

Ю. А. ГИМРАНОВА

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
КОМИКС-АДАПТАЦИЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Министерство просвещения Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет»

Ю. А. ГИМРАНОВА

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
КОМИКС-АДАПТАЦИЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Челябинск
2024

УДК 8 Р2 (021)

ББК 83.3(2 Рос = Рус) бя 73

Г 48

Гимранова, Ю. А. Интертекстуальный анализ комикс-адаптаций классической литературы : учебно-методическое пособие / Ю. А. Гимранова ; Министерство просвещения Российской Федерации, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет. – Челябинск : Изд-во ЮУрГГПУ, 2024. – 137 с. – ISBN 978-5-907869-68-4. – Текст : непосредственный.

Учебно-методическое пособие включает в себя теоретический материал по темам «Основные положения теории интертекстуальности», «Типология межтекстовых / интертекстуальных взаимодействий», «Авторская “креативная” рецепция», «История появления жанра “комикс” в отечественном литературном процессе» и др.; содержит практическую часть, посвященную анализу комикс-адаптаций классических произведений русской литературы «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского; представляет расширенный библиографический список литературы, рекомендованной к прочтению для самостоятельной работы по дисциплине, и перечень литературоведческих терминов, необходимых для овладения материалом курса.

Пособие разработано в соответствии с требованиями ФГОС направления подготовки 44.03.05 и рекомендовано Учебно-методическим советом ЮУрГГПУ в качестве учебного пособия для студентов направления подготовки «Педагогическое образование. Русский язык. Литература (бакалавриат с двумя профилями)». Может быть полезным учащимся выпускных классов и школьным преподавателям-словесникам.

ISBN 978-5-907869-68-4

Рецензенты: Е. С. Седова, канд. филол. наук, доцент
А. А. Миронова, д-р филол. наук, профессор

© Ю. А. Гимранова, 2024

© Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
1. ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ	8
2. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	20
3. ИНДИВИДУАЛЬНОЕ АВТОРСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ	31
4. МЕТОДИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА КАК ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА	39
5. ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ ЖАНРА «КОМИКС» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ	47
6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОМИКС-АДАПТАЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА	59
6.1. Графический роман «Война и мир» Дм. Чухрая и А. Полторака	67
6.2. Комиксы Осамы Тедзуки и Дэвида Зейн Мейровица по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»	77

7. ВВЕДЕНИЕ КОМИКС-АДАПТАЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ШКОЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ КАК МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРИЕМ	98
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	111
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	115
ПРИЛОЖЕНИЯ	125

ВВЕДЕНИЕ

Включенная в учебный план филологического факультета дисциплина «Актуальные проблемы истории литературы» относится к части, формируемой участниками образовательных отношений блока 1 «Дисциплины/модули» основной профессиональной образовательной программы по направлению подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование с двумя профилями подготовки» (уровень образования бакалавриат), направленность/профиль «Русский язык. Литература». Дисциплина выбирается для изучения студентами. Общая трудоемкость дисциплины составляет 21 зачетную единицу, 756 часов.

Изучение дисциплины «Актуальные проблемы истории литературы» основано на знаниях, умениях и навыках, полученных при освоении обучающимися следующих курсов: «Литература», «История», «Мировая художественная культура» – в рамках общеобразовательной школы; а также при проведении учебной практики (ознакомительной).

Дисциплина «Актуальные проблемы истории литературы» формирует знания, умения и компетенции, необходимые для освоения следующих курсов: «Теория литературы», «История русской литературы», «История зарубежной литературы» (2–10 семестры); для проведения перечисленных далее практик: учебная практика (научно-исследовательская работа (получение первичных навыков-научно-исследовательской работы)), производственная практика (технологическая (проектно-технологическая по литературе)), производственная

практика (педагогическая по литературе). Основной целью изучения дисциплины является формирование у студентов понимания общих закономерностей и актуальных аспектов литературного процесса (на примере интертекстуальных переключений художественных произведений), взаимосвязей русской и мировой литературы; представление о специфике каждой конкретной эпохи и ее влиянии на современную русскую и зарубежную литературу

Изучение дисциплины «Актуальные проблемы истории литературы» направлено на решение следующих задач:

1. Освоение историко- и теоретико-литературных понятий и проблем современной филологической науки.
2. Ознакомление с терминологией и категориальным аппаратом интертекстуального анализа.
3. Формирование навыков самостоятельного анализа классических и новейших художественных текстов с использованием актуальной методологии науки о литературе.
4. Выработка навыков самостоятельной работы, умения анализировать художественный текст, видеть историко-литературные закономерности.
5. Рассмотрение природы и сущности литературы как вида искусства.

В результате освоения курса студент должен:

1. *Знать*:

- ведущие стилевые тенденции, характеризующие основные течения и направления литературного процесса;
- основные термины, используемые в рамках интертекстуального анализа, а также знаковые имена литературоведов, работавших в данном направлении.

2. Уметь:

- адекватно применять термины и понятия при анализе художественных произведений;
- выделять существенные черты литературного процесса, явлений и событий в соотношении с историческими событиями;
- логически выстраивать высказывание, вести дискуссию, аргументировать свою позицию во время анализа художественного произведения.

3. Владеть:

- навыками историко-социологического, историко-функционального и культурно-исторического анализа художественного текста.

Освоение курса «Актуальные проблемы истории литературы» формирует компетенции, обозначенные в п. 5.3 ФГОС:

1. ОК-2 способен анализировать основные этапы и закономерности исторического развития для формирования гражданской позиции.
2. ПК-6 готов к взаимодействию с участниками образовательного процесса.

1. ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Введенный в 1967 г. французским исследователем литературы Юлией Кристевой термин «интертекстуальность» стал одним из основных принципов постмодернистской критики. «Мы назовем интертекстуальностью ... текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [37, с. 115].

По причине перехода от индустриального (буржуазного) состояния к постиндустриальному (постбуржуазному) на рубеже XIX–XX вв. случился «разрыв» преемственности эстетических, социальных и этических ценностей, согласно теории Кристевой. Наиболее яркое выражение этот «разрыв» получил в литературе в качестве перехода от репрезентативности к интертекстуальности, то есть к автономному функционированию текстов, образующих единственную реальность. Ю. Кристева доказывает, что сквозь любой художественный текст проходят оси, горизонтальная, показывающая связь автора и читателя, а также вертикальная, которая соединяет этот текст с другими. Исследователь приходит к выводу: любое прочтение текста зависит от «множества синхронно существу-

ющих текстов, трансформацией которых данный текст и является»¹. Таким образом, интертекстуальность – термин, введенный для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут разнообразными способами явно (или неявно) ссылаться друг на друга.

Истоками теории интертекстуальности уже традиционно считаются исследования анаграмм Ф. де Соссюра, учение о пародии Ю. Н. Тынянова и теория диалогизма или полифонического повествования М. М. Бахтина.

Анаграммы в древней поэзии (зашифрованные божественные имена угадываются в особом подборе звуков и букв), исследованием которых занимался Ф. де Соссюр, не только трудно доказуемы, но и приводят к многозначности прочтения одного и того же текста. Что для постструктуралистов становится своеобразным образцом взаимодействия текстов, то есть интертекстуальных отношений.

Близкими к теории интертекстуальности оказались и выводы Тынянова об эволюции литературы и пародии в частности. Эволюционный процесс рассматривается литературоведом как саморазвертывание некой изначальной сущности: «требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию» [66, с. 261], то есть «смещение системы» от начальной «точки отсчета» [Там же]. Эти положения легли в основу теории по-

¹ Ильин, И. Постмодернизм : слов. терминов / И. Ильин. – Москва : INTRADA, 2001. – С. 225. – ISBN 5-87604-044-4. – Текст : непосредственный.

рядка и хаоса и современной кибернетической и синергической идей. Наиболее важным «эволюционным явлением» Тынянов видит пародию, при которой происходит «варьирование своих и чужих стихов»: «эволюция литературы ... совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции» [66, с. 292]. Так, пародию можно считать интертекстуальным явлением, поскольку она организует «механизированный старый прием» под «новый материал» [Там же. С. 210].

Исследователь Н. А. Кузьмина считает этот список истоков теории интертекста неполным и связывает его со сравнительно-историческим литературоведением А. Н. Веселовского и трудами А. А. Потебни. Веселовский вводит такие термины, как «странствующие сюжеты», а также «словарь типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или иного содержания» [28, с. 499]. Он пишет о работе фантазии, которая не создает образы, а воспроизводит их из глубины «памяти о личном прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов» [Там же. С. 102]. В своем фундаментальном труде «Мысль и язык» Потебня рассматривал процесс формирования поэтического образа, который «каждый раз когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено» [55, с. 341].

Несомненный вклад в развитие теории интертекстуальности внесла и концепция знака Ч. Пирса, основоположника семиотики, который выделил интерпретант как один из семиотических элементов.

В концепции постструктурализма термин «интертекстуальность» тесно связывается с положением «мир есть текст», которое сформулировал Ж. Деррида. Вся человеческая культура, по мнению исследователя, рассматривается в качестве единого текста, включенного в бытие, то есть как некий единый интертекст. А все вновь создаваемое имеет в основе единый претекст (культурный контекст, литературная традиция) и является интертекстом для последующих произведений, так как уже само становится явлением культуры.

Сфера бытования интертекстуальности не ограничена связями в художественной литературе. Интертекстуальные переклички присущи всем словесным жанрам, а не только изящной словесности, а также существует в невербальных текстах, построенных средствами иных знаковых систем: в произведениях изобразительного искусства, музыки, архитектуры, театра, кинематографа и пр. Можно говорить о звуковой и визуальной интертекстуальности, экфрасисе и интермедийности.

М. М. Бахтин, подробно рассматривая проблему диалогических отношений между текстами, видит в них открытость сознания, живую реакцию на свое или чужое высказывание и готовность к отклику. «Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая *среда диалогического общения*. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило» [23, с. 225]. Ученый

приходит к выводу, что «всякий подлинно творческий голос может быть только вторым голосом в слове» [23, с. 305]. Но важнейшей категорией эстетики Бахтина является Автор, который «никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и окончательную волю ... адресатам ... и всегда предполагает ... какую-то высшую инстанцию ответного понимания» [Там же. С. 498], которое «восполняет текст: оно активно и носит творческий характер» [Там же. С. 366].

Рассматривая проблему взаимоотношений текстов, Ю. М. Лотман приходит к выводу, что они «глубоко диалогические». Любое «мыслящее устройство ... должно включать в себя разноязычные и взаимонепереводимые семиотические образования» [46, с. 36]. Текст, по мнению исследователя, подобен «зерну, содержащему в себе программу будущего развития», он «не застывшая и не изменяемая величина, а обладает не-до-конца-определенностью» [Там же. С. 22], которая при контакте с другими текстами позволяет его интерпретировать. «Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, *нуждается в собеседнике*. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания. Чтобы активно работать, сознание нуждается в сознании, текст – в тексте, культура – в культуре» [Там же. С. 153].

Диалог для литературы имеет большое значение, так как она не может существовать без читателя. Соответственно, диалогичность становится центральным свойством художественного произведения, ведь *интерпретация* рождается лишь в процессе «разговора» писателя с читателем.

Переосмыслив работу М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 г.), Ю. Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности. Данная концепция ограничивается только сферой литературы и сводится к диалогу между текстами. Выводы исследовательницы представляют собой бесконечное, тотальное цитирование, без четких границ конкретных текстов. Некоторые западные современные бахтинисты, подчеркивая значительность и оригинальность мыслей Кристевой, считают ее статьи «наивными» и «тенденциозными» [69, с. 106].

Концепция интертекстуальности тесно связана с проблемой теоретической «смерти субъекта», которую провозгласил еще М. Фуко, а Р. Барт переосмыслил как «смерть автора», со «смертью» индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и со «смертью» читателя, неизбежное *цитатное сознание* которого столь же нестабильно и неопределенно, как и безнадежны поиски источников цитат, составляющих это его сознание. Исследователи сомневаются в возможности поиска авторского смысла в тексте, ведь текст – это «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [21, с. 388]. Писатель же («скриптор бестрепетно компилирующий тексты предыдущих эпох» [Там же]) «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» [Там же].

На этих утверждениях основываются канонические формулировки понятий «интертекстуальность» и «интертекст», которые дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [21, с. 418].

Таким образом, сквозь призму интертекстуальности мир представляется текстом, содержащим все, что уже было сказано, говорится сейчас или только еще будет. Новое может появиться в нем лишь по принципу калейдоскопа: на основе смешения старых элементов возникают разнообразные комбинации, не существовавшие до этого момента.

Нужно отметить, что не все западные ученые разделяют взгляды постструктуралистов на интертекстуальность, которая может быть рассмотрена как факт соприсутствия в одном тексте двух или более текстов, реализующийся в таких приемах, как цитата, аллюзия, плагиат и др. Эту точку зрения на интертекстуальность выдвинул Ж. Женетт в своем труде «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982).

В настоящей работе интертекстуальность понимается как *общее свойство текстов, выражающееся в наличии связей, благодаря которым тексты могут явно или неявно ссылаться друг на друга*. Интертекстуальность размывает границы, лишая текст законченности, закрытости. Она далеко не всегда может быть выявлена, особенно если автор не преследует цель узнавания читателем претекста.

Р. Якобсон в 1960 г. предложил следующие функции, которые выполняют интертекстуальные ссылки в текстах:

- 1) экспрессивная, позволяющая выделить индивидуально-авторские стратегии письма;
- 2) апеллятивная или адресная;
- 3) поэтическая, при которой расшифровка интертекстуальных ссылок предстает в виде увлекательной игры;
- 4) референтивная, которая расширяет с помощью претекста картину мира;
- 5) метатекстовая, обнаруживающая смысловое приращение [73, с. 193–230].

Н. А. Фатеева с опорой на Ж. Женетта в статье «Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе» выводит следующие функции интертекста:

1. Обеспечение «глубинного понимания текста».
2. Возможность «установления многомерных связей с другими текстами» (что исключает «непонимание» данного текста).

3. Способ «генезиса собственного текста и стимулирования собственного поэтического «Я» через сложную систему оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов».

4. Приобретение «неоднородности смысла» с помощью выстраивания «вертикального контекста произведения» [68, с. 12–21].

Некоторые исследователи, не ставя перед собой цели определить систему функций интертекстуальности, выделяют одну конкретную черту, видя в ней основную причину обращения писателя к интертексту. Так Н. Г. Брагина видит основной функцией обращения к интертекстуальности – использование своеобразного культурного кода, служащего для распознавания «своего – чужого» в потоке литературы [26, с. 46]. Е. А. Баженова видит главную цель в «приращении смысла произведения» [20, с. 108], его обогащении. Н. А. Кузьмина подчеркивает «креативную функцию» [39, с. 21] интертекста, выделяющую его из ряда прочих языковых явлений.

С. Г. Шулежкова формулирует две цели использования интертекста: «Убедить читателя в истине, которая представлялась писателю непреложной <...> и не допустить “коммуникативного провала”» [72, с. 39]. Применительно к современным текстам исследователь, предвещая забвение авторам-постмодернистам и их произведениям, наполненным «тотальным цитированием» [Там же. С. 40], подчеркивает главное – «путь к читателю», которого необходимо погрузить в «контекст культуры в самом широком смысле этого слова» [Там же].

Так или иначе все исследователи сходятся во мнении, что интертекстуальность полифункциональна.

«Интертекстуальный анализ до сих пор остается скорее искусством, чем наукой», ведь «не решен исходный вопрос: где кончается интертекст и начинается случайное совпадение» [29, с. 357]. Причину такой сложности И. В. Арнольд видит в «разнообразии модальностей функций и импликаций интертекста» [19, с. 6].

Решение данной проблемы, по мнению В. П. Москвина, очень затруднено, поскольку граница между авторскими идеологиями и «бесхозными», стереотипными размыта и зависит от «степени образованности читателей», что предугадать автор совершенно не может [50, с. 57].

Интертекстуальность описывается с двух точек зрения: читательской и авторской. С позиции читателя (ср. высказывания Р. Барта: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо...» [21, с. 390] и «...рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [Там же. С. 391]), выявление в тексте отсылок связано с установкой на глубинное понимание текста, предотвращающее недопонимание многомерных связей с другими текстами.

При определении интертекстуальных связей важно учитывать «принцип третьего текста», введенный М. Риффатерром (число три здесь условно). Разворачивая семиотический треугольник Г. Фреге, исследователь выстраивает свой треугольник, где три вершины обозначены: Т (текст), Т' (интертекст), И (интерпретанта). «Интертекстуальность не функционирует и,

следовательно, не получает текстуальности, если чтение от Т к Т' не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» [68, с. 23]. Что, согласно Риффатерру, показывает связь между текстом и интертекстом, несводимую к примитивным представлениям о влияниях и заимствованиях, к отношениям уровня «донор – реципиент». Благодаря интерпретанте смыслы текстов скрещиваются и трансформируются, то есть взаимодействуют.

В. П. Москвин подчеркивает «ретроспективность» категории интертекстуальности, ее обращенность к текстам прошлого, что отрицает ее понимание без обращения в претекстам, именно силепсис, «взаимодействие смыслов», двух и более текстов, рождает необходимую интерпретацию авторского замысла. Ученый делает акцент на понимании интертекстуальности не как приема, а в качестве «ассоциативной базы для приемов цитирования, аппликации, аллюзии, парафразы, трагедии и других фигур интертекста, которые далеко не всегда приобретают двусмысленный характер, а потому ни с одной из трактовок тропа несовместимы» [50, с. 54].

Н. А. Кузьмина в своей монографии «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка» рассматривает интертекст в качестве энергетического начала: интертекст заставляет читателя «трудиться», «генерировать смыслы» [39, с. 29] в процессе интерпретации, он соединяет с целью возникновения «резонанса» «энергию автора» и «энергию читателя» [Там же. С. 59]. С точки зрения исследователя, «интертекстом называется объективная информационная (текстовая) ре-

альность, являющаяся продуктом творческой деятельности Человека, способная бесконечно самогенерироваться по стреле времени» [Там же. С. 20]. Развивая модель текстопорождения Ю. М. Лотмана, Кузьмина, подчеркивая особую креативную функцию интертекстуальности в отличие от других явлений языка, выделяет три основные составляющие интертекста: Текст, Человек и Время. Только интертекст способен побороть прагматические условия (текстовые и когнитивно-личностные) при восприятии читателем текста и представить «определенным и упорядоченным» те авторские смыслы, которые «читатель воспринимает как многосмысленность и амбивалентность, хаос, из которого еще предстоит создать порядок» [Там же. С. 61].

Итак, в данной работе мы говорим об интертекстуальности в широком смысле слова, понимая под ней взаимодействие нескольких (двух и более) текстов, способное вызывать у реципиента смысловые ассоциации, а также подталкивать его к сотворчеству.

2. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Многообразные подходы к понятию «интертекстуальность» свидетельствуют о существовании различных типов и способов проявления этой категории литературоведческой науки. На данный момент известно несколько типологий, строящихся на разных принципах.

Если в основу классификации интертекстуальных элементов положены конкретные признаки прецедентного текста, возникает двоякая возможность анализа. Во-первых, возможность выявить, как соотносится сам с собой один и тот же текст в разные периоды его исторического существования. Рассматривая произведение с историко-генетической точки зрения, исследователь обращается к литературной памяти (А. Н. Веселовский, Ю. М. Лотман). Во-вторых, становится возможным анализ, представляющий взаимодействие разных текстов («чужое слово» М. М. Бахтин, «интексты» П. Х. Тороп).

Наиболее последовательными и авторитетными считаются классификации П. Х. Торопа и Ж. Женетта.

В статье «Проблема интекста» (1981 г.) Тороп предлагает любое соотнесение текстов или их элементов считать метакоммуникацией: «Текст, представленный какой-либо своей частью в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом,

метатекстом» [65, с. 39]. Ученый вводит новый термин – «интекст», обозначающий «семантически насыщенную часть текста, смысл и функция которой определяются двойным описанием» [Там же. С. 39]. Типология интекстов по Торопу основывается на типе способа примыкания метатекста к прототексту: утвердительный или полемический, явный или скрытый.

Французский ученый Ж. Женетт в своей книге «Палимпсесты: Литература во второй степени», вышедшей в 1982 г. предложил пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:

1) интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.);

2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.;

3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст;

4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого;

5) архитектурность, понимаемая как жанровая связь текстов.

