

DOI 10.18522/2415-8852-2023-2-21-39

УДК 821.133.1

**ДВЕ СТРАТЕГИИ АДАПТАЦИИ РОМАННОГО НАРРАТИВА
ВО ФРАНЦУЗСКОМ КОМИКСЕ: ФЛОБЕР ФИЛИППА ДРЮЙЕ
И ПРУСТ СТЕФАНА ЮЭ**



Наталья Олеговна Ласкина

кандидат филологических наук, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки Новосибирского государственного театрального института, директор образовательного центра «Открытая кафедра» (Новосибирск, Россия)

e-mail: nat.laskina@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9422-1143

Аннотация. В истории французских комиксов (*bandes dessinées*) значительное место занимает диалог с литературной традицией, включая переосмысление великих французских романов. В статье рассматриваются и сопоставляются два противоположных по интенции и стилю проекта.

«Саламбо» Филиппа Дрюе встраивает сцены из романа Флобера в контекст космической оперы и переписывает роман в соответствии с эстетикой художника, близкой скорее к сюрреалистическому хоррору, чем к классическому роману. Первые два тома романа «В поисках утраченного времени» в интерпретации Стефана Юэ возвращают читателя к старомодному стилю, ассоциирующемуся с детскими и приключенческими жанрами. Тем не менее, оба автора изобретают эффективные методы выхода за рамки иллюстративности и вступают в сложную игру с нарративной техникой романов Флобера и Пруста. Дрюе использует реконтекстуализацию, акцентирующую индивидуальный авторский взгляд, втягивая флюберовский экскурс в экзотическое прошлое, в мир собственной фантастической серии. Юэ же предлагает версию, акцентирующую активную роль читательского сознания, в том числе на уровне работы с прустовскими приемами нарративной фокализации.

Ключевые слова: Гюстав Флобер, Марсель Пруст, французская литература, комикс, визуальный нарратив, комиксовая адаптация

История комикса как искусства неотделима от диалога с литературой, в том числе и с литературным каноном. Адаптации великих романов в этом контексте занимают особое место: сама идея перевода на язык комикса сложных повествовательных текстов с долгой историей прочтений всякий раз вызывает споры и сомнения. Существующий на сегодня спектр таких проектов крайне неоднороден уже на уровне постановки задачи: от дидактических изданий, призванных сделать литературное наследие более доступным, до игровых, часто субверсивных переложений, подчеркивающих пропасть между классическим и современным, вербальным и визуальным нарративом. Ключевой, на наш взгляд, проблемой (отчасти по аналогии с киноадаптациями) оказывается преодоление инерции иллюстративного языка и, соответственно, утверждение самоценности комикса как оригинального произведения.

Стратегии решения этой проблемы можно увидеть в двух радикально несхожих проектах французских художников, с совершенно разными целями подошедших к комиксовому прочтению романистов, чей стиль бросает очевидно радикальный вызов попыткам прямой визуализации. «Саламбо» Филиппа Дрюйе и «В поисках утраченного времени» Стефана Юэ предлагают, как будет показано далее, пути компромисса не только между романом и комиксом как

жанрами, но и между прошлым и настоящим повествовательного искусства.

Мы не ставим здесь задачи полностью охватить диапазон техник адаптации и интерпретации, продемонстрированных авторами комиксов, – сосредоточимся лишь на нескольких моментах, которые представляются репрезентативными для поэтики каждого и помогают понять, как преломляются некоторые особенности нарративных стратегий Флобера и Пруста. Для обоих романов, при всей их разности, характерно доминирование сложно устроенного, но единого на протяжении всего текста повествовательного голоса (дистанцированного всевидящего наблюдателя в «Саламбо» и блуждающего по волнам непроизвольной памяти рассказчика в «Поисках»). Нас будет интересовать прежде всего то, как художники устанавливают границы прямого присутствия речи романного нарратора и когда предпочитают от него отказаться.

