные возможности, раскрыть их, используя иную художественную форму. Создавая свой комикс в неразрывной связи с оригиналом, Ранхнер все произведение оформил как цитату, но цитату переосмысленную. Часть приключений Гринева отстывает от известного нам пушкинского текста и является переработкой пушкинской же главы, известной в пушкинистике под названием «Пропущенная глава», которая сохранилась в черновой рукописи<sup>3</sup>. Филологическая серьезность Ранхнера, тщательность анализа текста при составлении сценария – все это подтверждается и комиксом «Капитанская дочка». Пушкин, рассказывая историю Гринева, особенно его «пугачевские» симпатии, в какой-то момент самостоятельно отказался от такого развития сюжета. Некоторые исследователи считают, что он это сделал, опасаясь того, что роман утратит историческое правдоподобие [см.: 3, с. 202-204]. Но есть и иное мнение, связанное с эволюцией взглядов Пушкина: «Сильное правовое начало сопровождает работу над ранними редакциями романа, думается, потому, что оно в сознании Пушкина лучше соответствует историческим реальностям XVIII столетия... Выходом из этой реальности служит утопия – «герой сердца», действующий в другом, негосударственном измерении, добивающийся справедливости не на основе закона, а скорее вопреки ему. Таков Пугачев, нарушающий установления своего мужицкого государства; такова сильно идеализированная Екатерина II, пренебрегающая имперским законом ради влюбленных. «Героям сердца» на тронах соответствуют «герои сердца» в быту – Петр Гринев, Маша Миронова. Пушкин в «Капитанской дочке» готов кое-где поступиться узко понимаемым историческим правдоподобием, но зато вносит в роман опыт своего времени...» [2]. Таким образом, прочтение Ранхнера возвращает нас к первоначальной идее Пушкина, а сильное правовое начало, упоминаемое в исследовании В. Листова,



Рис.5. Страница комикса «Ревизор»

Fig. 5. Page of comic strip «The Government Inspector»

Ранхнер, возможно, единственный из всех художников и сценаристов комикса, обладал великолепным филологическим чутьем, которое

<sup>3</sup> В тексте этой главы Гринев именуется Буланиным, а Зурин – Гриневым.

прочитывается во введенном автором понятии справедливости: Маша не самостоятельно, а с благословения отца и матери Гринева едет к императрице, надеясь на справедливость, а не на случай. Как мы видим, и в этом произведении Ранхнер чутко и внимательно интерпретирует текст, ясно понимает сложное взаимодействие формы и содержания и подчиняет ему и внутреннюю сторону художественного конфликта, и логику действия, перенося все это в новую визуальную форму.

Известный художник, сценограф и театральный деятель Владимир Жедринский не входит в так называемый «белградский круг художников», он к комиксу как творческой форме обратился лишь дважды, но его стиль рисунка и способ повествования были настолько сочными, оригинальными и мощными, что обойти его стороной в рассказе об истории русского югославского комикса просто невозможно.

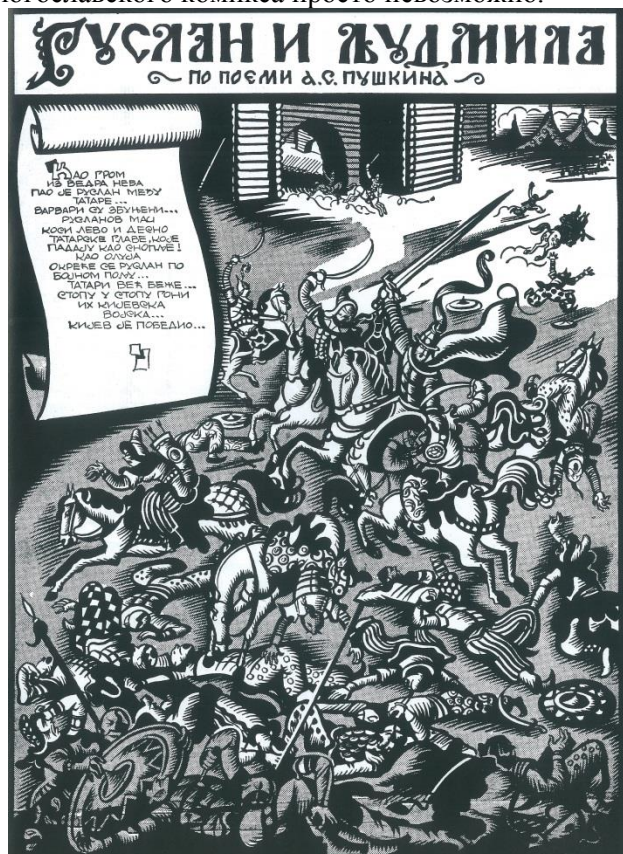


Рис. 6. Страница комикса «Руслан и Людмила»  
Fig. 6. Page from comic strip «Ruslan and Lyudmila»

Комикс «Руслан и Людмила» Владимира Жедринского отличаются оригинальная композиция, совершенно не отвечающая правилам листа комикса, своеобразная адаптация Пушкинского текста, непривычная для того времени и используемого жанра цветовая гамма – резкая монохромность: все делает этот роман непохожим