В первом классе, который носит название собственно интертекстуальности, важно провести различие между явлениями цитаты и аллюзии. Цитата – это воспроизведение двух или более компонентов претекста с сохранением предикации текста-источника; при этом возможно дословное или немного модифицированное воспроизведение образца. Аллюзия – заимствование лишь определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в претексте. Заимствование в

данном случае носит выборочный характер, а целое высказывание или строка претекста присутствуют имплицитно. Аллюзивное содержание может проявляться не только на лексическом уровне организации текста, но и на грамматическом, словообразовательном, фонетическом, даже на орфографическом, пунктуационном и графическом.

Исследователь И. П. Ильин, посвятивший не одно свое научное изыскание проблеме интертекста, признает в подходе Ж. Женетта рациональное зерно, но справедливо, на наш взгляд, указывает на трудность реализации данной классификации в процессе практического анализа текста.

Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности поставила перед собой и Н. А. Фатеева, предложив более развернутую классификацию:

1. Собственно интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте».

1.1. Цитаты.

1.1.1. Цитаты с атрибуцией.

1.1.2. Цитаты без атрибуции.

1.2. Аллюзии.

1.2.1. Аллюзии с атрибуцией.

1.2.2. Неатрибутированная аллюзия.

1.3. Центонные тексты.

2. Паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию.

2.1. Цитаты-заглавия.

2.2. Эпиграфы.

3. Метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на претекст.

3.1. Интертекст-пересказ.

3.2. Вариации на тему претекста.

3.3. Дописывание «чужого» текста.

3.4. Языковая игра с претекстами.

4. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого.

5. Архитекстуальность как жанровая связь текстов.

6. Иные модели и случаи интертекстуальности.

6.1. Интертекст как троп или стилистическая фигура.

6.2. Интермедийальные тропы и стилистические фигуры.

6.3. Заимствование приема.

7. Поэтическая парадигма [68, с. 25–38].

Е. В. Михина в кандидатской диссертации, посвященной рассмотрению чеховского интертекста в современной литературе, опираясь на систему Н. А. Фатеевой, внесла в классификацию интертекстуальных элементов, с нашей точки зрения, значимые добавления, а именно слои ономастических цитат и ссылок на факты биографии автора (что у Н. А. Фатеевой обозначалось как реминисценция и в систему интертекстов не было внесено).

Явление интертекстуальности в текстах нередко приравнивается к метонимии. Так, З. Г. Минц называет интертекст «цитатами-метонимиями», дифференцируя их «в зависимости от семантического объема “референтного текста”, которым может быть отдельное произведение, все творчество цитируемого автора, вся культура, куда включен цитируемый автор, или некая кросскультурная традиция» [48, с. 364].

Мысль о том, что в основе метонимии лежат отношения между пространством, событиями, понятиями и логикой в различных категориях действительности, а также отражение этой действительности в человеческом сознании, сформулировал и развил еще Р. Якобсон. Именно его исследования послужили основой для формирования когнитивно-семиотического подхода Н. С. Олизько при разделении интертекстуальных связей на метафорические и метонимические. Первые возникают «при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности, на новый референт по принципу сходства». А при переносе значения по принципу смежности, «(когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст и вызывает у него комплекс ассоциаций)» [53, с. 61], проявляются метонимические связи текстов. Так, исследователь выстраивает свою «типологию интертекстуальности в двух плоскостях» – на горизонтальном уровне (метонимические отношения) и на вертикальном (метафорические), что приводит к выведению следующих видов интертекста:

1. Метонимические отношения.

А. Гипертекстуальность («каждое произведение отдельного автора как звено одной нарративной цепи»).

В. Метатекстуальность («авторский комментарий на особенности построения собственного текста»).

2. Метафорические отношения.

А. Архитекстуальность (установление взаимосвязей с «прецедентным жанром»).

В. Интекстуальность («насыщенность произведений различного рода реминисценциями») [53, с. 62].

Требуют уточнения некоторые термины, используемые нами в классификации, так как в современной науке нет единства в их понимании.

Так обстоит дело с различием терминов «аллюзия» и «реминисценция». Реминисценции, не включенной Фатеевой в классификацию, дается следующее толкование: «Под реминисценцией мы будем понимать отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое безусловно узнаваемо. <...> Однако в поэзии реминисценция часто оборачивается аллюзией» [68, с. 133].

«Энциклопедический словарь» Ю. Б. Борева дает следующую трактовку: «Аллюзия – художественное высказывание, провоцирующее мысль, семантически не сопадающую с прямым смыслом речи, <...> путем *намёка*» [25, с. 23]. А. Н. Николюкин в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» определяет аллюзию как «*отсылку* к известному высказыванию, факту литературной, исторической и политической жизни либо к художественному произведению» [45, с. 27]. А. С. Черняева так понимает аллюзию: «заимствование <...> из инородного текста, <...> являющееся *знаком ситуации*» [70].

В определении понятия «реминисценция» подчеркивается «спонтанность», «неявность» (Борев), «косвенность» (Николюкин), «невольность» и «бессознательность» (Жирмунский). Именно эти черты являются ведущими: автор *неосознанно* включает в повествование «чужое слово», что несет за собой сложность в узнавании и интерпретации реминисценции. Мы придерживаемся следующих определений: реминисценция – это *невольное* заимствование, *неявная*, *косвенная от-*

сылка, напоминающая о другом художественном произведении, факте биографии и культурной жизни, в то время как аллюзия – прием сознательно используемый автором с целью обогащения образа дополнительным смыслом путем *намёка*.

Необходимость разъяснения есть и в формах интертекста, предполагающих развитие и полемику с идеями, образом писателя-классика, которые исключают возможность пародии на претекст, реализуемый на уровне гипертекстуальности по классификации Н. А. Фатеевой. Термин «пародия» несет в себе смеховое начало, а также оттенок литературной борьбы, соперничества, однако некоторые современные тексты не ставят перед собой задачу пародийной формы, а нацелены на игру и ироничность. А. В. Кубасов выбирает термин «пародичность», выведенный Ю. Н. Тыняновым («пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции» [66, с. 290]), для более точной характеристики произведений эпохи постмодерна: «литературная борьба, а вместе с ней и пародийность, ушли на второй план. На смену бойцовской пародийности пришла пародичность с установкой не на борьбу, а на игру, увлекательность, иронию, ёрничество... Сменилась прагматика текста» [38, с. 23–24].

Игровая, пародическая установка современного текста по отношению к классическому претексту реализуется посредством создания ремейка или апгрейда, отличие которых от пастиша состоит в том, что они не сохраняют индивидуально-авторский стиль повествования, антураж и время действия. Данные термины пришли в литературу из кинематографа и компьютерного программирования соответственно. До сих пор оба

эти понятия не имеют ни однозначного орфографически верного написания (выбор между графическим и фонетическим заимствованием), ни однозначной трактовки.

«Словарь новейших иностранных слов» Е. Н. Шагаловой дает два значения ремейка (англ. remake – «переделка, переделывание»): «1. В искусстве – новая версия чего-либо известного или созданного ранее <...>. 2. Возвращение давних, ушедших элементов (например, моды, обычаев), использование ранее уже встречавшихся “старых” идей во вновь выпускаемых товарах, изделиях» [71, с. 572]. Второе значение объемнее первого, сходится с определением интертекста в широком смысле слова. Первое же, мы считаем, точнее характеризует тексты современной литературы, посвященные «переделке классики». Именно «перепевка» старой истории по-новому является императивом ремейка, основные черты которого следующие:

1. Подчеркнутая ориентация ремейка на конкретный образец классики. Автор нацелен на узнаваемость оригинала.

2. Основные сюжетные линии текста-оригинала переходят в новое произведение.

3. Имена героев, а также топонимические названия могут как сохраняться, так и изменяться современным автором, при этом герои нового текста имеют четкие рамки соответствия героям претекста, что делает их узнаваемыми для читателя.

4. Ремейк не преследует цель осмеяния текста-оригинала.

5. «Чужой текст» берется для переделки полностью, что сразу же подчеркивает разницу с пародией, в которой использование претекста полностью вовсе не обязательно.

б. Идейный уровень претекста переходит в новое произведение, поэтому наблюдается большее тяготение современных писателей к классическим текстам, ведь они содержат духовные ценности и опыт, востребованный годами.

7. Тематический уровень произведения не сохраняется.

8. Продуктивность (даже креативность), обретается, по мнению Г. Л. Нефагиной, за счет богатства социально-философской проблематики и историко-культурной акцентуации.

В отечественном литературоведении существует попытка классификации ремейков, отражающая причину обращения к классическому интертексту. Е. Таразевич выделяет «ремейк-мотив», «ремейк-сиквел», «ремейк-контаминацию», «римейк-стеб», «ремейк-репродукцию» [63, с. 318–321].

Цель создания ремейков – это использование уже готовых, заслуживших успех среди читателей сюжетов и проблематики, что влечет за собой увеличение спроса среди читающего населения. Одновременно обращение к классическому произведению заставляет современного читателя не только вспомнить канонический текст и его создателя, но и обратиться к претексту, перечитать его, оживить классическое здесь и сейчас.

Параллельно с ремейком существует такая переделка претекста, как ребут (англ. reboot – «перезапуск, перезагрузка»), или новая версия, создающая новую сюжетную линию с узнаваемыми героями. Ребут берет готовых, прописанных персонажей, с их характерами и духовным опытом, и ставит их в новую жизненную ситуацию, далекую от той, в которой они находились в претексте. Ребут – излюбленная версия работы с классическим текстом авторов интернет-фанфиков (англ. fan fiction – «фан-литература», «фан-проза»), любительских сочинений по мотивам классических литературных произведений. Идейный,

сюжетный и тематический уровень рушатся при создании ребутов, оставляя только общность с претекстом на характерологическом уровне.

Апгрейд (англ. upgrade – «вверх» и «класс») – «усовершенствование чего-либо, замена старых деталей на новые, с лучшими техническими характеристиками» [71, с. 38]. Говорить об апгрейде можно только, если сам автор ставил перед собой задачу осовременивания претекста. Данные термины не несут в себе положительной или отрицательной коннотации.

Ярким примером романа-апгрейда, автор которого берет за основу классический текст, сокращает его и добавляет детали современности, выступает роман «Анна Каренина» Льва Николаева, из которого были удалены линия Левина и Кити, все внутренние монологи и отступления Л. Н. Толстого, а в линию Анны и Вронского были добавлены CNN как любимый канал героя, 27 этаж пентхауса и автомобиль, под колесами которого погибает героиня.

Ремейк является более сложным продуктом, чем апгрейд. Это оригинальная переработка текста с языка классики на язык современности, его «перевод», но с включением голоса автора, с авторской оценкой сюжетной ситуации. Если в романе-апгрейде происходит сокращение оригинала, его упрощение, то в романе-ремейке появляется новая интерпретация классического сюжета.

Вызывает вопросы и соотношение ремейка и сиквела, еще одного кинематографического термина. Сиквел (англ. sequel – «продолжение») – это «литературное или кинематографическое продолжение, развивающее сюжет, представленный в другом сочинении или фильме» [78, с. 624]. Несомненно, текст-сиквел опирается на текст-оригинал, так же как и ремейк,

разница же заключается в том, что происходит не *переписывание* классического произведения, а его *дописывание*. Здесь возникают и другие виды доработки оригинала: приквел (pre – «до»), интерквел (inter – «внутри»), мидквел (midquel – «середина»), триквел (tree – «три») и спин-офф (spin-off – «раскрутка»), которые становятся все популярнее не только для кинематографических, но и для литературных произведений.

Все виды переработки классики можно считать своеобразным проявлением общего универсального свойства *вторичности* художественного сознания авторов, работающих в данном ключе. Выражается категория вторичности в том, что побуждающим мотивом к написанию нового текста является тема классического произведения, позволяющая реализовать авторский замысел. Современные авторы, выбирая основу для создания своего текста, выражают своеобразное «подытоживание» истории литературы на определенной исторической вехе.

Мы рассматриваем ремейк, апгрейд и другие виды переделки оригинального текста в качестве приемов работы с «чужим словом», соответственно, как виды интертекстуальности. Мы относим их к метатекстуальности, по классификации Н. А. Фатеевой, оценивая как пародические (а не пародийные) формы, содержащие и элементы пересказа, и вариации на тему, и дописывание, и комментарий к классическому тексту. Приемы преосмысления претекста открывают возможности для многоуровневого интертекстуального диалога между классикой и современностью.

3. ИНДИВИДУАЛЬНОЕ АВТОРСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Для автора/творца интертекстуальность является *способом порождения собственного текста* (Р. Барт: «Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно *подражать* тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только *смешивать* разные виды письма, *сталкивать* их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...» [21, с. 388].) и *утверждением творческой индивидуальности* с помощью определенных отношений с произведениями других авторов. Так могут проявляться отношения идентификации, маскировки, а также противопоставления.

Литература является областью иррационального чувственного познания мира. Она ориентирована на субъективное восприятие кодов (сигналов), составленных в соответствии с авторским восприятием и направленных на эмоциональную отдачу читателя. Восприятие – это форма чувственного отражения действительности. Для характеристики этого процесса ученые-литературоведы остановились на термине из нейробиологии «рецепция» (от лат. *receptio* – «принятие, прием»), обозначающем заимствование и преобразование какой-либо информации субъектом. Рецептивная эстетика (нем. *rezeptions asthetik*) – это «направление в критике и литературоведении,

исходящее из идеи того, что произведение “возникает”, “реализуется” только в процессе “встречи”, контакта с читателем, который благодаря “обратной связи”, в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования» [22]. Соответственно, восприятие художественного текста и его понимание напрямую зависят от исторической ситуации и позиции реципиента.

Источниками рецептивной эстетики считаются работы йенских романтиков, настаивавших на активном участии читателя в творчестве писателя, герменевтика, пражский структурализм, русская формальная школа 1910–1920-х гг., а также социология литературы.

Но основу теории рецептивной эстетики составляет понятие «интенциональности», которое польский философ Р. Ингарден (опираясь на феноменологию Э. Гуссерля) возводит до универсального принципа, – устремленность сознания на предмет, которая позволяет личности создавать, а не только пассивно воспринимать, наполняет этот предмет «своим» содержанием и смыслом. «Чтобы увидеть картину, необходимо на базе наблюдения полотна изображения надстроить новое интенциональное представление об увиденном, и лишь оно приводит нас к картине» [34, с. 354]. Соответственно, происходит включение в любое явление действительности категории реципиента, который непрерывно находится в состоянии коммуникации с этой действительностью; а в традиционной литературоведческой схеме взаимодействия автора и читателя (автор – текст – читатель)

цепочка оказывается продленной: *автор – текст – читатель – текст*. Каждый читатель овладевает произведением и накладывает на него определенную схему смысла, вследствие этого появляется множество вариантов прочтения исходного текста и само произведение словно растворяется в них.

По мнению Ингардена, восприятие текста состоит из двух компонентов: конкретизации и реконструкции. Первая составляющая есть установка для постижения литературного произведения, которая обязательно должна быть специфически эстетической в понимании автора, ведь остальные читательские позиции («наивная», научно-исследовательская, политическая, религиозная) способны отклониться от «имманентного произведению идеала» [34, С. 26].

Вторая составляющая рецепции, реконструкция, является тематически-содержательной объективацией произведения, которую также осуществляет читатель.

Таким образом, рецептивная эстетика сосредотачивает свое внимание на проблеме существования художественного произведения как итога коммуникации автора и читателя и как выстроенного читателем смысла этого произведения.

Принципы рецептивной эстетики приобрели законченный вид в рамках Констанцкой школы (1960-е гг.), представленной такими учеными, как Х. Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм, М. Риффатер и другие.

Яусс ввел такие понятия, как «горизонт ожидания» читателя и «горизонт ожидания» произведения, чтобы объяснить разницу восприятия разными людьми одного и того же произведения. «Для каждого произведения читательские ожидания

складываются в момент появления произведения из предыдущего понимания жанра, из форм и тематики уже известных произведений, из контраста между поэтическим и повседневным языком» [74, с. 193].

«Горизонт ожидания» читателя является всеми знаниями человека о жизни, обществе, культуре, которые сложились у него под влиянием определенной исторической и социальной ситуации. «Горизонт ожидания» художественного произведения – это «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора <...>, произведения к обществу», что обуславливает «как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [Там же. С. 108]. Введенные Яуссом понятия не только подчеркивают многомерность художественного произведения, но и показывают возможность неограниченного количества интерпретаций.

Л. И. Стрелец в монографии «Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе» констатирует: «Важным компонентом рецептивной программы является индивидуальный читательский опыт, зафиксированный в определенных взглядах и представлениях, мнениях и эмоциях, установках, иллюзиях, интересах и т. п.» [59, с. 101].

Знания, умения, навыки, жизненные установки, опыт и пр. – вот тот контекст, в котором реципиент воспринимает текст. «Горизонт ожидания» читателя-реципиента раскрывается в диалогическом понимании произведения. Ю. Б. Борев замечает: «Важный психологический фактор восприятия искус-

ства – рецепционная установка, опирающаяся на предшествующую систему культуры, исторически закреплённую в нашем сознании историческим опытом» [25, с. 30–31].

Рассмотрим процесс обработки информации в человеческом сознании: единица информации, попадая в сознание субъекта, сталкивается с ранее накопленной в процессе жизнедеятельности информацией, то есть опытом. Частицы нового знания неминуемо взаимодействуют, соединяясь друг с другом. И единицы вновь получаемой информации становятся частью опыта субъекта, который, в свою очередь, обогащается и изменяется в новую информацию. При этом стоит заметить, что единица информации при восприятии другим субъектом преобразуется в совершенно иной результат, так как столкнется с другим опытом и мировоззрением.

В итоге перед нами предстанет ряд разных образов, выстроенных на основе одной и той же информации (неограниченное количество интерпретаций). Готовые образы являются итогом рецептивной деятельности, выводами, сделанными субъектами на основе полученной ими информации. При этом выводы эти могут пополняться за счет рецепции других единиц информации, что углубляет восприятие конкретного образа.

Интертекстуальность в таком понимании предстает одной из форм рецепции, раскрывая восприятие творческим читателем претекста, включающего элементы классического. Процесс восприятия был определен О. Б. Корманом как «процесс превращения реального читателя в читателя концепированного» [36, с. 113], то есть понимающего авторскую концепцию, так называемого *alter ego* автора. Творческий же читатель

становится концепированным креативным читателем, восприятие которого не только активно оценочно, но и *продуктивно*, поскольку «продолжает творчество» классика.

В. И. Тюпа выделяет пять вех стадийального развития художественного сознания:

1) рефлексивный традиционализм (читатель – «эксперт, обладающий знанием тех самых правил, по которым строится авторский текст» [67, с. 95]);

2) постклассицизм (читатель – «эмоциональное эхо автора» [Там же. С. 97]);

3) романтизм (читатель – «партнер автора по художественной игре, <...> духовно “присваивая” текст» [Там же. С. 99]);

4) постромантизм (читатель узнает «себя – в другом и другого – в себе» [Там же. С. 99]);

5) постсимволизм (читатель – «реализатор коммуникативного события» [Там же. С. 100]).

При исследовании проблемы читательской рецепции в постмодернистских текстах возникает необходимость выделения еще одной вехи – постмодернизма, где читатель представляется креативным, способным считывать интертекстуальные маркеры, а также не просто актуализировать смыслы, а создавать новые художественные произведения.

Творческая рецепция наиболее полно отражает диалоговую концепцию искусства, «внутренне диалогическую (коммуникативную) природу художественного творения» [Там же. С. 96]. Схематизированное представление коммуникативного процесса «автор – литературное произведение – читатель»

расширяется до схемы «автор – литературное произведение – творческий читатель – литературное произведение» [17, с. 9] (ср. со схемой воздействия автора на читателя Р. Ингардена). Так адресная направленность художественного произведения проявляется особенно ярко: текст обращен к «позиции сопереживания (по отношению к герою) и позиции сотворчества (по отношению к эстетическому субъекту)» [Там же. С. 77]. Соответственно, расширенная схема коммуникации наглядно представляет собой ответную реакцию реципиента на полученное сообщение (обратная связь, без которой невозможно представить акт коммуникации).