1. «Саламбо» Филиппа Дрюйе: реконтекстуализация и жанровый сдвиг

Филипп Дрюйе (р. 1944) – один из ведущих представителей исключительно яркой и продуктивной эпохи в истории французского комикса. В 1970-е гг. он вместе с Жан-Пьером Дьонне и Жаном Жиро (Мёбиусом) основал издательство Humanoïdes associés и стал редактором и постоянным автором легендарного журнала *Métal hurlant*. Амбициозный издательский проект ориентировался в первую очередь

на приключенческие научно-фантастические сюжеты, провокационный визуальный язык, техническое и эстетическое новаторство.

В оригинальных работах Дрюйе прослеживаются достаточно типичные для фантастов его круга литературные источники влияния из области литературы ужасов и weird fiction, от Г. Ф. Лавкрафта до М. Муркока, а также следы сюрреалистской традиции. Даже если учитывать свойственное миру французского комикса внимание к литературе, Флобер кажется крайне неожиданным партнером для *Métal hurlant*.

Еще удивительнее контекст, в который Дрюйе погружает флюберовский роман. Комикс «Саламбо», вышедший в трех частях в 1980–1986 гг. и затем переиздававшийся одним томом [Druillet & Flaubert], входит в большой цикл Дрюйе, объединенный общим героем по имени Лон Слоэн (Lone Sloane). Весь цикл представляет собой свободно организованную постапокалиптическую одиссею в антураже космической оперы: отдельные альбомы разворачивают вариации сюжетов об одиноком страннике, блуждающем по фантазмагорическим мирам. В «Саламбо» этот персонаж попадает в своего рода искривленное законами цикла отражение сюжета романа XIX в. и принимает на себя роль Мато, флюберовского героя-

воина. Попробуем определить, что извлекает Дрюйе из неожиданной встречи с Флобером.

Первая часть «Саламбо» Дрюйе открывает сценами из общего сюжета о Слоэне¹; к Флоберу мы переходим только на листе 23 (рис. 1) [Druillet & Flaubert: 23]. Нарратора комикса без подготовки и объяснений подменяет нарратор романа в буквальных цитатах из исходного текста. Далее чередуются короткие фрагменты из романа, пересказы и оригинальный текст Дрюйе: границы между ними никак не обозначаются, читатель имеет дело с будто бы единым голосом.



Рис. 1. Филипп Дрюйе «Саламбо», лист 23, переход к «флюберовской» части

¹ Слоэна также рассматривают как отчасти автобиографического персонажа, что добавляет еще один план к его отождествлению с Мато: Дрюйе трансформирует флюберовского персонажа в авторскую проекцию [Lagerwall].

Дрюйе сопровождает дальний план первыми словами романа:

«Это было в Мегаре, предместье Карфагена, в садах Гамилькара.

Солдаты, которыми он командовал в Сицилии, устроили большое пиршество, чтобы отпраздновать годовщину Эрикской битвы, и так как хозяин отсутствовал, а их было много, они ели и пили без всякого стеснения» [Флобер: 5].

На первый взгляд, организация этого листа подчиняется достаточно простой прагматике традиционной экспозиции, копируя логику романа, – но разрыв между буквальная цитатой и визуальной интерпретацией создает ряд осложнений.

Процитированный дословно инципит «Саламбо» включает конкретные исторические и географические маркеры: Карфаген, Сицилия, Эрикская битва. Дрюйе с их помощью сигнализирует о двуплановости всего последующего текста так, чтобы она была очевидна и тем читателям, которые могут не опознать флюберовский текст. Мир комикса анахроничен: в нем соседствуют знаки далекого прошлого (крепости, архаичное оружие и другие объекты, напоминающие об археологическом колорите стиля Флюбера, – но появление в некоторых кадрах динозавров сигнализирует, что мы в альтернативной реальности, и Карфаген здесь существует только в цитатах) и научно-фантастического будущего (гигантские машины, футу-

ристические костюмы отсылают к жанровым клише вообще и конкретно к общей визуальной среде, характерной для психоделической космической оперы Дрюйе).