на остальные. Свою рисованную историю он выстраивает на самом элементарном и самом сильном контрасте черного и белого цветов. И это дает неожиданные результаты: прежде всего, рассказ приобретает добавочную определенную символичность, чего, собственно, и добивался Жедринский, превосходно понимая, что столкновение базовых цветов дает возможность внести в текст дополнительное мировоззренческое содержание. Умело используя контраст, Жедринский создает лаконичный и цельный роман, где черное и белое совместно выстраивают образ. Это и похоже и не похоже на популярную в России гратто-графию, которую активно с начала 1920-х использовал М.В. Добужинский, создавая свои фантастические, гиперэкспрессивные произведения. Похожесть заключается в подчеркнутом ахроматизме, а различие в том, что Жедринскому удалось создать не серию закрытых лаконичных плоскостных изображений (к чему тяготеют произведения, сделанные в подобной технике), а, используя лишь черный и белый цвета, передать и динамику, и пространство, и объем, а также придать тексту более глубокий идейный смысл.

Рисованный роман «Руслан и Людмила» Жедринского – это одиночный эксперимент. Эксперимент свежий и дерзкий. Это явление вне рамок тогдашнего комикса. Эксперимент, который удивляет своим новаторством нас нынешних, и эксперимент, который изумил читателей тридцатых годов, не привыкших к такой форме изложения. Изумил и ...оставил в некотором недоумении. Роман восприняли несколько настороженно, а Жедринский, не получив поддержки, охладел к комиксу как форме художественного выражения.

Рассматривая историю появления комикса в королевстве Югославия, пытаюсь выделить, описать и систематизировать основные специфические черты, а также перечислить темы, механизм и способы сюжетной переработки известных литературных текстов, которые «переводились» на другой художественный язык, переходили в сферу иной художественной формы, мы можем заметить, что механизмы адаптации текстов, ставших основой для комикса, универсальны и близки многим механизмам, созидающим новые художественные формы с опорой на исходную форму другого искусства: экранизации, новеллизации и пр. Терри Гройнштен именно поэтому в свое время предлагал отказаться от определения комикса как объекта, а рассматривал комикс как «систему, которая станет концептуальной рамкой для любых определений “девятого искусства”, которые найдут свое место в этом

исследовательском поле и будут входить в отношение друг с другом» [5]. Монтажность комикса, фрагментарность как базовая философская основа явления также имеет универсальный характер: в «Диалектике просвещения» Т. Адорно и М. Хоркхаймера отмечается, что важнейшей характеристикой индустрии культуры является ее «монтажный характер». Данное свойство как нельзя лучше характеризует двойственную сущность комикса, который сочетает в себе черты текста и семиотической системы. Причем комиксу присуще постоянное расширение возможностей семиотической системы: он активно включает новые знаки в систему и активно использует знаки комиксовой семиотики вне границ текста комикса, активно использует новые темы и активно употребляет, подчиняет потребностям комикса художественные приемы других видов искусства, поэтому изучать комикс необходимо только как открытую систему, которая позволит проанализировать не только функционирование системы комикса, но и сам феномен комикса и феномен художественных приемов, им используемых, в контексте развития культуры как части общества и развития культуры как индустрии.

#### Литература

1. Козлов, Е.В. Коммуникативность комикса в текстуальном и семиотическом аспектах. Дис. ... канд. филологических наук. Волгоград, 1999. 235 с.

2. Листов, В.С. «Пропущенная глава» «Капитанской дочки» в контексте двух редакций романа // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. 14. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. С. 246-252.

3. Макогоненко, Г.П. Исторический роман о народной войне // Пушкин А. С. Капитанская дочка. Л.: Наука, 1984. С. 200-232.

4. Полякова, К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. Дис. ... канд. филологических наук. СПб., 2004. 203 с.

5. Groensteen, T. Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? // J. Heer & K. Worcester (Eds.), *A Comics Studies Reader*. University Press of Mississippi, 2009. Pp. 3-11.

#### References

1. Kozlov, E. V. *Comics Communicativity in the Textile and Semiotic Aspects*. Dis. ... Cand. Philology. Volgograd, 1999. 235 p.

2. Listov, V. S. «A Missed Chapter» of «The Captain's Daughter» in the Context of the Two Editions of the Novel. *Pushkin: Research and Materials*. Vol. 14. Leningrad: Nauka, 1991. Pp. 246-252.

3. Makogonenko, G. P. The Historical Novel about People's War. *Pushkin A. S. The Captain's Daughter*. Leningrad: Nauka, 1984. Pp. 200-232.

4. Polyakova, K. V. *The Formation of Semiotic System of American Comics and Japanese Manga*. Dis. ... Cand. Philology. St. Petersburg, 2004. 203 p.

5. Groensteen, T. Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization? J. Heer & K. Worcester (Eds.). *A Comics Studies Reader*. University Press of Mississippi, 2009. Pp. 3-11.