Автор произведения современной литературы – это прежде всего читатель классической литературы, поэтому мы объединяем обе позиции восприятия явления интертекстуальности, то есть анализируем интертекст в отдельном произведении как неминуемое соединение творческого замысла и читательской рецепции. Читатель становится автором, излагающим свою концепцию в каком-либо произведении или проявляющим «продуктивную» (М. Науман), «внутрицеховую» (М. В. Загидуллина), «креативную» (Е. В. Абрамовских), творческую рецепцию претекста на страницах собственного художественного произведения. Для таких «читателей, взявшихся за перо» (А. И. Белецкий), произведения классиков становятся источниками вдохновения, подталкивающими к творчеству.

Прежде чем перейти к анализу интертекстуальности подведем итоги теоретического материала, изложенного в 1, 2 и 3 главах пособия:

1. Использование интертекста современными писателями является основной формой работы с классикой.

2. Современные писатели обращаются к классическим художественным текстам с целью обогащения собственной фантазии и творчества, использования узнаваемых и потому популярных героев, названий и сюжетов, а также выведения собственного произведения на новый уровень, включения его в ряды признанных лучшими текстов.

3. Диалог между современным и классическим текстом рождает бесконечное количество читательских интерпретаций, которое может ограничить только «горизонт ожидания» самого произведения.

4. Мы рассматриваем креативную рецепцию классического текста в произведениях современных писателей как закономерную ступень эволюции истории литературного процесса, ведь обращение к истокам – это необходимая и неизбежная стадия в развитии любой культуры.

4. МЕТОДИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА КАК ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Проблема интертекстуальности становится чрезвычайно актуальной в эпоху постмодерна. Ощущение, что «все уже написано, но к счастью, не все еще подумано» [43], появилось в последней трети XX в. в связи с развитием образования, средств коммуникации, а также массовой культуры. Литература, кино, живопись, музыка и даже повседневная жизнь становятся интертекстуальными.

К проблеме интертекста обращались такие ученые, как Ю. Кристева, Р. Барт, У. Эко, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, В. Арнольд, В. Катаев, Н. Фатеева, О. Богданова, И. Ильин, Г. Нефагина, С. Белокурова, Б. Тух, Ю. Минералов, В. Москвин, М. Науман, Е. Абрамовских, и этот ряд может быть продолжен. Работы по изучению явления постмодернизма в целом и интертекстуальности как одной из важнейших его характеристик ведутся очень интенсивно: значительный вклад в изучение этой проблемы внесли А. Синявский, М. Эпштейн, Г. Белая, М. Чудакова, В. Курбатов, В. Новиков, И. Шайтанов, В. Курицын, С. Костырко, И. Сухих и др.

Ориентированность на канонические произведения и их создателей выражается либо подражанием классике, либо соревнованием с классикой. Смена времени ставит хрестоматийные тексты в норму безусловности, ведь классика содержит в себе образцы всеобщего и вечного, тех духовно-нравственных

ценностей, что противостоят «злобе дня». А русские писатели и поэты, традиционно воспринимавшиеся как учителя жизни и провозвестники истины, теряют свое влияние на жизнь общества. По мнению социолога Б. Дубина, посвятившего оценке классического свою монографию «Классика, после и рядом», «перенесенная из прошлого в будущее классика меняет свою модальность фактичности на модальность долженствования. Если в первом случае она значима, потому что осуществилась, то во втором – поскольку ей надлежит быть» [30, с. 12].

Этот признак «долженствования» не остается незамеченным современными писателями и критиками, вынуждая их провозгласить не только неактуальность классической литературы, но и ее гибель в качестве фундаментальной ценности (В. Курицын, А. Терехов, О. Седакова, А. Генис, М. Ямпольский). В связи с этим А. Невзоров в статье «У русской литературы закончился срок годности» подводит итог рассуждениям о положении классической русской литературы в современности: «Нет, наверно, в мире литературы, столь же агрессивной и дидактичной, как русская. Когда-то она была очень актуальной, отчего сегодня особенно бессмысленна, потому что языковая и мировоззренческая картина мира сменилась полностью» [22]. Но при этом классика продолжает существовать в качестве «основы, базиса, резервуара, откуда современная культура черпает образы, сюжеты, мотивы» [35, с. 28], то есть является средоточием интертекста. Несмотря на то что понятие классики переосмысливается с каждым годом в связи со сменой критериев оценивания, мы подразумеваем «под классикой нечто определенное: русскую литературу и – шире – культурное пространство между Пушкиным и Чеховым» [Там же. С. 7].

Для явления интертекстуальности современной литературы необходимо создание адекватного метода анализа.

Первым свой вариант деконструктивистского анализа предложил Р. Барт, акцентируя внимание на подвижности текста как процесса «структуризации», на том, что необходимо «проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс означивания» [21, с. 425]. Эта методика представляет собой узкопрофессиональный филологический анализ. Любая интерпретация по Барту неоднозначна: «Наша задача: попытаться уловить и классифицировать (ни в коей мере не претендуя на строгость) отнюдь не все смыслы текста (это было бы невозможно, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста), а, скорее, те формы, те коды, через которые идет возникновение смыслов текста. Мы будем прослеживать пути смыслообразования. <...> Наша цель – помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания. <...> в высказывании присутствуют многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение» [Там же. С. 426].

Другой метод, который ставит выше авторского читательское восприятие текста (ведь интертекст раскрывается только в читательской рецепции), следовательно, подчеркивает независимость, спонтанность возникновения интертекстуальности от авторского желания, находим на сайте Института европейских культур (1995–2000 гг.). Приведем упрощенную суть данной системы анализа: во-первых, необходимо найти сегмент, позволяющий подозревать интертекстуальность в данном тексте; во-

вторых, надо дать разъяснение выделенного сегмента через сопоставление текстов; в-третьих, нужно выявить наличие интертекстуальности в данном тексте и объяснить причины ее использования.

В ситуации постмодерна сама специфика мировосприятия («мир как текст») ведет к активной интертекстуализации текстов. Поэтому меняется авторская установка: «...Качественная характеристика мировосприятия, неповторимого в своей субъективности, превращается в свойства самой исследуемой картины мира <...> понимание “своего” как многократно отраженного “чужого”, каждый новый текст написан поверх старого текста» [44, с. 14]. Это подталкивает к пониманию необязательного и случайного характера интертекста: «Эта связь (интертекстуальная. – Ю. Г.) не требует сознательного агента – она обнаруживается в процессе чтения, ее корректно “вчитать” в изучаемое сочинение» [40, с. 203]. Опознание же интертекстуальных ссылок в литературе постмодернизма представляется увлекательной игрой, своеобразным собиранием пазла, сложность которого сильно варьируется – от безошибочного опознания до произвольных интертекстуальных отношений.

Постмодернизм рождался в период переоценки ценностей, в момент отказа от прежних идеалов. Поэтому недоверие и сомнения стали императивом нового философского мировоззрения, а, соответственно, высшая истина, идеал оказались неактуальны. Таким образом, фрагментарность, эклектика, релятивизм, скептицизм, ирония, пародия, антиутопизм, крах двучных оппозиций, «исчезновение реальности» и интертекстуальность – основные черты постмодернизма.

Новейшую литературу называют «бесприютной литературой» (Е. Шкловский), «литературой эпилога» (М. Липовецкий), «больным, который скорее полужив, чем полумертв» (Л. Анненский), «плохой прозой» (Д. Урнов), «другой литературой» (С. Чупринин).

Критика неоднозначно относится к тому, как современные писатели работают с классическим интертекстом. Многие исследователи (В. Новиков, С. Рассадин, С. Бочаров) подчеркивают, что классику используют в качестве посредника между читателем и автором, ее уже не ценят как самостоятельное произведение художественной литературы, сводят к «приему в современной культуре» (М. Адамович).

Но есть и другое мнение, в какой-то степени оправдывающее сегодняшнее положение литературного процесса. Так Ю. Степанов видит эволюционный виток исторического процесса в вынужденном положении современной литературы, которая наследует глубинную проблематику, острые конфликты и увлекательные сюжетные повороты классики, перенимает функции, формы и назначения канонических текстов [58, с. 603–612].

Таким образом, возникший интертекстуальный анализ порождает расслоение смыслов, заставляет отдельные компоненты текста разворачиваться, раскрывать такие значения и глубины, которых эти компоненты не имели до процесса анализа. И единство произведения раскрывается тем подробнее, чем больше элементов и ассоциаций разъясняется в этом произведении, объединяются даже те части повествования, кото-

рые до этого казались немотивированными и случайными. Итогом интертекстуального анализа становится углубление смысла текста, раскрытие сквозных мотивов, потенциальных идей.

Главный прием интертекстуального анализа – привлечение новых данных из широкого круга источников, позволяющее увидеть исследуемое с необычной точки зрения. Значение текста теперь невозможно свести к нему самому, ведь он всеохватен. По мнению А. К. Жолковского [32, с. 45], при интертекстуальном анализе необходимо учитывать следующие внетекстовые уровни:

- 1) претекст, с которым играет произведение;
- 2) жанр, который оно пытается обновить;
- 3) систему модифицирующихся мотивов;
- 4) современный контекст;
- 5) глубинный (мифологический или психологический) архетип;
- 6) (авто)биографический уровень текста.

Польский философ-феноменолог Р. Ингарден предложил следующую методику анализа интертекстуальности. Ученый выделяет в процессе анализа три составляющие, основанные на читательском восприятии: актуализацию (конкретизацию определенного фрагмента текста, содержащего «спящие в произведении элементы» (Ингарден)), идентификацию (расширение читательского «горизонта ожидания» и формирование нового опыта), конституирование смысла (приращение нового смысла к тексту).

Таким образом, продолжая структурный подход к художественному произведению, Ингарден выделяет четыре обязательные составляющие любого текста: звучание слова, его

значение, предмет изображения и читательское представление о предмете изображения. Мы предполагаем в современных литературных произведениях существование пятого слоя – *интертекстуального*, который реализуется через связь слов, фраз, героев, композиции и т. д.

Н. А. Николина [52, с. 225] определяет круг интертекстуальных элементов для анализа:

1. Заглавия, отсылающие к другому произведению.
2. Цитаты (с атрибуцией и без атрибуции).
3. Аллюзии.
4. Реминисценции.
5. Эпиграфы.
6. Пересказ чужого текста.
7. Пародирование.
8. «Точечные цитаты» (имена персонажей).
9. «Обнажение» жанровой связи с текстом-предшественником.

Заслуживает внимания классификация интертекстуальных элементов, предложенная Е. В. Михиной [49, с. 11]:

1. Названия, являющиеся полными или частичными заимствованиями у авторов-классиков.

2. Упоминание имени классика, ссылки на факты его биографии и творчества.

3. Различные формы атрибутированных и неатрибутированных цитат:

- «точечные цитаты» – имена персонажей, топонимические названия, известные читателям по текстам-предшественникам;
- дословные и частичные цитаты, крылатые выражения.

4. Заимствованная фабула или сюжетная канва произведения.

5. Заимствованные повествовательные и композиционные приемы.

6. Заимствованные приемы литературной техники.

7. Заимствованные мировоззренческие установки.

Е. В. Михина подчеркивает жесткость структуры данной классификации, которая напрямую зависит от силы воздействия претекста на читателя. Так, наиболее узнаваемыми являются имена классиков и персонажей, наименее – приемы литературной техники и мировоззренческие установки.

В предпринятом нами интертекстуальном анализе мы совершаем два действия, не ограничивая себя только нахождением и фиксацией наличия интертекстуального элемента в конкретном современном литературном произведении. Мы устанавливаем организацию интертекстуального элемента, уточняя его структуру и значение, а также определяем индивидуально-авторскую стратегию работы с классическим интертекстом, выявляя авторскую форму «креативной» рецепции.

5. ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ ЖАНРА «КОМИКС» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

В эру визуального контента быстро возникают новые синтетические жанры, которые начинают набирать популярность. Наиболее известным из жанров цифровой эпохи можно считать комикс, который укрепил свои позиции с середины XX века. При анализе комикса исследователи часто используют термин «графический роман», чтобы отличить свои произведения от большинства подобных произведений, ориентированных либо на детей, либо на широкую аудиторию. Термин «графический роман» также указывает на то, что работа больше предназначена для взрослых и интеллектуально подготовленных читателей.

Французский кинокритик Жорж Садуль в своей книге «Всеобщая история кино» охарактеризовал комикс как «рассказ в картинках», акцентируя внимание на его нарративной природе. Комикс всегда содержит какую-либо историю, построенную не только на сочетании текста и изображения, но также на использовании других невербальных элементов [52, с. 46]. Уильям Айснер определяет комикс как «последовательное искусство», подчеркивая его творческое выражение [Там же. С. 75]. Скотт Макклауд предлагает более узкое определение, считая комиксом лишь иллюстративные изображения, что исключает анимацию [Там же]. А. Г. Сонин определяет комикс как текст, представляющий собой последовательность кадров с

изображением и вербальным сопровождением, формирующими органическое единство [52].

По мнению Р. Харвея, комикс – это рассказ, представленный в виде изображений, которые сочетаются с текстом (чаще всего размещенным внутри рисунка), дополняющим их и наоборот [Там же. С. 84]. Данное определение справедливо для однопанельных комиксов, однако оно не охватывает те произведения, что полностью лишены текста. Все приведенные определения основываются на формальной структуре комикса, но это не единственный подход. Например, Нил Кон утверждает, что «однопанельные комиксы – это те, где текст преобладает; а комиксы без текста все равно остаются комиксами, и их принадлежность к этому жанру не зависит от структуры. Таким образом, комикс можно рассматривать как социологический, литературный и культурный продукт, не зависящий от своей внутренней структуры» [53, с. 180–186].

Комикс основан на трех видах искусства: литературе, живописи и кино. Как указывает Макклауд, «фильм на пленке – это замедленный комикс. Пространство комикса соотносится с временем фильма». Исследователь называет иллюстрации «первичной информацией», а текст – «воспринятой», необходимой для интерпретации символов языка [52, с. 49]. Айснер описывает комикс как калейдоскоп образов и слов, которые требуют от читателя восприятия как визуального, так и текстового, подчеркивая неразрывную связь изображения и текста [Там же]. Ю. Александрова и А. Бархаза смотрят на комикс как на «рассказ в картинках», отличающийся от «картинок к рассказу», поскольку в нем повествование выражается через изображения с дополнительными текстами по необходимости

[6, с. 10]. Повествование является ключевым элементом, определяющим уникальность комикса и сближающим его с литературой, что привело к установлению термина «графическая проза» в культурологии. Несмотря на экономность слов, комикс «радикально полон: то, что отсутствует в литературном тексте (интерьер, внешний вид и т. д.), компенсируется изображением; то, чего не хватает отдельному изображению (предыстория, речь, последствия и т. д.), добавляется текстом и соседними иллюстрациями» [Там же. С. 42], а взаимосвязь всех этих элементов еще раз подчеркивает синтетический характер комикса. Часто текстовые материалы не содержат детальных описаний, эту роль выполняет визуальный компонент. Тексты состоят из диалогов, монологов, а также авторских комментариев.

Приведенное разнообразие точек зрения на определение комикса как жанра показывает, что существует множество подходов к толкованию этого явления, что свидетельствует о его изменчивой природе. Тем не менее, предложенные выше определения помогают составить общее представление о заявленном жанре.

Одним из спорных аспектов в комиксологии является история комикса. О. В. Мосина утверждает, что первые «комиксы» возникли на заре человечества, когда изображения начали появляться на стенах пещер. Рассказы о добыче можно считать первыми графическими рассказами, а на египетских фресках есть «облака» с текстом, что напоминает современные комиксы. Это неверное мнение, так как изображения без текста

не имеют художественной ценности. Появление комиксов относят к началу XVIII века, и английский художник Уильям Хогарт считается их основоположником.

Его работа 1731 года «Карьера проститутки» состояла из шести изображений, которые следовало рассматривать в определенном порядке. Важным годом для комиксов считается 1894, когда Р. Ф. Аутколт представил комикс «Желтый малыш» в нью-йоркских газетах. Комиксы в том виде, в котором мы их знаем сегодня, появились лишь в конце XIX века, и их развитие, аналогично литературе, стало возможным благодаря печатному станку, который отделил текст от изображений.

Комиксы XX века делят на четыре периода: золотой век, серебряный век, бронзовый век и современный век. Этот подход касается преимущественно американских комиксов, которые стали наиболее популярными и определили направление развития для комиксов остальных стран. Термину «золотой век» (1960 г.) соответствует период с 1930 по 1950 годы. Многие исследователи относят начало золотого века к 1938 г., когда на страницах Action Comics впервые был опубликован комикс «Супермен».

«Серебряный век» начался с введения кодекса комиксов в 1954 г., который жестко регламентировал содержание публикаций. Многие исследователи связывают начало нового этапа в комиксах с книгой доктора Фредрика Вертрама «Совращение невинных» (1954 г.), которая подняла вопрос о растущем количестве жестоких сцен и о сексуальных сюжетах в этой форме искусства.

«Бронзовый век» характеризуется углублением тематики и взрослением сюжетов, а художественный стиль становится более реалистичным и разнообразным.

Комиксы «современного века» комиксы представляют собой полный пересмотр традиций периодов «золотого и серебряного веков». Начало нового периода, как правило, связывают с 1986 годом, когда вышли «Бэтмен. Возвращение Темного Рыцаря» Френка Миллера и «Хранители» Алана Мура. Эпоху с 1986 по 2000 год иногда называют «темным веком» комиксов из-за ее мрачных настроений. Несмотря на свою сравнительно короткую историю, комиксы за последнюю сотню лет претерпели множество изменений, но их суть остается постоянной – это связь с литературой и кино.

В разных странах комиксы занимают важное место в культуре, например, во Франции и Германии они признаны отдельным искусством, а в Японии манга (разновидность комикса) рассматривается как национальное наследие.

За последние годы ученые разных научных дисциплин, таких как литературоведение, культурология, лингвистика и семиология, начали проявлять интерес к комиксам. До середины XX века исследование этого жанра почти не осуществлялось, за исключением отдельных работ. Однако к середине столетия отношение к комиксам изменилось, и они стали восприниматься вполне серьезно.

Умберто Эко отмечал, что прошли времена, когда изучение комиксов сопровождалось упреками. Первые полноценные научные исследования появились в США в конце XX века. К началу XXI века адаптации классических произведений не только не утратили своей актуальности, но и продолжили

набирать популярность. В 2007 году издательство Delcourt запустило серию Ex-Libris, под редакцией Жан-Давида Морвена, а Adonis объявило о новой серии Romans de Toujours, где планировалось выпустить 50 альбомов по произведениям различных авторов.

Вопрос адаптации возник как способ привлечения молодежи к классической литературе, и к 1970-м годам начали выходить адаптации, направленные на более широкую аудиторию. В результате комикс эволюционирует в самостоятельный литературный жанр.

Комиксы обычно разделяют на три основные категории: по региону публикации, использованным художественным техникам и формату. Внутри жанра классификация комиксов происходит по разным аспектам, поскольку они сочетают в себе текст и изображения. Классификацией служат такие факторы, как местонахождение, тематика, создание и формат выпуска.

Первым критерием является географический аспект. Комиксы различают по странам, в которых они создаются: США, Великобритания, континентальная Европа и Восточная Азия. Комиксы этих регионов различаются жанрами, также различны и издательские стратегии по выпуску комиксов.

В США и других англоговорящих странах комиксы богато представлены стилями и жанрами, формируется глобальная индустрия комиксов. В Европе каждый регион демонстрирует уникальные форматы публикации, например, в Италии используют «bonellianos», а во Франции – альбомные цветные издания. Японская манга читается справа налево, а в Китае и Южной Корее существуют свои разновидности манги.

Вторым критерием классификации являются художественные методы. Каждому художнику присущ индивидуальный стиль, но в общем выделяют два направления: реализм и карикатуру, которые могут комбинироваться. Технологии создания комиксов варьируются от ручного до компьютерного исполнения.

По формату комиксы делятся на карикатуры, стрипы и книги, отражая разные аспекты повествования и стиля. В рамках данной классификации по формату также следует упомянуть графический роман. Однако это разделение нельзя считать исчерпывающим, поскольку комиксы постоянно эволюционируют, и в жанре регулярно появляются новые виды, которые не вписываются в уже определенные категории. Часто в материалах, посвященных комиксам, встречается понятие «графический роман». Вопрос о том, где проходит граница между комиксом и графическим романом, остается открытым. Существуют различия между терминами или они взаимозаменяемы? Чтобы разобраться в этом, стоит изучить историю графических романов.