Особый интерес представляет игра с Флюбером, которая разворачивается благодаря умолчаниям. Визуальный план намеренно отходит от иллюстративности не только за счет смены декораций.

Вспомним следующие шаги того же описания у Флюбера, опущенные Дрюйе:

«Начальники, обутые в бронзовые котурны, поместились в среднем проходе под пурпуровым навесом с золотой бахромой. Навес тянулся от стены конюшен до первой террасы дворца. Простые солдаты расположились под деревьями; отсюда видно было множество строений с плоскими крышами — давальни, погреба, амбары, хлебопекарни, арсеналы, а также двор для слонов, рвы для диких зверей и тюрьма для рабов.

Фиговые деревья окружали кухни; лес смоковниц тянулся до зеленых куш, где рдели гранаты меж белых хлопчатников; отягченные гроздьями виноградники поднимались ввысь к ветвям сосен; под платанами цвело поле роз; на лужайках местами покачивались лилии; дорожки были посыпаны черным песком, смешанным с коралловым порошком, а посередине тянулась аллея кипарисов, как двойная колоннада зеленых обелисков» [Там же].

Особенности стиля Флюбера на рисунке отчасти воспроизведены совершенно точно. Перечислительные ряды, гипердетализация,

близкое к кинематографичности плавное движение взгляда нарратора реконструируются в перегруженном деталями кадре, наполнение которого читателю нельзя схватить одновременно. Само пространство дворцового комплекса, несмотря на отсутствие исторических якорей, тоже повторяет у Дрюйе главное свойство предметного мира всей прозы Флобера: многослойность, доводимая почти до абсурда (в «Саламбо» именно на уровне организации пространства часто возникает та же тема «слоеного пирога», которую Набоков выделял в «Госпоже Бовари» [Набоков: 186]).

С другой стороны, собственно визуальные аспекты поэтики «Саламбо» в комиксе перекодируются. На этом листе уже очевиден диссонанс между многоцветным описанием в романе и давящей монотонностью мира комикса. Живописность романа – одна из главных тем во всей истории его прочтений. Флобер (не желавший, заметим, чтобы издание иллюстрировали) нагнетает тяжеловесную экзотизированную красочность на протяжении всего текста. В этой тенденции усматривают также специфический театральный подтекст – обыгрывание жанра «живой картины» и переклички с галлюцинаторными сценами «Искушения святого Антония» [Jullien]. Дрюйе игнорирует и прямые оптические сигналы из текста, и богатую традицию иллюстрирования «Саламбо» в изобразительном искусстве и в театре. Сюжет комикса не подразумевает экзотизацию: он адресован читателю, привык-

шему к буйству удивительного и странного, и скорее концентрируется на жестко обозначенной тематической линии.

Тематизация эта становится прозрачна, если заметить, что художник также сильно сокращает антропологическую сторону флоберовских «картин». Если в романе первая панорама служила и срезом образа жизни, социальных иерархий, была насыщена человеческим присутствием, то автора комикса эти аспекты словно не интересуют – отчасти из-за фокусировки истории на Слоэне-Маго, отчасти потому, что версия Дрюйе высвечивает у Флобера сверхчеловеческое, гигантское, мифологическое. Крошечные люди в кадре различимы хуже, чем звероящеры в центральной части, а огромные загадочные человекообразные фигуры по краям только подчеркивают отсутствие в этом мире нормального измерения жизни фоновых персонажей – они представляют собой персонификации сторон конфликта, империи и варваров. Гипертрофия, у Флобера все же сдерживаемая конвенциями романа XIX в., в комиксе обостряется до резкой несоизмеримости масштабов.