Комиксы активно издаются по всему миру, и в каждой стране они имеют свои уникальные графические стили и сюжетные линии. Существенное развитие жанра произошло в 1980-х годах, когда американский комикс стал получать свежие идеи из британских антологий научной фантастики. Это привело к усложнению сценариев и улучшению качества графики, чему способствовал успех антологии «2000 AD». В 1978 году Уилл Айснер выпустил комикс «Контракт с Богом», который

стал поворотным моментом в этом жанре и активизировал термин «графический роман», хотя этот термин «графический роман» впервые упомянул Ричард Кайл еще в 1964 году.

В предисловии к первому тому графической адаптации «Игры престолов» Джордж Мартин с иронией комментирует термин: «Графический роман, вот как их теперь называют. На самом деле это крупные, красивые книги комиксов, отпечатанные на глянцевой бумаге и в жестком переплете, которые чаще продаются в книжных магазинах, чем в газетных киосках. “Графический роман” звучит неплохо. Это милое, престижное и почитаемое название для области, традиционно вызывающей меньшее уважение, чем Родни Дэнджерфилд» [52, с. 79].

Графический роман представляет собой более серьезную форму комикса. Е. Биргер отмечает, что графические романы являются «знаком упадка литературы и одновременно символом ее силы. Новая традиция чтения в картинках помогает сохранить бумажную книгу в век электронных устройств. Пока книжный рынок медленно угасает, лишь графические романы, кажется, продолжают развиваться» [6, с. 24].

Словом, графический роман является частью массовой культуры и представляет собой уникальный жанр, который не следует путать с обычными комиксами. В то же время эти две формы литературы имеют много общего, объединяющего их под одним и те же понятием комикса.

Тем не менее название «графический роман» звучит более внушительно, чем «комикс», придавая этому литературному жанру определённую серьёзность. Теперь ребёнок читает настоящую книгу, «роман», а не просто журнал. Графический

роман является разновидностью комикса, однако среди исследователей, авторов и издателей есть те, кто считает иначе и рассматривает этот жанр как уникальную категорию.

Прежде чем обратиться к анализу адаптаций, необходимо развести два понятия «комикс» и «графический роман». В статье «Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов)» М. Г. Меркуловой и И. Г. Прудюс дана краткая трактовка терминов в сопоставительном аспекте. «Графический роман – становящийся жанр, в основе которого находится нарратив, представленный в форме диалога между текстовым и графическим компонентами – наследием жанра комикса. Однако графический роман, имеющий в основе законченное повествование и историю персонажей, отделился от комикса, в большей степени представляющего фрагментарные сюжеты, и приблизился к жанру романа, ведущего диалог с современностью (М. М. Бахтин). По нашему мнению, графический роман – это в большей степени модификация романа, согласующаяся с веяниями современной визуальной эпохи, где графический компонент – элемент, неразрывно связанный как с формой, так и с содержанием, – соединяется с текстом» [11, с. 3384]. Принимая точку зрения Меркуловой и Прудюс, мы также считаем, что основное различие жанровых номинаций находится во фрагментарности и целостности нарратива.

Долгое время комикс не признавали жанром серьезного искусства. Важным шагом на пути к этому признанию стало возникновение графических романов, в которых основное внимание уделяется иллюстрациям при минимуме текста. Графические романы подошли к более глубокому и интеллектуальному

подходу в сюжете, что не характерно для комиксов. Существует множество исследователей, которые не согласны с тем, что графический роман является подвидом комикса. Т. Титова подчеркивает, что графические романы отличаются от традиционных комиксов не только сюжетом, но и качеством издания. Графические романы, как правило, затрагивают серьёзные темы и созданы для зрелой аудитории в отличие от комиксов, которые ориентированы на более широкий круг читателей.

История графической литературы в России насчитывает пять-шесть веков и развивалась в различных рамках протокомикса, таких как иконопись и книжная миниатюра (М. Евдокимова и М. Заславский. История русского комикса). По мнению некоторых исследователей, графическая литература начала развиваться через лубок, иллюстрированные журналы и диафильмы, а современный комикс начал формироваться с конца 1980-х годов, отражая традиции американских газет XIX века.

Первые значительные примеры визуального повествования нашли своё выражение в средневековых иконах, где на полях изображались важные события из жизни святых. С XVII века стал распространяться лубок, который представлял изображение на разнообразные темы, получил признание во время войны с Наполеоном и приобрел огромную популярность к концу XIX века.

Постепенно визуальное повествование эволюционировало, отражая дух времени и адаптируясь под различные форматы. Лубок, с его яркими образами и народным юмором, стал предшественником более современных форм, проложив путь к новым способам рассказывания историй. Эти средства массовой информации развивались параллельно с изменяющимся

обществом, что способствовало возникновению уникальных художественных традиций.

Переход к диафильмам и комиксам в СССР стал важным этапом в этом процессе. Диафильмы, соединяющие изображения и текст, позволили создать новый интерактивный опыт для зрителя, погружая его в захватывающие сюжеты. Тем временем комиксы начали набирать популярность, заполняя нишу, ранее занятую лубком и другими визуальными средствами.

В СССР диафильмы получили широкое распространение в 50-х годах, а в 1937 году вышел первый рисованный детский журнал «Сверчок», однако его существование было недолгим. Официальной датой рождения российского комикса считается сентябрь 1956 года, когда вышел первый выпуск «Веселых картинок» под редакцией Ивана Семенова.

Первый художественный редактор журнала «Веселые картинки» Виталий Стацинский в своих воспоминаниях отмечал, что изначально концепция издания была ориентирована на комиксы. В первом выпуске был опубликован знаменитый советский комикс «Петя Рыжик», созданный Иваном Семеновым. Однако в советских журналах нарисованные истории использовали преимущественно упрощенные приемы «протокомиксов»: это была последовательность изображений с пояснениями или вовсе без текста.

Настоящие комиксы, насыщенные текстовыми элементами в «пузырях» и заголовках, начали активно развиваться в России лишь с конца 1980-х годов. Первая волна комиксов включала лицензирование зарубежных серий комиксов, но большинство проектов прекратили существование после кри-

зиса 1998 года. Возрождение комиксов в России началось с активного освоения интернет-пространства. В 1999 году художник Андрей Аешин основал «Комиксолет» – платформу для общения и обмена любительскими комиксами между читателями. С тех пор интерес к комиксам значительно возрос, появились выставки и фестивали, специально приуроченные к выходу новых серий комиксов. Комиксы становятся частью литературы и социального дискурса, их влияние на читательскую аудиторию выходит за рамки традиционных литературных жанров.

6. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОМИКС-АДАПТАЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Современность ставит человечество в рамки ускоренного темпа жизни. Постоянное увеличение потока информации, многозадачность делают людей в большей степени тяготеющими к визуализации, «клиповости» мышления. Новое «поколение экрана» обладает быстрым, но поверхностным пониманием мира, что затрудняет чтение как таковое, ведь оно несет в себе обязательное углубленное погружение в информацию, нахождение специфических признаков художественного текста, а также возможность сделать выводы на основе проведенного анализа.

Именно для такого нового читателя современные авторы адаптируют классические произведения литературы в жанры комикса и графического романа, в которых визуальное важнее лексического: картинка несет в себе больше информации, чем текст.

Сегодня существует большое количество комикс-адаптаций классических художественных произведений, составляющих базис отечественной литературы: «Медный Всадник», «Евгений Онегин: графический путеводитель», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Записки сумасшедшего», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Мастер и Маргарита» и др.

Проблема перевода жанра хрестоматийных текстов в графические романы очень важна для литературоведения, ведь только соблюдение меры в сокращениях и «перелицовке» классики позволит сохранить для следующих поколений базовые ценности, заложенные в канонических текстах. Обязательным условием адаптации текста школьной программы в жанр комикса является сохранение идейного содержания произведения, а также индивидуально-авторской философской концепции, передаче атмосферы и пафоса художественного текста служит визуальная составляющая – иллюстрации, прорисовка деталей рисунка.

Таким образом, важным аспектом адаптации классики является не только визуальная подача, но и способность сохранить эмоциональную нагрузку произведения. Современные комиксы и графические романы должны передавать глубину чувств и внутренний мир героев, что возможно лишь при тщательной проработке как текста, так и изображений. Каждая иллюстрация должна быть пронизана символикой, способной вызывать в читателе ассоциации, перекликающиеся с оригиналом, тем самым устанавливая связь между классикой и современным восприятием.

Кроме того, необходимо учитывать, что визуальный медиум предоставляет новые возможности для интерпретации текста. Художники могут использовать цвет, композицию и динамику, чтобы внести свежие акценты в известные сюжеты, что в свою очередь может привести к новым интерпретациям смыслов и образов. Это предоставляет читателям новый взгляд на классические произведения и способствует их современному восприятию.

Важно отметить, что адаптации не должны восприниматься как упрощенная версия оригиналов. Напротив, адаптации являются попыткой установить диалог между современным и традицией, которая, сохраняя каноны и основу, обогащается новыми подходами и техниками. Таким образом, комикс становится не просто формой развлечения, а полноценным средством литературного и культурного самовыражения.

Анализируя графические романы, наиболее интересно рассматривать, какие фрагменты классического художественного произведения автор выбрал для своей адаптации текста и почему, как ему удалось отобразить динамику повествования, какими он представил героев, сохранил ли портретные характеристики претекста, как удалось передать идейно-философскую базу текста. А еще для каждого конкретного комикса очень важно решить помогает ли визуализация сохранить познавательную функцию произведения русской классической литературы, ведь именно ради нее тексты берутся из базы «школьного чтения».

Обращаясь к термину «адаптация», мы имеем в виду следующее понимание: художественный текст облегчается для изучения, приспособливается к другой аудитории, нежели к которой был адресован автором. «Адаптация литературного произведения – это процесс переработки оригинального текста произведения, его приспособления, переделки и переписывания для новых целей, новой аудитории или нового способа применения» [43, с. 249].

При анализе графических романов на основе классической литературы, важно рассмотреть, как визуальное искусство

дополняет или трансформирует оригинальный текст. Порой автор адаптации выбирает ключевые эпизоды, которые наилучшим образом отражают сюжетные повороты или психологические состояния героев. Графические элементы, такие как композиция, цветовая палитра и динамика панели, способны создать напряжение и эмоции, которые не всегда могут быть переданы словом.

Визуализация персонажей также играет решающую роль. Художник может интерпретировать внешность и мимику героев, что позволяет современному читателю лучше понять их внутренний мир. Тем не менее важно сохранить портретные характеристики, чтобы читатели могли провести параллели между графической адаптацией и оригиналом. Это помогает удержать аутентичность текста и облегчить восприятие литературной глубины.

Что касается идейно-философской базы, то графическая адаптация может как углубить, так и упростить сложные концепты классики. Важно, чтобы визуальное оформление служило не только привлекательным дополнением, но и способом, который бы сохранял и усиливал познавательную функцию произведения. Таким образом, адаптация может стать мостом между классическим текстом и его новой аудиторией, помогая сохранить его ценность и значимость в современном контексте.

Несомненным является тот факт, что современные школьники обладают другой скоростью и уровнем мышления, чем школьники 30 лет назад. Множество социологических исследований доказывает это. Например, в статье М. А. Купчин-

ской и Н. В. Юдалевич «Клиповое мышление как феномен современного общества» (2019 г.) читаем следующее: «Новое поколение, так называемые “люди экрана”, обладают визуальным, быстрым, но поверхностным мышлением, получившим название «клиповое мышление». Им присущ языковой минимализм и речевая бедность, рассеянность и гиперактивность, дефицит внимания. У них конкретное мышление преобладает над абстрактным» [37, с. 67].

А. А. Вяткин, Г. Л. Капустин и Е. Ю. Макаренко исследовали методы адаптации контента для детских периодических изданий. Можно выделить несколько ключевых стратегий, направленных на привлечение и удержание внимания и интереса читателей:

1. Стратегия диалога. Предполагает активное взаимодействие с ребенком, включая игры и задачи, что значительно увеличивает его интерес к журналу.

2. Аккультурация. Включает использование языковых конструкций (лексики и грамматики), понятных для ребенка.

3. Стратегия привлекательности. Делает акцент на ярком дизайне и гармоничных цветах, а также на выразительных шрифтах, чтобы привлекать внимание и облегчать чтение

4. Социализация личности. Моделирует жизненные ситуации, с которыми может столкнуться ребенок [Там же. С. 69].

Одна из главных задач адаптации текста, на наш взгляд, – с минимальными трудностями передать читателю максимальное количество информации. Как подчеркивает А. В. Брыгина, «текст оригинала может быть сложен для восприятия, и важно сделать его доступным, чтобы читатель мог самостоятельно интерпретировать информацию» [15, с. 5–10].

Основной характеристикой данного текста является его адресность, поскольку именно особенности аудитории определяют изменения в оригинале. При редактировании текста необходимо учитывать возраст, профессию и занятость читателя.

Центральным объектом литературной адаптации служит текст, и в процессе адаптации критически важно сохранить основное значение и идею произведения. Выделяются различные методы адаптации, такие как цитирование, исключение, перестановка. Цитирование подразумевает перенос текстовых фрагментов без изменений содержания. Исключение – это устранение ненужных компонентов, которые не влияют на сюжет. Перестановка влечет за собой изменения в структуре оригинала.

Французский исследователь Ж. Трамсон классифицирует адаптацию на текстуальную и поэтическую; первая более распространена и позволяет выделять ключевые моменты, не теряя суть повествования. Поэтическая адаптация требует глубокого понимания культурных ценностей автора. Адаптация текстов к уровню восприятия читателя – важный аспект, особенно в комиксах, где используются как цитирование, так и компрессия для упрощения и повышения информативности.

На наш взгляд, комикс можно сравнить с телевизионным экраном, так как его кадры напоминают застывшее кино, позволяющее детально рассматривать каждую сцену. Кинокритик А. Долин в одном из интервью также высказывает эту мысль, подчеркивая, что «комиксы, основанные на классических произведениях, очень напоминают экранизации, которые зачастую сильно отличаются от оригиналов» [43, с. 16].

Первое комиксное адаптирование для учебных целей появилось в 1960-х годах в США, когда «Marvel» выпустила серию адаптаций классических литературных произведений В. Гюго, Ч. Диккенса, Д. Свифта, М. Шелли и Д. Дефо. Комиксы упрощают текст, делая его более доступным для широких масс. Известно, что Осаму Тэдзука, создатель комикса «Преступление и наказание», стремился познакомить молодежь с романом Ф. М. Достоевского, адаптировав в комиксный формат с изменениями в сюжете и композиции. Мы полагаем, что такая переработка не соответствует концепции образовательного комикса, основной задачей которого является сохранение сюжета в усвоенном варианте. Создатели комиксов по классике должны осторожно балансировать между текстом и изображением.

В настоящее время в Англии активно применяется комикс-адаптация классических литературных произведений в образовательных целях. К примеру, существуют комиксы для детей, начинающих изучать английский язык, такие как «Чтение с картинками: комиксы, которые делают детей умнее» и «Эскиз монстров – побег из каракулей». С течением времени появились адаптации не только для школьников, но и для взрослых, желающих воспринять знакомый текст под новым углом зрения. К ним относятся «Песчаный человек» Нила Геймана и «Романтический апокалипсис».

В колледже дизайна в японском городке Йокогама студенты изучают дисциплины, используя комиксы как учебные материалы. В Корее есть университет, который готовит специалистов для создания комиксов в различных областях искусства

и науки. В России, в Высшей школе экономики, активно функционирует школа дизайна, где обучают студентов основам «комиксостроения» и компьютерного дизайна.

В российских интернет-магазинах уже доступны учебные пособия, такие как «Занимательная статистика» и «Экономические анализы в комиксах», разработанные для помощи абитуриентам и студентам в подготовке к экзаменам.

Тем не менее мы полагаем, что адаптация классики не является ее упрощением, а, наоборот, представляет собой возможность привлечь внимание современных читателей и побудить их обратиться непосредственно к оригиналу.

В заключение, исходя из предложенных ранее определений, можно утверждать, что основная задача адаптированной литературы – облегчить восприятие текста для недостаточно подготовленного читателя, сохраняя при этом основной смысл первоисточника. От адаптированного текста впоследствии можно (и следует) перейти к оригиналу.

При адаптации классических произведений к комиксу необходимо учитывать, что этот формат менее многословен. Для заполнения пробелов, характерных для текста-оригинала, комикс использует визуальные элементы, такие как изображения интерьеров, образы персонажей, фоны и диалоги. Хотя повествование часто сокращается, оно обретает новую, не менее значимую черту – динамичность.

Адаптация оригинального текста может осуществляться через изображение с использованием линий и цвета. Во-первых, эти элементы способны вызывать эмоциональную реакцию у читателя, а во-вторых, линия служит своеобразной визу-

альной метафорой в комиксе, позволяя акцентировать внимание на деталях, которые могли быть упущены при чтении: «линия может визуализировать как осязаемые явления, такие как дым, так и неуловимые, например, ветер; цвет подчеркивает формы, выделяя объекты на фоне. Это создает более ясное восприятие физической формы объектов по сравнению с черно-белым вариантом» [50, с. 46].

Таким образом, превращение литературного произведения в комикс подразумевает, что некоторые аспекты содержания становятся более явными и понятными, в то время как другие могут быть визуализированы и потерять свой четкий смысл, что может скрыть определенные нюансы оригинала.

Процесс создания образовательного комикса включает переработку текста, при этом основной смысл и стиль сохраняются, а добавление иллюстраций и дополнительных элементов обогащает чтение. В результате комикс становится эффективным образовательным инструментом, который эмоционально воздействует на читателя и способствует лучшему усвоению информации.

6.1. Графический роман «Война и мир»

Д. Чухрая и А. Полторака

Обратимся к анализу графического романа Д. Чухрая и А. Полторака «Война и мир», который основан на эпосе Л. Н. Толстого и опубликован в серии «Классическая литература в графических романах» в 2023 году. Показательно, что данная

адаптация входит в топ-10 национального списка бестселлеров в Великобритании (на обложке есть яркий знак, содержащий эту информацию с целью призыва покупателей), в стране, известной своим интересом к роману Толстого еще с периода постановки нашумевшего сериала BBC 2016 года.

Графический роман «Война и мир» не сразу погружает читателя в мир толстовского повествования, сначала читатель знакомится с причинами обращения к каноническому тексту, а также с мнениями тех, кто уже просмотрел адаптацию романа-эпопеи к форме графического романа, а именно: Т. Красновой, руководителя объединения библиотек юга г. Москвы, и Р. Габитовой, директора библиотеки № 136 им. Л. Н. Толстого (г. Москва), которые подчеркивают детализацию проработки, полутона изображений в новом тексте. В предисловии авторы выражают свою любовь к роману-эпопее, а также сожалеют о том, что были сокращены некоторые сюжетные линии, но уверяют, что сама канва повествования не изменена: «Лев Николаевич всегда стремился ко всему новому, современному и необычному <...> Мы надеемся, что сам Толстой не стал бы возражать против нашего прочтения его произведения» [2, с. 4].

Графический роман – очень краткая версия канонического романа, что можно увидеть в представленном ниже кратком содержании текста Д. Чухрая, А. Полторака.

Часть 1: вечер у фрейлины Шерер, знакомство с Ростовыми, определение наследника графа Безухова, отъезд князя Андрея Болконского на войну.

Часть 2: военные действия, пожар в Москве, смерть князя Андрея, женитьба Пьера на Наташе Ростовой.

Таким образом, авторы современной версии романа действительно разбили повествование на 2 противоположные части: войну и мир. Значительно сократили сюжетные линии, так богато представленные в тексте Толстого, а также убрали многочисленные отступления, показывавшие живость и глубину проработки персонажей.

На рис. 1 (прил. 2) представлен фрагмент графического романа, который отражает содержание 1–5 глав первой части первого тома текста Толстого.

В классическом тексте в указанном отрывке мы погружаемся в обстановку светского званого вечера Анны Павловны Шерер с богатым описанием героев, представителей высшего общества. Из классического текста авторы графического романа взяли только первый абзац третьей главы, в котором обрисована расстановка персонажей в комнате, а также для диалога 4 фразы, значительно их обрезав. Десятки страниц текста Л. Н. Толстого были убраны.