Автор комикса находит нужный ему потенциал не в оптике, а в интонации флоберовского нарратора. Дрюйе здесь и во всем альбоме обращается к тексту напрямую, когда ему необходим взгляд из точки внеаходимости. У словесного искусства есть своего рода преимущество в этой зоне: оно может создавать более абстрактные, чем при визуализации, эффекты

отстранения, взгляда из ниоткуда. Художник – как в цитатах, так и во вставках своего текста, имитирующего флоберовский, – создает двойника романного повествователя, слова которого вызывают образы, словно выводящие читателя за графические рамки кадра – «империя», «океан», «огромное».

Эта стратегия работает и в динамичных сценах, где роль нарратора почти сводится к прямому последовательному перечислению действий персонажей. Рассмотрим эпизод с решающим сражением и победой Гамилькара над восставшими варварами-наемниками [Druillet & Flaubert: 131].



Рис. 2. Филипп Дрюйе «Саламбо», лист 131. Батальная сцена с участием последнего карфагенского слона

Из романа заимствуются следующие фрагменты текста, распределенные по кадрам:

1. (верхний кадр). У Флобера: «Но вдруг на горизонте раздались громкие звуки тамбуринов. Шла толпа, состоявшая из стариков, больных и пятнадцатилетних подростков, а также женщин; они не могли побороть своей тревоги и шли из Карфагена; чтобы стать под защиту какой-нибудь грозной силы, они взяли у Гамилькара единственного слона, который оставался у Республики, слона с отрезанным хоботом» [Флобер: 225].

В комиксе текст второго предложения изменен: у Дрюйе «...весь Карфаген – старики, женщины, дети – под предводительством последнего слона карфагенской армии, пережившего ужасную войну, хлынул на наемников» (Перевод мой – Н. Л.).

2. «Тогда карфагенянам показалось, что родина, покидая свои стены, пришла, чтобы приказать им умереть за нее. Их охватил удвоенный приступ ярости, и нумидийцы увлекли за собою всех других.

Варвары, находясь среди равнины, опирались на маленький холм. У них не было никакой надежды победить или даже остаться в живых...» [Там же].

3. «...но это были лучшие, самые страшные и сильные из наемников.

Пришедшие из Карфагена стали бросать в них через головы нумидийцев вертела, шпиговальные иглы, молоты; те, которые наводили ужас на консулов, умирали теперь под

ударами палок, брошенных женщинами; наемников истребляла карфагенская чернь» [Там же]. (Перевод мой. – Н. Л.)

4. (нижний кадр). «Они укрылись на вершине холма. Круг их после каждой пробитой в нем бреши смыкался; два раза они спускались вниз, и каждый раз их отбрасывали назад. Карфагеняне, сбившись в кучу, простирали руки; они просовывали копья между ног товарищей и наугад наносили удары. Они скользили в лужах крови; трупы скатывались вниз по крутому склону. Слон, который пытался подняться на холм, ходил по живот среди мертвых тел. Казалось, что он с наслаждением топтал их; его укороченный хобот с широким концом порой поднимался, как огромная пиявка» [Там же: 226].

Ни наслаждение слона, ни его схожесть с пиявкой не имитируются графически: Дрюйе фокусируется на мешанине из тел, вырывающейся за рамки кадра, – и оставляет за Флобером ответственность за дополнительные коннотации. При этом почти все показатели и эмоционального состояния, и агентности персонажей редуцируются: изменения в тексте, как и отбор фрагментов, направлены на устранение следов человеческого фактора. В комиксе рудиментарная субъектность в этой сцене остается только у слона (или, вернее, его аналога в фантастическом мире): будучи по функции лишь живым оружием, за счет как вербального компонента, так и оптики, слон становится единственным претенден-

том на статус героя эпизода. Индивидуальный стиль художника, предпочитающего обобщенные, минималистичные изображения лиц персонажей даже в тех кадрах, где они действуют как полноценные субъекты, еще более подчеркивает дегуманизирующий пафос сюжета Дрюйе.

Реконтекстуализация, таким образом, заключается не только в смене декораций «Саламбо» на антураж комиксов о Слоэне. Прочтение Флобера у Дрюйе выходит далеко за рамки превращения части сюжета романа в эпизод космической оперы и проливает свет на потенциал комикса как средства актуализации классического текста.

Главный инструмент Дрюйе – «ножницы», с которыми он подходит к литературному тексту. Вырезая психологические мотивации и характеристики, переосмысливая массовые сцены за счет гипертрофии нечеловеческого, усиливая эффекты гигантизма, художник уничтожает все, что связывает Флобера с жанровым каноном европейского романа XIX в. и высвечивает все, что роднит «Саламбо» не только с эстетикой *Métal hurlant*, но и в целом с акцентами и проблематикой современного искусства.

2. Прустовская фраза в кадре комикса Стефана Юэ

Единственная пока комиксовая адаптация романа «В поисках утраченного времени» – работа бретонского художника Стефана Юэ

(р. 1955), до этого проекта известного лишь по очень скромной карьере книжного иллюстратора. Работу над комиксом по Прусту Юэ ведет с 1990-х гг. и после фазы недоверия критиков к 2010-м гг. завоевал достаточно устойчивое признание – в основном среди прустоведов и поклонников романа, а не в пространстве комиксовой культуры.

Следуя традиционной для классики французских и бельгийских комиксов стилистике «чистой линии» (*la ligne claire*), «чистую», или «четкую», линию (непрерывный черный контур, простые цвета, утрированные фигуры и лица), Юэ рискует показаться старомодным, консервативным и к тому же недостаточно серьезным автором. Ассоциировать Пруста с Тинтином – едва ли не более вызывающий жест, чем переводить Флобера на язык психоделической фантастики.

Замысел художника продиктован читательским интересом. Юэ годами медленно и дотошно пробирался через прустовский текст в поисках материала, переводимого на язык его искусства. Работа на сегодня остановилась на первых двух томах романа, и сложно сказать, будет ли она доведена до финала. Есть вероятность, что Юэ как любителя Пруста больше привлекают части, которые в адаптации можно полностью центрировать на детстве и отрочестве рассказчика. Косвенно это предположение подтверждается тем, что в процессе работы над «Поисками» Юэ выполнил и другой связан-

ный с Прустом проект – иллюстрации к детской книге Элиан Дезон-Джонс (исследовательницы рукописей Пруста) «Призрак маленького Марселя» [Dezon-Jones & Heuet]. В ней двум современным девочкам является привидение Пруста – в образе мальчика, но уже пишущего свою книгу; Марсель знакомит их с «Прекрасной эпохой» и со своим романом в варианте, адаптированном для младших школьников.

Стратегия Юэ как интерпретатора противоположна Дрюе: она подразумевает максимально бережное и даже наивное отношение к литературному материалу. Юэ, казалось бы, согласен взять на себя роль иллюстратора и свести трансформативную работу к минимуму. Комикс приглашает своего читателя к совместному с художником линейному перечитыванию Пруста, к чистому погружению без комментариев. Интерпретативный потенциал здесь создается как бы самой природой прустовского нарратива, настолько неподходящей для раскадровки и визуализации, что примитивная, казалось бы, постановка задачи требует виртуозных компромиссов, рождающих прочтение, которое окажется оригинальным «поневоле».

Приведем два примера того, как происходит столкновение законов выбранного Юэ комиксового стиля с внутренней логикой романа.

Большая часть панелей комикса отводит очень много места речи нарратора (она

дана на желтом фоне, речь персонажей – на белом). Юэ настойчиво пытается не перефразировать и не пересказывать, поэтому альбом заполняют выхваченные из романа обрывки длинных пассажей рассказчика.