Чухрай и Полторак, не меняя лексику Толстого, не переписывая его фразы, сокращают классический текст: убирают витиеватые выражения, обилие французских фраз, а также разнообразные отступления в описании персонажей, интерьеров и внутренние монологи. Это, несомненно, ухудшает восприятие целостного романа, превращая его лишь в краткое содержание для школьника, который вспоминает текст перед экзаменом.

Обогащает же, с нашей точки зрения, восприятие классического романа иллюстративный материал. Портретная галерея с обрисовкой персонажей в начале каждой части представляет действующих лиц и дает возможность погрузиться в чтение-просмотр графического романа. Совмещение акварельной

техники фона, не предполагающей детализации и прорисовки, и туши в обрисовке персонажей придает объемность и живость иллюстрациям. Эмоции, движения персонажей, мимика, жестикуляция, мельчайшие подробности одежды героев (рюши, банты, серьги, ожерелья, галстуки и пр.) также становятся доступны для читателя благодаря рисункам. Следует отметить, что данная адаптация к форме графического романа нами была выбрана именно в связи с особенностями иллюстраций со своеобразным эффектом кинематографичности: размытость фона, прорисовка переднего плана, оттенки в цветах, что придает объемность изображениям, – все это позволяет восполнить текст визуальными составляющими, которые выгодно отличают данный графический роман от обычных двухмерных комиксов. Каждая страница анализируемого романа выглядит, скорее, как полноценная иллюстрация к тексту, независимая от следующих и предыдущих рисунков, что расширяет возможности визуального нарратива.

Такой подход не только обогащает восприятие текста, но и создает уникальную атмосферу, позволяя читателю глубже погрузиться в мир произведения. Эмоциональная составляющая графического романа помогает раскрыть внутренний мир персонажей, что зачастую может быть сложно сделать только с помощью слов. Лёгкие акварельные фоны погружают в контекст эпохи, в которой разворачивается действие, создавая настроение и ощущение времени.

Кроме того, визуальные элементы становятся важным инструментом повествования. Каждая деталь, будь то аксессуар или жесты героев, перенаправляет фокус внимания чи-

тателя и подчеркивает ключевые моменты сюжета. Это позволяет избежать излишней текстовки и донести информацию через изображения, что делает чтение более динамичным и увлекательным.

Также следует отметить, что такая визуальная адаптация служит мостом между классической литературой и современными читательскими запросами. Графический роман способен привлечь к чтению канонического текста новые аудитории, заинтересовать молодежь, которая может находить в традиционных романах сложности понимания произведения классиков, в то время как стилизованные иллюстрации делают историю более доступной.

Как пишет В. И. Тюпа, «Визуальная презентация наррации в комиксах в принципе является возвратом от рассказывания, опиравшегося на понятийное мышление, к показыванию, но обогащенному многовековым нарративным опытом» [59, с. 46]. Читатель не может видеть того, что представляет писатель, но в графической адаптации это становится возможным.

Визуальная презентация наррации в комиксах создает уникальную связь между автором и читателем. Благодаря сочетанию изображений и текста, комиксы могут передавать сложные идеи и эмоции более эффективно, чем традиционные литературные формы. Комиксы общаются с читателем на множестве уровней – визуальном, звуковом и эмоциональном. Комиксы, используя символику и визуальные метафоры, позволяют читателю не просто следить за сюжетом, но и активно участвовать в его интерпретации.

Каждый кадр в комиксе является самостоятельной единицей, несущей в себе информацию. «Построение» страниц комикса и последовательность изображений создают ритм и динамику, которые могут усиливать восприятие историй. Это становится особенно заметно в напряженных моментах, когда визуальные эффекты подчеркивают важность событий и ведут читателя через эмоциональный лабиринт персонажей.

Таким образом, комиксы становятся не банальным визуальным развлечением, а сложным художественным произведением, которое объединяет как текст, так и изображения в единую нарративную структуру. В итоге, они предоставляют читателям возможность увидеть и понять, как на протяжении веков развивалась традиция рассказывать истории в различных формах.

Иллюстрации, которые дополняют текст, создают уникальную возможность для читателя погрузиться в атмосферу произведения. Каждый рисунок раскрывает внутренний мир персонажей, а также их взаимоотношения, что трудно передать только словами. Таким образом, визуальные элементы становятся связующим звеном между классической литературой и современным восприятием, позволяя новым поколениям открыть для себя бессмертные идеи Толстого в более доступной форме.

Важно также отметить, что графическая адаптация не только упрощает, но и насыщает восприятие текста. Художники, интерпретируя образы героев и их действия, создают новые слои смысла. Например, игра света и тени в иллюстрациях может подчеркнуть драматические моменты, которые в текстовом варианте могли бы быть восприняты менее ярко. Такой

подход предоставляет многоуровневую интерпретацию классических тем.

Таким образом, сочетание лаконичности текста и выразительности графики формирует новые структуры нарратива, которые позволяют читателю не только воспринимать, но и осмысливать прочитанное. В этом контексте графический роман становится не просто адаптацией, а полноценным искусством, продолжающим традиции классической литературы.

Графический роман, как уникальная форма литературного выражения, объединяет в себе элементы визуального искусства и письменного слова, создавая тем самым сложную и многослойную нарративную структуру. Переплетение изображений и текста позволяет автору передавать эмоциональный подтекст и глубину переживаний персонажей, которые невозможно выразить только словами. Каждый кадр становится не просто иллюстрацией, а важным звеном в цепи повествования, обогащая его и добавляя новую интерпретацию.

Современные графические романы представляют широкий спектр тем и жанров, от исторических событий до личных переживаний, что делает романы доступными для разных аудиторий. Графические романы способны затрагивать вопросы идентичности, социальные проблемы и культурные контексты, приглашая читателя к осмыслению и диалогу. В экранных адаптациях классической литературы графические романы служат мостом между поколениями, переводя сложные идеи на язык визуального восприятия.

Таким образом, графический роман выделяется как самостоятельный жанр, соединяющий традиции литературы и визу-

ального искусства. Он приглашает читателя к активному взаимодействию, развивая его способность к критическому осмыслению и художественному восприятию. В этой взаимосвязи рождается новое литературное направление, развивающее границы человеческого восприятия.

С точки зрения анализа интертекстуальности графический роман отражает следующие ведущие элементы:

1. Подчеркнутая ориентация на конкретный образец классики. Автор нацелен на узнаваемость оригинала, поэтому сохраняет название, имена персонажей, цитаты.

2. Основные сюжетные линии текста-оригинала переходят в новое произведение.

3. Имена героев, а также топонимические названия сохраняются, при этом герои нового текста имеют четкие рамки соответствия героям претекста, что делает их узнаваемыми для читателя.

4. Комикс-адаптация не преследует цель осмеяния текста-оригинала.

5. Сюжет адаптации к форме графического романа берется для переделки полностью, что сразу же подчеркивает разницу с пародией, в которой использование претекста полностью вовсе не обязательно.

6. Иллюстрации призваны сделать классику понятнее, интереснее для современного читателя.

Авторы графического романа используют все виды интертекстуальных переключек (по теории Ж. Женетта):

1. Интертекстуальность как соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.). Комиксы наполнены цитатами без атрибуции, поскольку авторы

берут лексический материал прямо из первоисточника, отсылки узнаваемы, но кавычки были бы неуместны. Иллюстративный материал содержит в себе интертекст-пересказ, поскольку обрисовывает интерьер, мизансцену, положение и мимику персонажей: большая часть того, что было прописано лексемами, отражается в рисунке.

2. Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д. Современные авторы при адаптации в форму графического романа не стали изменять название произведения, что гарантирует безусловную узнаваемость нового текста, его востребованность и «продаваемость».

3. Метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст. Сама переработка классического текста говорит о том, что современные авторы не довольны той формой, в которой существует каноническое произведение. Они стараются актуализировать роман-эпопею для современного читателя, у которого «конкретное мышление преобладает над абстрактным» [37, с. 67].

4. Гипертекстуальность как пародирование одним текстом другого (но не с целью осмеяния). Копирование классического произведения и есть самоцель при адаптации романа-эпопеи к графическому роману.

5. Архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов. Роман как «становящийся жанр» (М. М. Бахтин) подразумевает неустойчивость, изменяемость. Одной из форм его метаморфоз является «графический роман», представленный в адаптации романа-эпопеи Л. Н. Толстого.

Можно сделать вывод, что графический роман Чухрая и Полторака нельзя воспринимать как самостоятельное произведение, свободное от классического романа-эпопеи. Что важнее: вербальность или визуальность? Это риторический вопрос, который лежит в основе жанра комикса, где нарратор как таковой отсутствует. Адресатами графической адаптации, с нашей точки зрения, являются школьники, которым повествование в картинках будет проще и интереснее текста, или взрослые, которые давно читали канонический текст, а сейчас решили его перечитать, расширить горизонты ожидания от ранее прочитанного классического текста и «попробовать что-то новенькое», или читатели-иностранцы, знакомящиеся с русской классической литературой. Данный вариант комиксовой переработки, безусловно, сможет занять свою нишу в литературном процессе, привлечет внимание читателей, но не сможет заменить классический текст.

Графический роман Чухрая и Полторака, безусловно, представляет собой оригинальную интерпретацию классической литературы, однако он не лишен своих ограничений. Визуальная составляющая позволяет быстрее и нагляднее донести ключевые моменты сюжета, но зачастую упускает глубокие философские размышления и нюансы, заложенные в словах автора. В этом контексте вербальность сохраняет свои особенности, предлагая читателям более полное погружение в эмоциональный мир персонажей и их внутренние конфликты.

Картинка может усилить восприятие, однако визуальная составляющая не в состоянии заменить свободный и многозначный поток слов. Читатели, которые ценят тонкости художе-

ственного языка, могут ощутить недостаток вербального компонента в графической адаптации. Традиционный роман позволяет вести диалог о наслоениях смысла, которые в графическом романе могут быть потеряны.

Таким образом, графический роман может служить инструментом для привлечения новых читателей к классическому тексту и популяризации классики, но не заменить оригинал. Он станет дополнительным, а не основным путем понимания и осмысления литературного произведения, предлагая интересный и доступный способ познакомиться с русской литературой.

6.2. Комиксы Осамы Тэдзуки и Дэвида Зейн Мейровица по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Ф. М. Достоевский – один из наиболее известных русских авторов за пределами страны, чьи произведения часто адаптируют в новые форматы. Мы рассмотрим несколько интерпретаций его романа «Преступление и наказание». Первую адаптацию создал О. Тэдзука в 1954 году для юной аудитории в формате комикса. Осаму Тэдзука, признанный мастером комиксов, считается основателем современного японского аниме и манги.

Эта работа стала для него второй мангой, написанной по мотивам выдающегося литературного произведения, после успешной адаптации «Фауста» Гете. Манга Тэдзуки по Достоевскому завоевала популярность в Японии и даже вошла в школьную программу.

Комикс значительно короче оригинала, и в нем произошли изменения в сюжете, адаптированные для японской культуры, такие как замена рублей на йены. Тэдзука пытается сохранить дух романа, предлагая при этом собственное видение персонажей и исторического периода конца XIX – начала XX века. Несмотря на изменения, основная тема «Преступления и наказания» была передана, а манга предстает как многоголосый диалог, предлагая новый взгляд на классику. Тэдзука подчеркивает, что его адаптация была направлена на детскую аудиторию, хотя сам признает сложность оригинала для юных читателей.

В произведении Ф. М. Достоевского Свидригайлов выступает как один из двойников Раскольникова, с помощью которого автор контрастирует личности и иллюстрирует последствия влияния одной идеи на разных людей. Свидригайлов, представленный Достоевским как порочный и аморальный персонаж, вызывает у Родиона Раскольникова отвращение: «...И я мог хоть мгновение ожидать чего-нибудь от этого грубого злодея, от этого сладострастного развратника и подлеца!»

В интерпретации О. Тэдзуки Свидригайлов не является дворянином, а выглядит как лакей той же помещицы, у которой Дуня работает гувернанткой. Устав от гнета, он убивает помещицу и оставляет записку: «Во имя простого народа я казнил гнусную помещицу!» В Петербурге он, угрожая пистолетом, пытается заставить Раскольникова участвовать в народном восстании, но тот только насмехается. В отличие от Достоевского Тэдзука не показывает развратности Свидригайлова; здесь он становится революционным лидером.

Такое переосмысление персонажа Свидригайлова открывает новые горизонты в анализе произведений Достоевского, ставя акцент на социальные вопросы и революционную борьбу. В интерпретации Тэдзуки Свидригайлов предстает не просто как аморальный индивидуум, а как символ замученного народа, который наконец решает восстать против своих угнетателей. Действия Свидригайлова против помещицы становятся не проявлением личной расправы, а актом социального справедливости, что добавляет дополнительные характеристики его образу.

Свидригайлов, размахивая пистолетом, становится рупором народного гнева, стремящимся объединить тех, кто страдает под гнетом власти. Его настойчивые попытки вовлечь Раскольникова в этот бунт подчеркивают контраст между действием и бездействием, между революционной идеей и экзистенциальными терзаниями героя. Раскольников, отказываясь принимать участие, символизирует внутреннюю борьбу личности, которая не может найти себя в бушующей социальной реальности.

Таким образом, Тэдзука делает Свидригайлова не просто антигероем, а носителем идеалов, которые могут вдохновить массы. Его развитие как революционного лидера меняет восприятие не только самого персонажа, но и всей истории, заставляя нас задуматься о важности борьбы за справедливость и равенство.

Кроме того, портреты персонажей О. Тэдзуки упрощены и искажены, и в них можно увидеть черты других образов, включая интерпретацию Дисней. Упрощение и искажение пер-

сонажей в работах О. Тэдзуки стало универсальным инструментом, позволяющим зрителю легче идентифицировать себя с ними. Визуальные характеристики, заимствованные из западной анимации, такие как яркие эмоции и выразительные глаза, усиливают притяжение образов. Мультфильмы Дисней, в частности, стали эталоном для многих художников и аниматоров, что видно в стилистических решениях Тэдзуки.

Тэдзука, будучи первопроходцем японской манги и анимации, интерпретировал западные мотивы и адаптировал их к своим собственным нарративам. Эти кросс-культурные влияния придают его работам уникальное звучание, сочетая восточные традиции с западными новациями. В его персонажах можно наблюдать не только японскую символику, но и западные архетипы, что расширяет их привлекательность для международной аудитории.

Таким образом, в работах Тэдзуки легко заметить влияние Disney на стилистику и нарративные решения, однако художник сумел сохранить индивидуальность. Это урок для современных художников: сочетание различных культурных влияний может привести к непредсказуемым и успешным результатам.

Тэдзука также изменил композицию, уложив события в один день и сместив хронологию на полвека. Тэдзука, как гениальный мастер нарратива, смог ввести новую динамику в композицию своего произведения. Уложив события в один день, он создал эффект сжатого времени, позволив читателю ощутить напряжение и интенсивность переживаний персона-

жей. Это решение также добавляет слоям сюжета особую глубину, так как каждый момент становится важным, а каждая мелочь – значимой.

Смещение хронологии на полвека позволяет Тэдзуке играть с восприятием времени, соединяя прошлое и настоящее. Такой прием подчеркивает цикличность истории, показывает, как события, произошедшие много лет назад, влияют на современность. Читатель оказывается втянутым в сложный поток судьбы, где истина раскрывается лишь сквозь призму времени.

Эта техника также отражает философские идеи Тэдзуки о времени и памяти. Он заставляет задуматься о том, как мы воспринимаем наши воспоминания, как они оказывают влияние и на нашу личность в будущем. В результате его произведения становятся не только увлекательным чтивом, но и глубокой рефлексией о времени и человеческом существовании.

Образ Санкт-Петербурга в произведениях Ф. М. Достоевского формируется через фрагментарные описания. В начале комикса Тэдзуки мы находим обобщенное описание города, страны и времени: «Эта история произошла при последнем российском императоре, перед вскоре наступившими революциями, в Санкт-Петербурге, охваченном нищетой и упадком нравов... Путешественник мог бы увидеть на улицах скопища босоногих детей, пьяниц и проституток. Все они когда-то надеялись на лучшую жизнь, но утратили эти надежды и сейчас были погружены в беспросветное отчаяние» [3, с. 4]. Автор предоставляет такую характеристику города в предисловии, учитывая социально-литературные особенности предполагаемого читателя и сжатую форму своего произведения. В комиксе

образ России представлен стереотипно, а Родион Раскольников в красном кафтане изображен как мультяшный персонаж. Его портрет напоминает образ ребенка. У Раскольникова есть топорик, которым он ударяет старуху-процентщицу, похожую на ведьму из диснеевских фильмов. Тэдзука, изображая героя как маленького человека, использует литоту и лексемы с суффиксом субъективной оценки. Речь повествователя имитирует детский стиль, а само изображение Раскольникова передает униженность героя. Разумихин, описывая героя, отмечает его талант и сложность характера, что во многом пересекается с описанием Достоевского.

Первая из шести частей романа посвящена преступлению и причинам его совершения, вторая представляет исследование внутреннего состояния преступника. Это находит отражение в структуре произведения: всего шесть частей, из которых лишь одна фокусируется на событиях, происходящих до и во время самого убийства, тогда как остальные описывают душевные терзания Раскольникова, его сомнения и страхи. Автор подчеркивает, что действия Раскольникова носят не только уголовный, но и теоретический характер. В эпилоге герой не отрицает своей идеи, однако уже не намерен хвататься за топор. У Раскольникова в манге топор отсутствует. Роман Достоевского можно охарактеризовать как философский и «идеологический». Его герой становится мыслителем и идеологом, который формулирует основы своего поступка. О. Тэдзука перерабатывает состав и поведение персонажей в ключевых сценах. Так, например, Разумихин, проявляя оптимизм, заступается за Мар-

меладова. Разумихин рассматривает вопрос о страданиях с человеческой точки зрения, в то время как Раскольников недоволен существующим порядком и ищет радикальные изменения.

В манге внимание автора и читателя акцентируется на революционном восстании, что становится новым путем для героя, описание студенческих восстаний служит началом и завершением сюжета. В центре сюжета манги находится персонаж, оказавшийся на перекрестке между личной свободой и общественным долгом. Революционное восстание, разгоревшееся вокруг него, становится не только фоном для его внутренней борьбы, но и катализатором для преобразования. Герой вынужден переосмыслить свои ценности и выбрать между привычной жизнью и риском ради высшей цели. Это внутреннее противоречие позволяет читателю глубже понять мотивацию персонажа, который начинает ощущать себя частью чего-то большего.

Студенческие восстания служат своеобразным ритмом для всей истории. Они символизируют надежду и безыскусную энергию молодого поколения, где каждое событие пронизано чувством неотвратимости перемен. Возвышенные идеалы встречаются с суровой реальностью, что привносит в повествование драму и напряжение. Такие напряженные моменты служат началом и завершением сюжета, отражая цикличность исторических процессов и постоянную борьбу за свободу.

В конечном итоге манга становится не просто историей о революции, а глубоким исследованием человеческой природы, ценности индивидуального голосования в контексте коллективных действий. Персонажи, которые выбирают разные

пути, подчеркивают, как важен выбор в условиях неопределенности, что открывает читателям новые горизонты понимания классического текста и соучастия в процессе изменений человеческой души (на примере души Раскольникова).

Вокруг Раскольникова и Сони слышны призывы к революции, смене власти, но в хаосе революции люди не замечают героя, который страдает от раскаяния. Раскольникову, по мнению О. Тэдзуки, свойственна спонтанность и недостаток обдуманности в действиях; герой больше руководствуется эмоциями и случайностями, как дети. В произведении Ф. М. Достоевского герой долго продумывает убийство старухи, прежде чем сделать шаг. Хотя на поступок его толкает случай, он заранее осознает, что должен делать.

Напротив, в комиксе Раскольников не планирует преступление, он просто несет старухе деньги и, оскорбленный, берет на себя вину за убийство. Достоевский тщательно описывает само убийство, тогда как в манге эта сцена опущена.

Комические элементы, вдохновленные американской анимацией, придают произведению легкость, даже когда речь идет о серьезных темах. Например, в момент, когда Раскольников стремится спрятать украденное, Тэдзука показывает его «борьбу» с половицей в комичном ключе. Манга ориентирована на детскую публику, в то время как роман Достоевского, в котором исследуется глубина человеческой психики и эмоций, адресован взрослому читателю.