Проследим, как этот принцип реализуется при передаче одного из ключевых эпизодов первого тома. Рассказчик, погруженный в серию воспоминаний из детской жизни в Комбре, вызывает к жизни сцены с чтением: увлеченный книгой мальчик отказывается реагировать на стимулы внешнего мира.

Одно из самых интересных решений Юэ – «кадрирование» прустовского синтаксиса. Он разрезает предложения и пересобирает из обрезков новый текст (что прекрасно рифмуется с одним из самых важных образов воображаемой будущей книги, рождающейся в сознании прустовского рассказчика, как платье, которое шьет из лоскутов Франсуаза¹).



Рис. 3. Стефан Юэ. «В поисках утраченного времени», т. 1. Лист 36. Чтение в детстве

¹ «...пришпилив булавкой дополнительный листок, я создавал бы свою книгу, не осмелюсь выразиться высокопарно, как собор, но хотя бы, скажу более скромно, как платье.

Мои листочки, которые Франсуаза попросту называла бумажками, склеивались и рвались то там, то здесь. И если было нужно, разве Франсуаза не могла помочь скрепить их, точно так же как стачивала она один с другим кусочки своих износившихся платьев, или на окне, дожидаясь стекольщика, как я дожидаясь печатника, она на трещину в стекле наклеивала полоску из газеты? Франсуаза могла бы сказать мне, показывая мои изъеденные тетрадки, как куски дерева, над которым потрудились насекомые: “Какое несчастье, все съедено, смотрите, этот край страницы — просто настоящее кружево”, — и восклицала, как портной: “Думаю, у меня не получится это исправить, все пропало. Как жалко, наверное, это самые лучшие ваши мысли. Как говорят в Комбре, кто разбирается в мехе лучше всех, так это моль. Она ест не все подряд, а только самые лучшие ткани”» [Пруст 2000: 362].

Приведем фрагмент, использованный в комиксе [Heuet 1998: 36], следуя за раскадровкой Юэ (полужирным шрифтом обозначен текст, измененный Юэ, курсивом – опущенный текст, квадратными скобками – границы кадров.)

[Света едва хватало для чтения, и ослепительность солнца я чувствовал только по стуку, доносившемуся с Приходской улицы], где **Камю (которого Франсуаза предупредила, что тетя «не отдыхает» и можно шуметь) заколачивал пыльные ящики**, [и этот стук, разносясь в таком гулком воздухе, какой бывает только в жару, казалось, рассыпал далеко во все стороны алые звезды,] [а еще по тому, как мухи разыгрывали для меня свой негромкий концерт, свою летнюю камерную, нет, комнатную музыку;] *такая музыка наводит нас на мысли о лете по-другому, чем человеческая, которая, если случайно услышать ее впервые в погожее время года, позже будет нам о нем напоминать; а эта связана с летом теснее и неразрывнее; рожденная из погожих дней, воскресая только с ними, напитанная капелькой их субстанции, она не только пробуждает их образ у нас в памяти, она удостоверяет, что они здесь, рядом, они вернулись и доступны нам в любую минуту.*

[Эта сумрачная прохлада моей комнаты относилась к яркому солнцу на улице, как тень относится к солнечному лучу: она была так же светоносна и разворачивала перед моим воображением полную картину лета, которой мои

органы чувств, пойдя я на прогулку, сумели бы насладиться только по частям;] а кроме того, прохлада хорошо гармонировала с блаженным чувством покоя: колеблемое приключениями, о которых рассказывалось в книжках, оно, несмотря ни на что, бестрепетно выдерживало толчки и напор бурного потока событий, – в таком покое находится рука, опущенная в проточную воду.] **Но бабушка, даже если погода вдруг портилась, налетала гроза или просто начинало накрапывать, приходила ко мне и уговаривала идти погулять.** [И, не желая отрываться от книги, я, так и быть, уходил читать в сад, под каштан, в маленькую плетеную беседку,] кадр [и забивался вглубь, где чувствовал себя укрытым от чужих глаз,] *если к родителям придут гости.* И разве моя мысль не была похожа на этот закуток – и разве я не чувствовал, что даже когда я из него выглядываю, я все равно сижу в самой его глубине? [Пруст 2008: 124–125].