Сочетание комедийных элементов и серьезного контекста обогащает повествование и создает уникальную атмосферу смешения напряженной драмы и расслабленной комедии.

Смешные ситуации манги помогают смягчить напряжение повествования, обусловленное моральной борьбой героя. Читатель, наблюдая за неуклюжей попыткой героя справиться с последствиями своих действий, может ощутить ироничность ситуации, что, в свою очередь, подчеркивает абсурдность самого конфликта.

Тэдзука использует визуальные приемы, характерные для детской анимации, чтобы сделать персонажей более доступными и понятными. Это позволяет автору подойти к таким сложным темам, как моральный выбор и человеческие страдания, с неожиданной легкостью. Комические элементы служат своего рода мостом между легким и тяжелым, позволяя читателю осмысливать глубокие проблемы через призму юмора.

Таким образом, манга становится не только развлекательным продуктом, но и пространством для размышлений. Она заставляет читателя задавать читателю сложные вопросы о жизни, что делает жизнь более универсальной и актуальной. В диалоге между жанрами скрыта сила и магия искусства.

Заметим, что О. Тэдзука в своей манге исключает сцены сновидений Раскольникова, все события происходят в реальной жизни. Единственное упоминание о снах проявляется в сцене, когда повозка сбивает Мармеладова. Повозка была переполнена людьми. Запряженная в повозку изможденная лошадь не справилась со столкновением. Таким образом, автор раскрывает часть сна Раскольникова, но при этом опускает аспект душевных страданий героя.

Обратим внимание на семью Мармеладовых. В отличие от Ф. М. Достоевского О. Тэдзука не изображает Катерину Ива-

новну многодетной матерью, у неё нет детей. Катерина, Мармеладов и Соня живут втроем. У Достоевского голод детей побуждает Соню изменить свою судьбу, а не пьянство отца или болезнь Катерины. В семье Мармеладовых, созданной О. Тэдзукой, акцент ставится на отсутствие детей, что кардинально меняет динамику отношений между персонажами. Катерина Ивановна, в отличие от своей достоевской прототипа, лишена забот о детях, что позволяет глубже исследовать её внутренние терзания и упадок. Вместо того чтобы бороться за выживание своих детей, она, находясь в эмоциональной изоляции, становится жертвой своей горечи и надежд. Это дает возможность читателю лучше понять её психологическое состояние и желание любви и поддержки.

Соня в этой интерпретации выступает не только как спасительница, но и как символ надежды, ведь героиня стремится вырваться из порочного круга бедности и отчаяния. Взаимодействие Сони с Катериной и Мармеладовым служит своеобразным скрещением судеб, где каждая из женщин ищет своё место в мире, полном неопределенности. Меньшее число персонажей делает связи между героями более интимными, но в то же время более уязвимыми.

Таким образом, у Тэдзуки акцент смещается на внутреннюю борьбу женских персонажей, их поиск ими смысла жизни и стремления к свободе, в то время как пьянство и социальные проблемы остаются на заднем плане, становясь лишь фоном для эмоциональных конфликтов. Сравнение с романом Достоевского показывает, как разные подходы к изображению одной и той же темы могут порождать разнообразные смысловые слои.

В логике манги Соня не обязана спасать детей, и Раскольников прямо ей об этом говорит. Тем не менее Соня становится для Раскольникова проводником к Богу, читая ему Библию и акцентируя внимание на истории о воскрешении Лазаря. Именно благодаря этому библейскому сюжету герой находит надежду и обретает понимание необходимости искупления.

Можно заключить, что общий мотив возвращения к Богу и восстановления человеческой души через страдания сохраняется. Однако автор комикса не предоставляет ссылок на Библию. Стоит отметить, что диалог между Раскольниковым и Соней проходит на фоне начинающихся студенческих волнений, организованных Свидригайловым. Раскольников ощущает внутренний конфликт, мечется между двумя путями. Ему предстоит решить, следует ли поступить так, как предлагает Соня, примирившись с наказанием для возрождения, или же стоит продолжать борьбу, стремясь стать «особым» человеком, который заслуживает прощения за свои поступки ради блага других. Важно упомянуть, что правнук Ф. М. Достоевского, Дмитрий Достоевский, познакомился с мангой Тэдзуки, посетив выставку творений, посвященных «Преступлению и наказанию» в 2007 году. Д. Достоевский считает, что для японцев такие интерпретации могут считаться нормальными, в то время как для русского читателя подобная адаптация является кощунственной. О. Тэдзука не просто редактирует роман Достоевского, но и представляет свою интерпретацию.

Такое столкновение культур воспринимается по-разному, и каждое общество привносит свое предвзятое отношение в интерпретацию текста. Японская культура, с её уникальными традициями и взглядами на жизнь, может создать совершенно

иной контекст для произведений Достоевского. О. Тэдзука, работая над адаптацией, стремится сделать классическое произведение более доступным и понятным для японского читателя. При этом, возможно, он утрачивает некоторую глубину и нюансы, присущие оригиналу.

Достоевский, известный своими сложными моральными дилеммами и анализом человеческой души, может быть воспринят в японском контексте через призму находящихся в центре его произведений экзистенциальных вопросов. Однако интерпретация, сделанная Тэдзукой, возможно, выглядит слишком упрощенно, что вызывает недовольство среди русских читателей, для которых каждая деталь имеет значение.

Необходимо учитывать, что адаптации и переводы – это всегда компромиссы. Каждый переводчик или редактор привносит в текст свою интерпретацию, что неизбежно влияет на восприятие читателя. Такие компромиссы подчеркивают важность диалога между культурами, где каждая сторона может поделиться своим взглядом на знакомые произведения, даже если появятся споры.

В качестве примера комикс-адаптации рассмотрим также упомянутый ранее текст, созданный по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и адаптированный французским писателем Дэвидом Зейн Мейровицем. Этот комикс считается одной из самых популярных интерпретаций русской классической литературы.

Комикс Д. Зейн Мейровица мастерски передает атмосферу петербургских улиц и внутренние переживания главного героя, Родиона Раскольникова. Яркие иллюстрации и лаконичные, но глубокие тексты позволяют читателю погрузиться в

сложный мир психологического конфликта, отдаленного в пространстве и во времени, но актуального и по сей день. Адаптация сохраняет основное содержание оригинала, при этом делает его доступным для более широкой аудитории, особенно для молодежи.

Каждая страница комикса пронизана философскими размышлениями о добре и зле, о поисках смысла жизни, что делает комикс не только развлекательным, но и образовательным материалом. Зейн Мейровицу удается обойтись без чрезмерной сложности языка, что позволяет сохранять внимание молодых читателей и привлекать их к классической литературе.

Такое переосмысление классики позволяет новым поколениям воспринять сложные идеи Достоевского в более понятной форме, способствуя пробуждению общественного интереса к литературе. Комикс вдохновляет читателей на обсуждение вопросов морали и философии, вызывая желание читать оригинальное произведение для более глубокого понимания философского романа Достоевского.

Первой важной особенностью сюжета комикса является то, что события романа перенесены в современную реальность. Это позволяет читателю осознать, что затрагиваемые в романе проблемы остаются актуальными и на сегодняшний день. Авторы не указывают конкретную целевую аудиторию, однако мы можем выделить несколько групп: школьники и студенты, изучающие творчество Достоевского, любители комиксов и все желающие познакомиться с романом.

Структура комикса отличается отсутствием деления на части в отличие от оригинальной версии, которая состоит из ше-

сти частей и эпилога. На страницах комикса присутствуют визуальные элементы, такие как «пузырьки» с мыслями героев, что подчеркивает внутренний конфликт персонажей. Комикс также имеет уникальное оформление: все выходные данные книги размещены в начале комикса, а завершают комикс цитаты из текста оригинала.

Некоторые страницы оформлены в виде полосного кадра, когда одна картинка занимает всю страницу. Этот эффект акцентирует внимание на ключевых моментах. Например, событие убийства старухи-процентщицы и теория Родиона Раскольникова выделены таким образом.

Шрифт на протяжении всего комикса крупный и однородный (нет выделения курсивом или полужирным форматом шрифта), без зачеркиваний. Текст передан почти дословно из романа, однако адаптирован, чтобы соответствовать формату комикса, то есть имеются только те фразы и отрывки, которые отражают основную суть произведения.

Все иллюстрации выполнены в черно-белой гамме, что создает атмосферу мрачности и безысходности, присущую роману. Черно-белые иллюстрации становятся не просто фоном, а полноценными участниками повествования, обостряя чувства и эмоции читателя. Каждая линия, каждое пятно черного на белом холсте создает акцент, который заставляет задумываться о глубине экзистенциальных вопросов, пронизывающих роман. Мрачные образы подчеркивают безысходность и отчаяние героев, показывая их внутренние терзания и борьбу с внешними обстоятельствами.

Ограниченная палитра цветов усиливает контраст между светом и тьмой, что символизирует надежду и безнадежность.

В таких иллюстрациях отсутствует место для ярких эмоций – они лишь подчеркивают суровость реальности, в которой существуют персонажи. Взаимодействие между текстом и изображением создает гармоничную симфонию печали и тоски.

Каждая иллюстрация словно сжимает зрителя в объятиях своего мрака, заставляет ощущать тяжесть каждого мгновения повествования. Эта эстетика черно-белого, пронизанного меланхолией, помогает создать уникальную атмосферу, в которую погружается читатель. Таким образом, визуальные образы становятся неотъемлемой частью повествования, углубляя восприятие книги и оставляя неизгладимый след в памяти читателя.

Рассмотрим некоторые художественные приемы, примененные в графическом романе «Преступление и наказание»:

– персонажи чаще всего изображаются в профиль с непропорционально крупными глазами, а их чувства передаются через визуальные элементы (слезы, звездочки, облачка);

– звуковые эффекты отображаются буквами;

– детализируется лишь центральные сцены; используется техника «ограниченной анимации», а также прием повторяющегося кадра, известного как «банк анимации».

Фоновая атмосфера комикса столь же необычна, как и сами герои. Санкт-Петербург представлен совершенно иначе, чем в романе Достоевского: читателю открывается город, перенасыщенный церквями, многие из которых или имеют католические кресты, или вовсе их лишены. Архитектура напоминает шведские городки, а загородные пейзажи представляют собой «европеизированные» сцены, далекие от российской реальности. Автор использует знакомые русскому человеку

стереотипы: улицы кишат праздно гуляющими, в трактирах пьют и поют, на телевидении идут передачи с участием президента РФ В. В. Путина. Это изображение России вызывает недоумение у отечественных читателей и может сбить с толку иностранцев. Все персонажи остались, но лишь адаптированы к современности.

Действие перенесено в современность, и такие детали, как одежда, интерьер магазинов и облик улиц, изображены с актуальной точки зрения. Мужчины могут быть одеты в футболки и джинсы, а женщины – в мини-юбки и топы. Для иллюстрации неблагополучия округа Раскольников автор добавляет граффити и разбросанные бутылки.

Контрастируя с мрачной атмосферой улиц, современные технологии резко врываются в привычный облик города. Пейзаж меняется, когда мимо проходят молодые люди, погруженные в свои смартфоны, уткнувшиеся в экраны. Светящиеся экраны отражают фрагменты жизни этих молодых людей. Но никто из людей на улице не замечает мимо проходящих стариков, сидящих на исписанных скамейках.

Кафе на углу улицы поражает воображение читателя: стойка, заставленная всевозможными сортами кофе, стремительно меняет образы обыденного. Посетители фотографируют свои напитки, запечатлевая каждый момент в социальных сетях. Однако за окном в это время громко ругается группа подростков, бросающих пластиковые бутылки на землю, не обращая внимания на светофор, который сыплет сине-красными огнями, пытаясь прекратить этот хаос.

В подворотне, на заброшенной стене, развернул краски граффитист, творя яркое полотно, которое затмевает серость

окружения. Это искусство, полное надежды и протестов, становится единственным отражением мечты о лучшем будущем среди мрачной реальности. Каждый штрих – крик души, пропитанный энергией улиц, где безразличие соседствует с живым стремлением к переменам.

Таким образом, комикс сохраняет общую сюжетную уникальность оригинала, но раскрывает смысл через цвет, детали и выделение текста, что позволяет лучше понять идеи Ф. М. Достоевского. Комикс, как форма искусства, обладает уникальной способностью передавать сложные философские идеи через визуальные образы и графическое повествование. Используя цвет, художник может акцентировать внимание на эмоциях персонажей или важности определенных событий. Например, темные оттенки могут использоваться для создания атмосферы тревоги и напряжения, в то время как яркие, насыщенные цвета подчеркивают редкие моменты радости или надежды, что является характерным для произведений Ф. М. Достоевского.

Детали в иллюстрациях также играют ключевую роль в раскрытии смыслов. Каждая черта лица, каждый элемент рисунка комикса может добавлять новые слои к пониманию сюжета. Читатель не просто следит за действиями персонажей, но и глубже воспринимает их внутренние конфликты и мотивации. Комикс становится инструментом, который делает сложные идеи более доступными, превращая текст в многослойную визуальную интерпретацию.

Выделение текста с помощью разного шрифта, размера или с помощью цветовой палитры, также помогает акцентировать важные мысли и философские размышления. Таким образом, каждый элемент – от визуального оформления до

диалогов – работает в едином потоке, позволяя читателю лучше понять и осмыслить глубину идей Достоевского, делая комикс не только развлекательным, но и образовательным произведением.

Помимо визуальных и структурных изменений, комикс также вносит новую интерпретацию в отношения между персонажами. Например, диалоги между Раскольниковым и Соней, а также их внутренние переживания, отражены выразительными панорамами и близкими планами, подчеркивающими эмоциональную напряженность. Это создает более глубокую связь между героями и читателем, позволяя читателям лучше понять внутренние противоречия и мотивы героев.

Комикс также акцентирует внимание на символизме, который часто скрывается в литературном произведении. К примеру, цвета и тени, используемые в иллюстрациях, помогают передать атмосферу страха и тревоги, боль и мучения персонажей. Каждый элемент на странице – от фона до мимики персонажей – служит инструментом для углубления понимания внутреннего мира героев и конфликтов.

Важной деталью являются ассоциации, связанные с визуальными образами. Параллели между состоянием Раскольникова и окружающей его средой создают многослойность нарратива. Конкретные визуальные метафоры, такие как уличная грязь и мрачные здания, служат не только фоном, но и отражением душевного состояния главного героя.

Динамика отношений между персонажами в формате комикса также вносит свежесть в восприятие классического произведения. Эмоциональные всплески и тихие моменты, зафиксированные в панелях, позволяют читателю почувствовать

напряжение и надежды героев, создавая более яркое и насыщенное взаимодействие между персонажами комикса. Читатель оказывается не просто наблюдателем, а активным участником внутренней борьбы героев.

Важно отметить, что использование графических элементов не только обогащает нарратив, но и создает пространство для размышлений. Каждый кадр предлагает читателю остановиться и осмыслить происходящее, что способствует появлению диалога между текстом оригинала и изображением. Таким образом, комикс становится не просто иллюстрацией литературного произведения, а полноценным художественным высказыванием. Визуальные элементы в комиксе способны передавать эмоции и атмосферу более эффективно, чем текст романа сам по себе. Цветовая палитра, выбор шрифтов и форма панелей создают настроения, которые могут контрастировать друг с другом или дополнять слова. Такой синтез визуального и вербального языка позволяет глубже понять персонажей и их мотивы, а также усиливает воздействие сюжета.

Кроме того, графика в комиксах зачастую добавляет многослойность в повествование. Каждая иллюстрация может нести скрытые значения или ссылаться на культурные контексты, что делает чтение более интерактивным и осмысленным. Читатель не просто воспринимает информацию, но активнее участвует в создании значений, интерпретируя увиденное и прочитанное.

Таким образом, комикс как форма искусства побуждает нас задумываться о взаимодействии различных медиумов. Он разрушает границы между текстом и графикой, открывая новые горизонты для креативного самовыражения. Такой

комбинаторный подход обогащает не только сам рассказ, но и сам процесс его восприятия, создавая уникальный опыт для каждого читателя.

В заключение следует отметить, что адаптация «Преступления и наказания» в форме комикса демонстрирует, как классическая литература может быть переосмыслена современным автором и может быть трансформирована для нового поколения читателей. Подход авторов к адаптации классического текста к форме комикса позволяет современным читателям увидеть вечные темы морали, вины и искупления в обновленном формате, что делает глубину канонического произведения доступной и понятной даже для тех, кто не знаком с оригиналом.

Такой подход к адаптации классических произведений способствует не только привлечению новой аудитории, но и облегчает понимание глубокой философской нагрузки, заключенной в этих произведениях. Комикс, благодаря своей визуальной составляющей, позволяет читателям быстро усваивать ключевые события и идеи повествования, что особенно важно для молодежной аудитории, привыкшей к мультимедийным формам искусства. Иллюстрации и динамичные панели помогают визуализировать психологические состояния персонажей, усилить эмоциональное восприятие и сделать сюжет более захватывающим.

Кроме того, комикс предоставляет авторам возможность переосмыслить тексты, добавляя современные элементы и интерпретации. Это создает пространство для экспериментов с повествовательными структурами, позволяя вводить новых героев или изменять существующие сюжеты. Та-

ким образом, адаптация «Преступления и наказания» не просто пересказывает историю, но и открывает новые горизонты для понимания романа, рассматривая актуальные социальные и культурные вопросы.

В результате новая форма открывает доступ к классике для тех, кто может быть «испуган» ее объемом или сложностью языка. Комиксы служат мостом между поколениями, помогая сохранить литературное наследие и передать его ценности в современном виде, что обогащает культурное пространство и поддерживает интерес к великой русской классической литературе.

7. ВВЕДЕНИЕ КОМИКС-АДАПЦИЙ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ШКОЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ КАК МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРИЕМ

В методике обучения литературе часто встречается прием творческого переосмысления, итогом которого является создание собственного «продукта» на основе анализа художественного текста. Таким «продуктом» может выступать и сочинение-рассуждение на заданную тему, и инфографика, и скетчноутинг, и буктрейлер, и комикс, и пр. Готовые образы являются итогом рецептивной деятельности учащегося, выводами, сделанными детьми на основе информации, полученной ими из художественного текста.

Старые образовательные ресурсы, такие как текстовые документы, теряют свою популярность и эффективное восприятие. Ключевым недостатком текстового формата является его низкая степень усваиваемости, что приводит к значительным затратам энергии мозга на обработку информации. Длинные непрерывные тексты, даже если они разбиты на абзацы, сложно воспринимаются. Люди не могут быстро запоминать объемные текстовые данные, которые они получают в процессе работы. В среднем память человека способна удерживать одновременно лишь пять или шесть логически связанных слов.

На смену текстовым документам приходят ресурсы с большим количеством визуальных элементов: схем, интеллект-

карт и комиксов. Разнообразие графических символов и образов, используемых для передачи знаний, стремительно увеличивается благодаря новым разработкам программного обеспечения. Множество графических материалов создается не только профессионалами, но и обычными пользователями в социальных сетях.

В языке современной молодёжи формируются новые элементы для передачи информации. В то же время процесс обычного чтения уступает место быстрому поиску ключевой информации, а визуальная информация эволюционирует в инфографику, которая становится самостоятельным методом передачи знаний.

Создание комикса, интертекстуально перекликающегося с классическим произведением, является одним из способов не только проверки знаний учащихся, но и активизации внимания, поскольку ученик/студент становится на одну ступень с писателем/художником. Ощущение нового статуса писателя для учащегося обеспечивает данную творческую задачу ответственным подходом к ее решению. Переосмысление классического претекста в своем собственном произведении раскрывает читательское восприятие учащихся, делая его «концептуальным» (О. Б. Корман), активно-оценочным, а также продуктивным.

На занятиях по дисциплине «Актуальные проблемы истории литературы» мы применяем данный методический прием (создание комикс-адаптаций по мотивам классических произведений). Студенты филологического факультета представляют свои творческие переосмысления классических произведений в виде комиксов, отзывов на уже готовые комиксы и графические романы.

Представим ряд заданий для выявления особенностей творческого прочтения комикс-адаптаций классических произведений, а также примеры студенческих работ по этим заданиям.

Задание 1. Представьте отзыв на графический роман «Война и мир» Д. Чухрая и А. Полторака.

Примеры работ

1 отзыв

Комикс по роману Л. Н. Толстого «Война и мир» представляет собой интересную адаптацию классического произведения, которая может привлечь как любителей комиксов, так и тех, кто хочет познакомиться с великим романом в более доступном формате.

Художественное оформление комикса впечатляет; иллюстрации могут передавать атмосферу эпохи, в которой разворачиваются события. Анимированные изображения сражений, светские беседы и портреты героев оживляют текст Толстого, делая его более наглядным и динамичным.

Что касается сюжета, то комикс, как правило, фокусируется на ключевых моментах и персонажах романа. Это позволяет сохранить основную идею и моральные концепты произведения, хотя глубина философских размышлений может быть упрощена. Стремление вписать многослойные сюжеты и сложные характеры в формат комикса иногда приводит к потере нюансов, характерных для оригинала.

Тем не менее такой подход может быть полезен для того, чтобы заинтересовать новое поколение читателей.

Комикс может стать хорошим стартом для дальнейшего чтения "Войны и мира", побуждая молодое поколение углубиться в классику и лучше понять исторический контекст.

В итоге комикс по "Войне и миру" является удачной попыткой адаптировать сложное литературное произведение в визуальный формат. Несмотря на возможные упрощения, он может стать интересным знакомством с миром Толстого и его персонажами, а также пробуждать интерес к более глубокому изучению классики русской литературы.

2 отзыв

Комикс по роману Л. Н. Толстого «Война и мир» – это интересное и необычное осмысление классического произведения. Автор комикса, стремясь передать дух оригинала, удачно сочетает графику с текстом, что позволяет глубже понять внутренний мир персонажей и историческую эпоху.

Первое, что привлекает внимание, – это стиль иллюстраций. Каждая страница визуально насыщена, что помогает погрузиться в атмосферу XIX века. Художник талантливо передает эмоциональные состояния героев, а детали сцен боевых действий и светской жизни заставляют ощутить глубину и масштаб исторических событий.

Текстовая часть комикса сохраняет ключевые идеи и диалоги, что делает его не только визуально привлекательным, но и литературно насыщенным. Хотя, конечно, уместность сокращений и адаптаций можно обсуждать, итоговый результат выглядит гармонично.

Комикс охватывает основные сюжетные линии и ключевые моменты романа, но он не заменяет оригинал. Скорее,

это возможность прикоснуться к великому произведению в новом формате, что особенно подойдет для молодежной аудитории, которая может испытывать трудности с восприятием классической литературы.

В целом комикс по «Войне и миру» – это удачная попытка адаптировать сложный и многослойный текст в доступный и увлекательный формат. Он может стать отличным способом заинтересовать новых читателей творчеством Толстого и вдохновить их на чтение оригинала.

3 ОТЗЫВ

Комикс по роману Л. Н. Толстого «Война и мир» – это не просто графический пересказ классического произведения, а настоящий эмоциональный вихрь! С первых страниц ты погружаешься в эпоху, где судьбы людей переплетаются на фоне бушующих исторических событий. Каждая панель, каждый штрих передают атмосферу той эпохи – и ты словно ощущаешь, как война стучит в двери мирной жизни.

Художник мастерски запечатлевает внутренние переживания героев. Я не могла удержаться от слез, когда видела, как Наташа Ростова колебалась между надеждой и отчаянием или Пьер Безухов искал смысл своего существования, погружаясь в бездну страстей и конфликтов. Их чувства переданы так ярко, что ты проникаешься ими, будто это ты сама стоишь на перепутье своих решений.

Комикс сумел передать не только сюжетные линии, но и сложные философские идеи Толстого. Вопросы о смысле жизни, о любви, о мире и войне звучат так актуально, что

заставляют задуматься о нашем времени. Эта история о человечности и духовной борьбе трогает до глубины души.

Эмоции, которые вызывает этот комикс, сложно описать словами: от восторга до печали, от надежды до отчаяния. Комикс не оставляет равнодушным никого и точно заставляет переосмыслить заново великое произведение русской литературы. Для каждого, кто когда-либо чувствовал жажду жизни и невозможность ее понять, этот комикс станет настоящим открытием.

Все отзывы носили положительный характер, подчеркивали плюсы графического оформления романа-эпопеи. Однако, несмотря на общий восторг, некоторые читатели отмечали, что из-за обилия иллюстраций текст иногда теряется на фоне ярких изображений. Тем не менее большинство читателей согласилось, что именно графическое оформление придает роману-эпопее особую атмосферу и делает его чтение еще более увлекательным.

Задание 2. Создайте страницу комикса по отрывку рассказа А. П. Чехова «Толстый и тонкий». Объясните, почему именно этот фрагмент текста вы выбрали, чем он важен для анализа всего произведения. Считаете ли вы, что смогли передать идейно-эстетическую позицию автора в своем комиксе? С помощью каких элементов вы это сделаете?

Показательными является то, что большинство студентов обратило внимание на первую встречу персонажей, используя именно эту сцену для оформления своей страницы комикса. Объяснено это было так (приводим один из ответов учащихся). *Я выбрал фрагмент из рассказа А. П. Чехова «Толстый*

и тонкий»», где два героя встречаются и происходит их диалог, символизирующий классовое различие. Этот момент важен, поскольку он подчеркивает социальную иерархию и поверхностность человеческих отношений. Толстый, обладая финансовой уверенностью, чувствует себя выше Тонкого, который, несмотря на свои недостатки, сохраняет внутреннее достоинство.

В комиксе я использовал визуальные элементы, чтобы передать социальное напряжение и ироничность ситуации. Контрастные фоны, различия в цветовой палитре для каждого персонажа, а также выразительная мимика героев помогают создать нужную атмосферу. Линии диалогов выделены в облачках, чтобы акцентировать внимание на их словах и подтексте.

С помощью образов и композиции я отразил идейно-эстетическую позицию автора, показывая, как внешнее благополучие не всегда отражает внутреннее состояние человека. Чехов мастерски передает нашу общечеловеческую природу, и, надеюсь, мой комикс это передает.

Задание 3. Анализ образа персонажа. Представьте сопоставительную характеристику любого персонажа в графическом и обычном романе. Определите черты характера персонажа и покажите, как они развиваются на протяжении сюжета.

1 ответ

Родион Раскольников — центральный персонаж романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и одноимен-

ного комикса Тедзуки, который представляет собой многогранный образ с глубокими внутренними конфликтами. В графическом романе, аналогично обычному, его характеризуют черты гения и мизантропа, а также стремление к самооправданию и расколу между моралью и амбициями.

В начале сюжета Раскольников проявляет холодный математический разум и уверенность в своей теории о «праве на преступление». Он считает себя выше морали простых людей, желая изменить мир. Однако, после убийства старухи-процентщицы его уверенность рассекается внутренними терзаниями и паранойей.

По мере развития сюжета он углубляется в раздумья, страдает от чувства вины, начинают развиваться его гуманистические черты. Встречи с Соней, а также борьба с собственными представлениями о добре и зле, постепенно приводят его к пониманию важности искупления и сострадания. К концу романа Раскольников трансформируется, принимая на себя ответственность за свои действия, что символизирует его внутреннее обновление.

2 ответ

Пьер Безухов, один из главных героев романа Льва Толстого «Война и мир», – сложный и многогранный персонаж. В графическом романе он изображается как человек, находящийся в поиске своего места в мире и смысла жизни. Его духовные искания и внутренние конфликты предстают ярче через призму визуальных образов, подчеркивая противоречие между светом и тенью, благородством и отчаянием.

Черты характера Пьера развиваются на протяжении сюжета. В начале он показан как неукротимый мечтатель и идеалист, не знающий, как применить своё наследство и влияние. Его наивность и неопытность становятся причиной многих коллизий. По мере действия романа он сталкивается с различными испытаниями и открывает для себя ценности любви, дружбы и долга. Личностный рост Пьера, кульминация в его осознании важности внутренней свободы и связи с народом, что проявляется в благотворительности и поиске подлинного счастья.

Таким образом, Пьер Безухов становится символом борьбы за самопознание и истинные человеческие ценности.

3 ответ

Андрей Болконский в графическом и обычном романе «Война и мир» проявляет разные черты характера, отражающие его внутренний конфликт и развитие.

В обычном романе Болконский изображен как идеалист и патриот, мечтающий о высоких идеалах и смысле жизни. Он стремится к признанию и уважению, однако внутреннее недовольство ведет к пессимизму. На протяжении сюжета его характер меняется: он сталкивается с реалиями войны и утратой близких, что заставляет его переосмыслить ценности и цели.

В графическом романе, где акцент смещен на визуальные образы, эмоции и внутренний мир героя передаются через выразительные иллюстрации. Здесь Болконский предстаёт более уязвимым, его страдания и поиски смысла жизни

становятся более очевидными. Иллюстрации подчеркивают его разочарование и осознание важности личных отношений.

К концу романа Болконский обретает внутренний покой, его жизнь становится более осознанной и гармоничной, что отражает развитие его характера от идеализма к зрелости и принятию действительности.

Задание 4. Сравнительный анализ. Сопоставьте два комикса (по роману «Преступление и наказание») по следующим критериям: стиль рисовки, тематика, проблематика, освещение социальных вопросов, отражение сюжетной линии классического романа.

1 ответ

Комиксы Осаму Тэдзуки и Дэвида Зейн Мейровица, основанные на романе Федора Достоевского «Преступление и наказание», предлагают уникальные интерпретации классической истории о морали, преступлении и искуплении. Тэдзука, мастер манги, трансформирует текст в эмоционально насыщенное произведение, сосредотачиваясь на внутреннем конфликте Раскольникова и его исканиях смысла жизни. Его стиль изображает глубокие переживания героев, погружая читателя в их психологическое состояние.

В противовес этому, Мейровиц применяет более современный подход, акцентируясь на социальной критике и иронии. Его визуальный язык находит отклик в контексте сегодняшнего дня, что делает историю более доступной для но-

вых поколений. Мейровиц также подчеркивает влияние общества на личность, акцентируя внимание на социальных неравнозначностях и контрастах.

Обе интерпретации предлагают ценные размышления, но акценты различаются: Тэдзука обращает внимание на внутренние демоны, а Мейровиц на внешние обстоятельства. Оба комикса углубляют понимание Достоевского, предоставляя современное прочтение его сложных тем.

2 ответ

О. Тэдзука и Д. Мейровиц в своих комиксах рассматривают темы преступления и наказания, но делают это с разных художественных и философских позиций.

Тэдзука, известный как «бог манги», создает произведения, в которых проблемы морали и человеческих страстей исследуются через призму уникальных персонажей, часто сочетая в себе элементы трагедии и комедии. Его подход к преступлению фокусируется на внутренней борьбе персонажей и их психологических мотивах, что позволяет зрителю глубже понять природу их поступков.

Мейровиц, в свою очередь, отличается более реалистичным стилем и критическим взглядом на общество. В его комиксах преступление рассматривается как результат социальных условий. Он поднимает важные вопросы о справедливости и системе наказания, акцентируя внимание на том, как общество формирует индивидуальные действия.

Оба автора демонстрируют, что преступление и наказание – это многогранные темы, требующие внимательного анализа. Их работы ставят значимые вопросы о морали и

справедливости, заставляя читателя задуматься о природе человеческих поступков.

3 ответ

Комиксы Осаму Тэдзуки и Дэна Мейровица, вдохновленные «Преступлением и наказанием» Федора Достоевского, представляют собой удивительное сочетание классической литературы и современного искусства. Тэдзука, используя свой уникальный стиль, передает внутренние терзания Раскольникова с глубокой эмоциональной насыщенностью, подчеркивая конфликт морали и психологии. Его яркие образы и выразительная линия создают атмосферу, полную напряжения и противоречий.

С другой стороны, Мейровиц добавляет свой собственный штрих, интегрируя элементы поп-культуры и современности. Его комиксы не только передают смысл оригинала, но и ставят новые вопросы, провоцируя читателя задуматься о природе преступления и искупления в сегодняшнем контексте.

Оба автора мастерски обыгрывают тему, создавая дыхание нового поколения, которое связывает классические идеи с актуальными проблемами нашего времени. Эти комиксы — это не просто адаптация, а живое искусство, затрагивающее сердце и разум, заставляющее переосмыслить знакомые темы.

Эмоциональный отклик остается глубоким и сильным, оставляя читателя с чувством удовлетворения и вдохновения. Тэдзука и Мейровиц напоминают, что классика всегда актуальна, и ее наследие продолжает жить и развиваться.

Опираясь на изученный теоретический материал и практический анализ комикс-адаптаций на уроках классической русской литературы, можно выделить несколько главных моментов в применении комикс-адаптаций в процессе обучения студентов на уроках литературы.

Комикс является жанром, который сочетает текст и визуальное искусство. Это не просто набор картинок; комикс захватывает своим кратким изложением, структурой и глубиной. Комикс представляет собой сложную композицию, основанную на принципах взаимодействия текста и изображения. Язык комиксов позволяет обсуждать мир персонажей, передавать атмосферу событий и раскрывать идеи, которые в традиционном текстовом формате могут быть труднопонимаемыми.

Для современных подростков комиксы становятся привлекательным источником информации и способом провести свободное время. Комиксы помогают молодым людям визуализировать миры, с которыми нельзя соприкоснуться физически. Использование комиксов в образовании актуально, поскольку они упрощают восприятие информации и представляют собой творческую адаптацию литературных произведений, являясь новым подходом к обучению.

Комиксы развивают критическое мышление и визуальную грамотность. Анализируя графические сюжеты, читатели учатся интерпретировать символику и понимать текстовые и визуальные сообщения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основываясь на рассмотренном нами теоретическом материале, а также на практическом анализе комикс-адаптаций классической русской литературы, можно сделать следующие выводы:

1. Комикс представляет собой уникальный жанр, который мастерски соединяет литературу и визуальное искусство в гармоничном танце. Это не простая последовательность изображений; он очаровывает своей сжатостью, логикой и глубиной нарратива. Комикс – это сложная структура, созданная с искусным вниманием к принципам оформления текста и изображения. Язык комиксов открывает новые горизонты для обсуждения мира, в котором живут его персонажи, передавая атмосферу событий и раскрывая многослойные смыслы, ускользающие от внимательного взгляда традиционного текста. В каждой панели заключены сила и эмоции, которые заставляют читателя переосмысливать окружающую действительность и погружаться в мир, где визуальное и словесное искусство переплетаются в едином полёте творчества. С каждым рисунком и фразой комиксы представляют собой не просто развлечение, а глубокое и многогранное произведение искусства, способное пробуждать в нас чувства и мысли, которые остаются с нами надолго.

2. Для современных подростков комиксы являются не просто развлечением, но и изысканным источником информации, который способствует разнообразному восприятию мира.

Они предоставляют уникальные возможности для организации досуга, превращая каждый миг в увлекательное путешествие по страницам фантазии и мысли. Комиксы открывают перед юными читателями новые горизонты эстетического восприятия, позволяя им переосмыслить художественную реальность через призму ярких образов и выразительных сюжетов. В этой удивительной форме искусства кроется возможность соединения информации с эмоциями, создания диалога между создателями и читателями, который способствует развитию критического мышления и креативности. В ярком, многообразном мире комиксов подростки находят ответы на свои вопросы о жизни, о морали и о самих себе. Этот художественный жанр становится важным мостом между поколениями, позволяя молодым людям не только наслаждаться отдыхом, но и углубляться в сложные и увлекательные темы, открывая их сердцам и разумам новые возможности для исследования и понимания. Это своего рода поддержка для людей, выросших в визуальном мире, позволяющая им представить образы и мир, к которому они не могут подойти физически.

Таким образом, использование комиксов в образовательных целях актуально, так как они упрощают усвоение информации и легче воспринимаются по сравнению с чистым текстом. Комиксы представляют собой творческую адаптацию литературных произведений, обучающий инструмент с новыми характеристиками и эффектами воздействия на читателя, что облегчает понимание сложных идеи и образов прошлого.

3. Комиксы также способствуют развитию критического мышления и визуальной грамотности у подростков. При ана-

лизе графических произведений читатели учатся интерпретировать символы и читать между строк, что позволяет лучше понимать как текст, так и изображения. Этот двусторонний подход к восприятию информации формирует более глубокое понимание культуры и социальных вопросов, что особенно важно в современном многослойном мире.

4. Комиксы могут служить инструментом для обсуждения сложных тем, таких как национальная идентичность, социальная справедливость и экология. Визуальные метафоры и прямолинейные сюжеты помогают донести до молодежной аудитории важные послания, делая их доступными и понятными. Это особенно актуально в образовательном контексте, где важно поддерживать интерес школьников к современным вызовам.

5. Совмещение текста и изображений в комиксах создаёт уникальную динамику в отношениях между читателем и текстом, в которой каждое изображение дополняет и усиливает информацию, представленную в словах. Таким образом, комиксы не только развлекают, но и обучают, открывая новые перспективы для самостоятельного изучения и критического осмысления окружающего мира.

6. Комиксы могут служить эффективным средством для формирования эмпатии у подростков. При сопереживании героям и погружении в их истории читатели учатся понимать различные точки зрения автора и эмоциональные состояния героев. Это особенно полезно в условиях современного многообразия, где важно учитывать различные культуры и социальные

контексты. Взгляд на мир через призму комиксов может расширить горизонты понимания классического текста и способствовать воспитанию толерантности.

7. Комиксы способны вдохновить молодежь на активные действия. Они часто представляют героев, которые сталкиваются с реальными проблемами и успешно их преодолевают. Это может побудить читателя к осознанию существующих социальных проблем, вовлекает его в их решение, будь то участие в волонтерских проектах или выражение своего мнения в общественных дискуссиях.

8. Наконец, комиксы могут стать платформой для молодых авторов, позволяя им выражать свои мысли и идеи. Процесс создания собственных графических историй развивает навыки повествования и критического анализа, что может быть важным шагом в личностном и профессиональном росте. Таким образом, комиксы авторизуют молодежь, предоставляя молодым возможность не только учиться, но и вносить свой вклад в культурный диалог.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I. Художественная литература

1. *Мейровиц, Д. З.* Преступление и наказание : роман-комикс / Д. З. Мейровиц ; пер. с англ. С. Долотовской. – Москва : АСТ, 2014. – 128 с. – ISBN: 978-5-17-082684-1. – Текст : непосредственный.

2. *Полторак, А.* Война и мир : графический роман / А. Полторак, Дм. Чухрай. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2023. – 224 с. – ISBN 978-5-222-41290-9. – Текст : непосредственный.

3. *Тэдзука, О.* Преступление и наказание / О. Тэдзука ; пер с яп. Г. Соловьевой. – Екатеринбург : Фабрика комиксов, 2011. – 144 с. – ISBN 978-5-347-423746-4. – Текст : непосредственный.

II. Историко-литературные, теоретико-литературные и историко-культурные работы

4. *Абрамовских, Е. В.* Креативная рецепция незаконченных произведений как литературная проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А. С. Пушкина) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук Е. В. Абрамовских. – Москва, 2007. – 44 с. – Текст : непосредственный.

5. *Айхенвальд, Ю. И.* Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд. – Москва : Республика, 1994. – 592 с. – ISBN 5-432987-570-3. – Текст : непосредственный.

6. *Александрова, Ю.* Русский комикс : сборник статей / Ю. Александрова, А. Барзах. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 352 с. – ISBN: 978-5-86793-788-1.

7. *Арнольд, И. В.* Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И. В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте : межвузов. сб. науч. трудов. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1993. – С. 4–12. – ISBN 7-84693-230-7. – Текст : непосредственный.

8. *Баженова, Е. А.* Интертекстуальность / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – Москва : Флинта : Наука, 2003. – 709. – ISBN 978-5-8295-0028-3. – Текст : непосредственный.

9. *Барт, Р.* Избранные работы : Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с. – ISBN 6-1236-458654-6. – Текст : непосредственный.

10. *Басинский, П. В.* Простое как самое сложное / П. В. Басинский // Октябрь. – 1997. – № 11. – URL: <http://magazines.russ.ru/october/1997/11/kur1.html>. – Текст : электронный.

11. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 504 с. – Текст : непосредственный.

12. *Беляева, И. А.* «Отцы и дети» Тургенева : роман о «вечном примирении» / И. А. Беляева // Филологический класс. – 2017. – № 3 (49). – С. 7–14. – Текст : непосредственный.