Юэ схватывает редкие в нарративе первого тома вкрапления осколков косвенной речи, которую можно более или менее адекватно перевести в прямую. Так возникают диалоговые кадры – разговор Франсуазы с Камю и обращение бабушки к рассказчику. Визуально листы такого типа производят впечатление попытки художника противостоять вечно расплывающемуся потоку сознания. Отметим, что для Юэ наиболее сильным визуальным потенциалом обладают именно диалогические моменты и

ситуации с активным участием персонажей. В этой конкретной сцене прагматика комикса порождает вполне релевантное для читателя Пруста прочтение эпизода. Попытки художника придать тексту динамику и открытость выводят на первый план сюжетный мотив, слабее заметный при чтении: героя, погруженного в книгу, действительность словно пытается вернуть к себе. Мухи, Франсуаза и бабушка, в тексте романа расставленные слишком далеко, чтобы ощутить их присутствие как конфликт, в комиксе бесцеремонно вторгаются в зачарованный мир. Прустовские мухи исполняют камерный концерт – Юэ своими буквальными «бзззз» настаивает, что они, как и положено мухам, жужжат. Слабые отзвуки чужой речи становятся полноценными голосами. Вспомним, что путь рассказчика от «Комбре» к финалу «Обретенного времени» и в самом деле показывает, что невозможно даже посредством памяти заикнуться в райской сцене детства. Рассказчик должен обрести слух, пройти через столкновение с другими, через бесконечную цепь наблюдений и разочарований, чтобы получить шанс из читателя стать автором.

Поль де Ман в своем анализе этого фрагмента показывал, как заданная оппозиция («...чтение представлено защитным движением в драматическом контексте угрозы и защиты: оно - внутреннее, укрытое про-

странство (кухня, комнатка, комната, беседка), защищающее от вторжения извне, но в то же время заимствующее у внешнего мира некоторые свои свойства» [Ман: 75]) деконструируется в тексте, где «первоначально статичные полярности пущены в обращение посредством более или менее скрытой системы перемен, позволяющей свойствам вступать в отношения подстановок, обменов и переходов, которые, как представляется, согласуют несравнимые внутренний и внешний миры» [Там же: 76]. В адаптации Юэ скорее реконструирована и усилена традиционная поляризация, хотя дословное цитирование все же частично сохраняет внутренние противоречия прустовского текста.

В комиксе Юэ встречаются и противоположные по структуре листы, где главное место отводится персонажам. Второй том «Поисков» дает художнику гораздо больше материала для визуализации характеров и сцен. Наиболее эффективно Юэ удается показать типичный для Пруста диссонанс между разными ипостасями одного действующего лица, который порождается, как правило, игрой с нехваткой у рассказчика информации или с зазорами между воображением и реальностью.

Так происходит с эпизодом первой встречи рассказчика-подростка с бароном де Шарлюсом, одним из самых многоликих персонажей «Поисков».



Рис. 4. Стефан Юэ. «В поисках утраченного времени». Т. 2. ч 1. Лист 35. Робер де Сен-Лу рассказывает о своем дяде

Два соседних листа [Heuet 2000: 35–36], снова следуя прямо логике развертки повествования, противопоставляют две инкарнации Шарлюса (обе не совпадают с тем, каким читатели романа уже встретили барона в салоне Вердюренов в «Любви Свана»: Юэ предпочел не фокусироваться на этой фигуре в первом томе, т. е. своих читателей он заставляет принимать точку зрения рассказчика как

персонажа, испытывающего дефицит связной информации).