13. *Борев, Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Ю. Б. Борев. – Москва : Астрель: АСТ, 2003. – 574 с. – ISBN 5-2710-7055-7. – Текст : непосредственный.

14. *Брагина, Н. Г.* Имплицитная информация и стереотипы дискурса / Н. Г. Брагина // Имплицитность в языке и речи / отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – С. 43–57. – Текст : непосредственный.

15. *Брыгина, А. В.* Лигвистические принципы адаптирования художественного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Н. Брыгина ; Российский ун-т дружбы народов. – Москва, 2004. – 200 с.

16. *Васильева, Е. В.* Тургеневские девушки : социально-педагогические манипуляции *loci communibus* произведений И. С. Тургенева в советской и постсоветской культуре / Е. В. Васильева, А. В. Козлова // Шаги. – 2016. – № 4. – С. 173–203. – Текст : непосредственный.

17. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Ленинград : Художественная литература, 1940. – 648 с. – Текст : непосредственный.

18. *Генис, А. В.* Иван Петрович умер: ст. и расследования / А. В. Генис. – Москва : Новое литературное обозрение, 1999. – 334 с. – ISBN 5-86793-077-7. – Текст : непосредственный.

19. *Дубин, Б. А.* Классика, после и рядом : Социологические очерки о литературе и культуре / Б. А. Дубин. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 345 с. – ISBN 7-542-62873-8. – Текст : непосредственный.

20. *Женетт, Ж.* Палимпсесты : литература во второй степени / Ж. Женетт. – Москва : Науч. мир, 1982. – 76 с. – Текст : непосредственный.

21. *Жолковский, А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский. – Москва : РГГУ, 2005. – 652 с. – ISBN 7-367-42877-5. – Текст : непосредственный.

22. *Загидуллина, М. В.* Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема (творчество А. С. Пушкина в рецептивном аспекте) / М. В. Загидуллина. – URL: http://zagidullina.ru/disser/chapter_3. – Текст : электронный.

23. *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден ; пер. с польского А. Ермилова, Б. Федорова. – Москва, 1962. – 572 с. – Текст : непосредственный.

24. *Катаев, В. Б.* Игра в осколки : Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Б. Катаев. – Москва : Изд-во МГУ, 2002. – 252 с. – ISBN 5-211-04757-5. – Текст : непосредственный.

25. *Корман, Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с. – ISBN 5-364-746985-5. – Текст : непосредственный.

26. *Кристева, Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1995. – №1. – С. 97–124. – Текст : непосредственный.

27. *Кубасов, А. В.* М. Е. Салтыков-Щедрин как зеркало русского постмодернизма / А. В. Кубасов // Филологический класс. – 2011. – № 26. – С. 23–26. – Текст : непосредственный.

28. *Кузьмина, Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : монография / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург; Омск: Изд-во Урал. ин-та, 1999. – 268 с. – ISBN 5-7695-4176-2. – Текст : непосредственный.

29. *Курицын, В.* Великие мифы и скромные деконструкции / В. Курицын // Октябрь. – 1996. – № 3. – С. 171–187. – Текст : непосредственный.

30. *Курляндская, Г. Б.* Эстетический мир И. С. Тургенева / Г. Б. Курляндская. – Орел : Изд-во гос. телерадиовещат. компании, 1994. – 343 с. – Текст : непосредственный.

31. *Лейдерман, Н. Л.* Русский реализм на исходе XX в. / Н. Л. Лейдерман // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания : мат. всерос. научно-практич. конф. ; Пермский гос. ун-т. – Пермь, 2003. – С. 26–32. – ISBN 5-7695-0954-6. – Текст : непосредственный.

32. *Лец, С. Е.* Непричесанные мысли / С. Е. Лец. – URL: <http://lib.ru/INPROZ/LEC/translations.txt>. – Текст : электронный.

33. *Липовецкий, М. Н.* Сорокин-троп: карнализация / М. Н. Липовецкий // НЛО. – 2013. – № 120. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html>. – Текст : электронный.

34. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – 1600 с. – ISBN 5-93264-026-X. – Текст : непосредственный.

35. *Лотман, Ю. М.* Избранные статьи: статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 479 с. – ISBN 6-542-23589-6. – Текст : непосредственный.

36. *Маркова, Т. Н.* Проза конца XX века : динамика стилей и жанров : материалы к курсу истории рус. лит. XX века /

Т. Н. Маркова. – Челябинск : Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2003. – 268 с. – ISBN 5-765-37224-7. – Текст : непосредственный.

37. *Меркулова, М. Г.* Жанр графического романа : к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) / М. Г. Меркулова, И. Г. Прудюс // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – Том 16. – Выпуск 10. – С. 3379–3385.

38. *Минц, З. Г.* Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. – 480 с. – ISBN 5-7412-34774-2. – Текст : непосредственный.

39. *Михина, Е. В.* Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук Е. В. Михина. – Екатеринбург, 2008. – 22 с. – Текст : непосредственный

40. *Москвин, В. П.* Интертекстуальность : категориальный аппарат и типология / В. П. Москвин // Известия ВГПУ. – 2013. – № 2. – С. 54–62. – Текст : непосредственный.

41. *Набоков, В. В.* Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – Москва : Азбука, 2015. – 384 с. – ISBN 7-128-42851-3. – Текст : непосредственный.

42. *Николина, Н. А.* Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – Москва : Академия, 2003. – 256 с. – ISBN 5-7695-0954-6. – Текст : непосредственный.

43. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – Москва : Мир и Образование : ОНИКС, 2012. – 1375 с. – ISBN 978-5-94666-657-2.

44. *Олизько, Н. С.* Типология интертекстуальных отношений / Н. С. Олизько // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе : сб. докл. междунар. науч. конф. (Магнитогоск, 12–14 ноября 2003 года) / ред.-сост. С. Г. Шулежкова. – Магнитогорск, 2003. – С. 59–62. – Текст : непосредственный.

45. *Первухина, С. В.* Адаптация как вид интерпретации текста / С. В. Первухина // Вестник ВУиТ. – 2014. – № 1 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/adaptatsiya-kak-vid-interpretatsii-teksta> (дата обращения: 20.11.2019). – Текст : электронный.

46. *Полтавец, Е. Ю.* Отцы и дети в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». К вопросу о смысле названия / Е. Ю. Полтавец // сб. мат. Междунар. науч. конф. «Неизвестный Тургенев». Тургеневские чтения – 4. (г. Москва, 24–26 сентября 2008 года). – Москва : Русский путь, 2009. – 416 с. – ISBN 743-5-46287-324-2. – Текст : непосредственный.

47. *Потебня, А. А.* Слово и миф / А. А. Потебня ; сост., подгот. текста и примеч. А. Л. Топоркова. – Москва : Правда, 1989. – 622 с. – Текст : непосредственный.

48. *Савельева, А. В.* Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей / А. В. Савельева. – Алматы : Жазуши, 2013. – 520 с. – ISBN 5-415-74121-4. – Текст : непосредственный.

49. *Славникова, О.* Rendez-vous в конце миллениума / О. Славникова // Новый мир, 2002. – № 2. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/slav.htm. – Текст : электронный.

50. *Степанов, Ю. С.* «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) /

Ю. С. Степанов // Изв. Рос. акад. наук. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 603–612.

51. *Стрелец, Л. И.* Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе / Л. И. Стрелец. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуманитар.-пед. ун-та, 2016. – 359 с. – ISBN 978-5-41269-3. – Текст : непосредственный.

52. *Сонин, А. Г.* Комикс : психолингвистический анализ / А. Г. Сонин. – Барнаул : Издательство Алтайского госуниверситета, 1999. – 111 с. – ISBN 5-7904-0092-2.

53. *Сорокин Ю. А.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов. – Москва : Наука, 2010. – 346 с.

54. *Суперанская, А. В.* Словарь русских личных имен / А. В. Суперанская. – Москва : Изд-во Эксмо, 2003. – 544 с. – ISBN 4-673-52489-2. – Текст : непосредственный.

55. *Сухих, И. Н.* Русская литература для всех. Классное чтение! (От «Слова о полку Игореве» до Лермонтова) / И. Н. Сухих. – Санкт-Петербург : Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2017. – 544 с. – ISBN 978-5-9909926-0-3. – Текст : непосредственный.

56. *Сухих, И. Н.* Структура и смысл. Теория литературы для всех / И. Н. Сухих. – Москва : Азбука, 2016. – 544 с. – ISBN 978-5-389-08000-3. – Текст : непосредственный.

57. *Таразевич, Е. Г.* Римейк в современной русской драматургии / Е. Г. Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания : сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф.– Пермь, 2005. – Ч. 1. – С. 318–321. – Текст : непосредственный.

58. *Топоров, В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы) / В. Н. Топоров. – Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 192 с. – ISBN 978-5-9765-2077-6. – Текст : непосредственный.

59. *Тороп, П. Х.* Проблема интекста / П. Х. Тороп // Текст в тексте : Труды по знаковым системам. – Тарту : Изд-во ТГУ, 1981. – С. 33–44. – Текст : непосредственный.

60. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 576 с. – Текст : непосредственный.

61. *Тюпа, В. И.* Коммуникативная природа литературы / В. И. Тюпа // Теория литературы : учеб. пособие в 2 т. / В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман, Н. Д. Тamarченко. – Москва : Академия, 2004. – Ч. 1. – Гл. 3. – С. 77–104. – ISBN 978-5-4697-3247-6. – Текст : непосредственный.

62. *Фатеева, Н. А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – Т. 57. – 1998. – № 5. – С. 25–38. – Текст : непосредственный.

63. *Хиршкоп, К.* Существует ли «западный» подход к Бахтину? / К. Хиршкоп // Нов. лит. обозрение. – 2002. – № 57. – С. 93–106. – Текст : непосредственный.

64. *Черняева, А. С.* Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения / А. С. Черняева. – URL: <http://www.res.krasu.ru/paradigma/l/12.htm>. – Текст : электронный.

65. *Шагалова, Е. Н.* Словарь новейших иностранных слов (конец XX – начало XXI вв.) / Е. Н. Шагалова. – Москва : АСТ : Астрель, 2010. – 943 с. – ISBN 5-7695-36325-1. – Текст : непосредственный.

66. *Шулежкова, С. Г.* Проблема смерти автора в условиях «тотальной цитатности» / С. Г. Шулежкова // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе : сб. докл. Междунар. науч. конф. (Магнитогоск, 12–14 ноября 2003 года) / ред.-сост. С. Г. Шулежкова. – Магнитогорск, 2003. – С. 38–45. – Текст : непосредственный.

67. *Якобсон, Р. О.* Язык и бессознательное / Р. О. Якобсон. – Москва : Гнозис, 1996. – 248 с. – ISBN 4- 653-96785-6. – Текст : непосредственный.

68. *Яусс, Х. Р.* История литературы как вызов теории литературы / Х. Р. Яусс // Современная литературная теория : антология. – Москва, 2004. – С. 192–201. – ISBN 4-43718-41763-9. – Текст : непосредственный.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

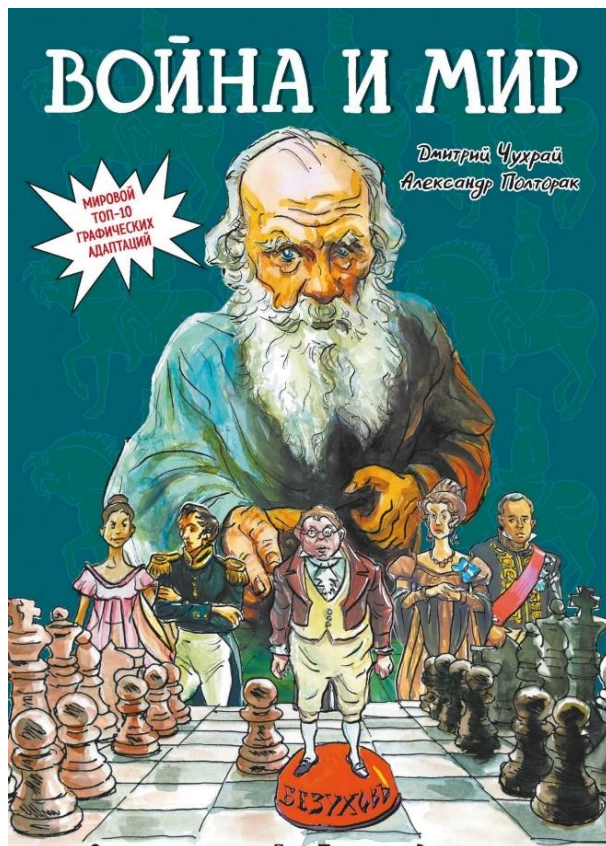
Терминологический минимум курса по изучению основ интертекстуального анализа

Аллюзия	Ономастические цитаты
Апгрейд	Паратекстуальность
Архитекстуальность	Писательский миф
Вторичный текст	Претекст
Гипертекстуальность	Приквел
Графический роман	Постмодерн
Инвариант	Ребут
Интермедиальность	Ремейк
Интертекст	Реминисценция
Интертекстуальность	Рецепция
Комикс	Сиквел
Линия	Спин-офф
Манга	Текст-оригинал
Метатекстуальность	Фанфик
Мидквел	Центонный текст
Миф	Цитаты

Иллюстрации комиксов



Рис. 1. – Отрывок графического романа «Война и мир» Дм. Чухрая и А. Полторака



Основано на эпопее Льва Толстого «Война и мир»

Рис. 2. – Обложка графического романа «Война и мир» Д. Чухрая и А. Полторака



Рис. 3. – Оформление списка действующих лиц графического романа «Война и мир» Д. Чухрая и А. Полторака

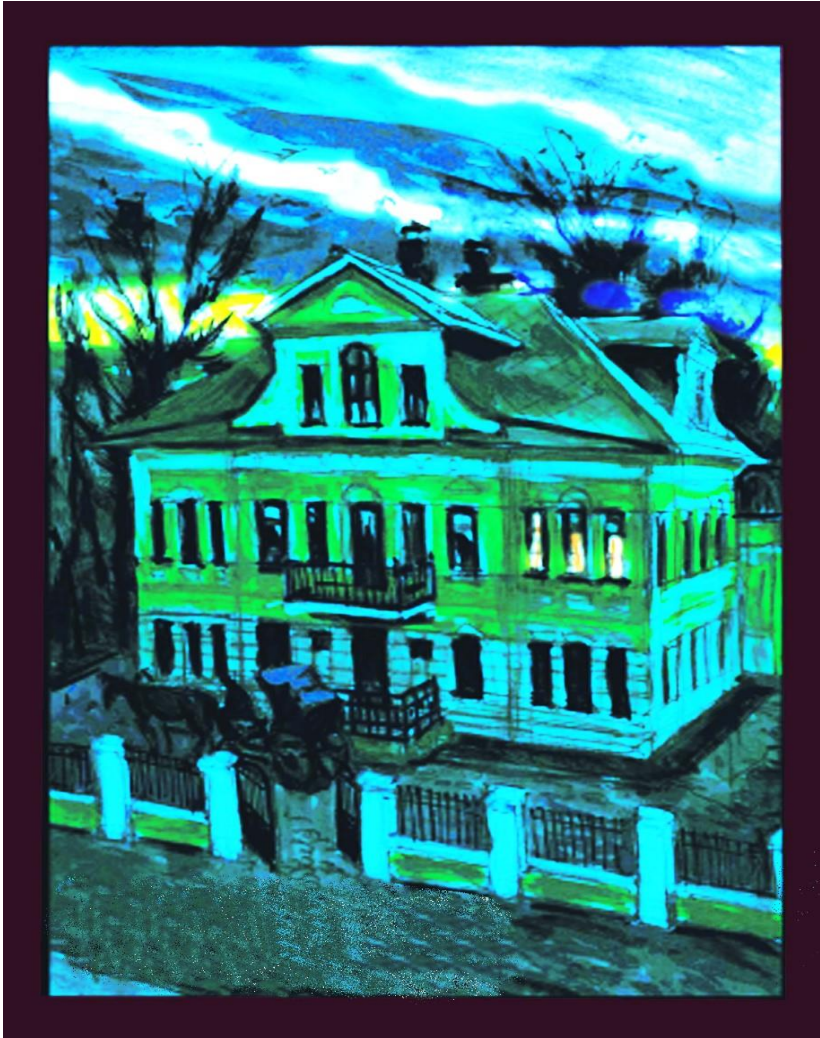


Рис. 4. – Оформление общего плана повествования графического романа «Война и мир» Д. Чухрая и А. Полторака



Рис. 5. – Построение диалога героев в графическом романе «Война и мир» Д. Чухрая и А. Полторака

Осаму Тэдзука
**Преступление
и наказание**



**COMICS
FACTORY**

Рис. 6. – Обложка комикса О. Тедзуки
«Преступление и наказание»



Рис. 7. – Повествование в комиксе О. Тедзуки
«Преступление и наказание»



Рис. 8. – Повествование в комиксе О. Тедзуки «Преступление и наказание»

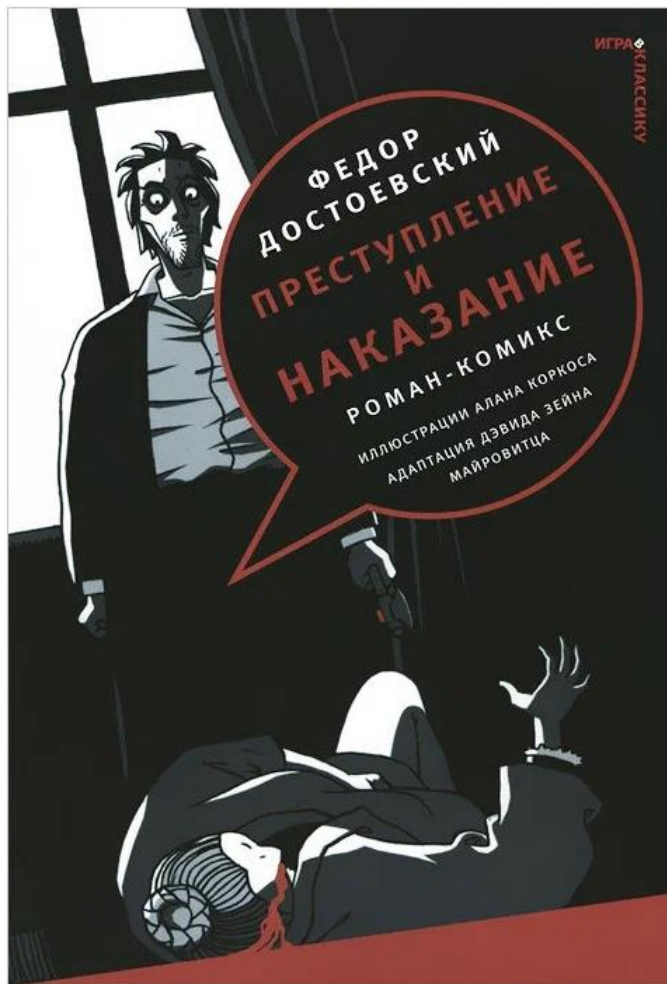


Рис 9. – Обложка графического романа Д. З. Майровица
«Преступление и наказание»

В НАЧАЛЕ ИЮЛЯ, В ЧРЕЗВЫЧАЙНО ЖАРКОЕ ВРЕМЯ, ПОД ВЕЧЕР, ОДИН МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК ВЫШЕЛ ИЗ СВОЕЙ КАМОРКИ, КОТОРУЮ СНИМАЛ В С-М ПЕРЕУЛКЕ, НА УЛИЦУ И МЕДЛЕННО, КАК БЫ В НЕРЕШИМОСТИ, ОТПРАВИЛСЯ К К-НУ МОСТУ.



7

Рис. 10. – Повествование в графическом романе Д. З. Майровица «Преступление и наказание»



Рис. 10. – Повествование на развороте в графическом романе Д. З. Майровица «Преступление и наказание»

Учебное издание

Юлия Александровна Гимранова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

ISBN 978-5-907869-68-4

Рекомендовано РИС ЮУрГГПУ
Протокол № 31 (пункт 10) 2024 г.

Редактор Л. Н. Корнилова
Технический редактор Н. А. Усова

Издательство ЮУрГГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Подписано в печать 17.12.2024
Формат 60х84/16
Объем 4,31 уч.-изд. л (8 усл. п. л.)
Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
ЮУрГГПУ
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69