Из длинного рассказа Сен-Лу о молодости его дяди Юэ (рис. 4) предсказуемо отбирает наиболее провокационный фрагмент, служащий ироническим сюжетным предсказанием по отношению к садомазохистской сцене в «Обретенном времени». Робер рассказывает следующий, как он считает, комический эпизод (курсивом обозначен текст, опущенный в комиксе):

«— Однажды один из его друзей, *который сегодня, как сказал бы Бальзак, занимает видное положение в Сен-Жерменском предместье, но в начальный весьма бурный период жизни проявлял странные пристрастия*, попросил у дяди позволения его навестить. Но, едва войдя, он принялся объясняться в любви не дамам, а моему дяде Паламеду. Дядя притворился, что не понимает, под каким-то предлогом зазвал к себе двух друзей, втроем они схватили негодяя, раздели его, отлупили до крови и в мороз в десять градусов ниже нуля пинками вышвырнули его, полумертвого, за дверь; полиция пыталась расследовать это дело, но бедняга из последних сил убедил их прекратить расследование» [Пруст 2016: 406–407].

Остальные компоненты словесного портрета, который рисует Сен-Лу, концентрируются в буквальном живописном портрете, вписанном в центральный кадр верхнего ряда (Юэ на протяжении всей адаптации регулярно прибегает к либо копированию картин, упомяну-

тых в романе, либо имитации стиля: в комиксе есть и его версия того, как должны выглядеть картины Эльстира). Это знаменитый портрет Робера де Монтескью кисти Джованни Болдини (1897). В контексте листа получается, что художник не только сообщает читателю, как и любой комментатор романа, что Монтескью принято считать одним из главных прототипов Шарлюса – он также предлагает видеть на картине ту личину прустовского барона (а, возможно, и его прообраза), которую его племянник конструирует из обрывков информации и из своих представлений о том, как следует рассказывать светский анекдот: обаятельного аристократа, который «как никто, задавал тон в высшем обществе, его слово было законом» и о котором Робер уверенно говорит: «Надо думать, от женщин у него отбою не было, с его-то красотой» [Там же: 407].

Среди фрагментов, оставленных за кадром, не только отсылка к Бальзаку (Юэ в целом заметно предпочитает сохранять отсылки к визуальным искусствам в большем объеме, чем к литературе), но и иронический комментарий рассказчика по поводу классовой слепоты его друга:

«Сен-Лу принадлежал к светской молодежи, вознесенной на такую высоту, на которой можно позволить себе замечания вроде “это с его стороны даже очень мило, он очень даже славный” – драгоценные семена, из которых вскоре произрастает такое представление о мире, согласно которому сам ты ничто,

а “народ” – все; в сущности, это полная противоположность плебейской гордости» [Там же].

Вероятно, визуализация жестокой сцены кажется достаточной, чтобы создать необходимый диссонанс между тоном Сен-Лу и содержанием его рассказа. Поскольку мы не знаем, как будет выглядеть «Обретенное время» Юэ, можно лишь предполагать, что здесь заложена основа для визуального решения эпизода, где рассказчик, наконец, своими глазами будет наблюдать за тайной жизнью Шарлюса.



Рис. 5. Стефан Юэ. «В поисках утраченного времени». Т. 2. Ч. 1. Лист 36. Рассказчик встречается на улице Шарлюса

Следующий лист (рис. 5) резко сокращает долю вербальной наррации: художник словно решает на время освободиться от давления текста, оставляя за ним лишь временной маркер («на другой день») и два кратких комментария, вырванных из разных предложений. В этой сцене рассказчик впервые случайно встречается по дороге в гостиницу странного человека, который окажется Шарлюсом. В романе в этот момент афиша не названа – у Юэ же фигурирует «Фауст» Гуно и проясняется совершенно оправданная общим контекстом ассоциация Шарлюса с Мефистофелем (чья способность внезапно являться ниоткуда упоминается и в тексте этого тома – но в отношении стайки девушек). Направление взгляда читателя комикса имитирует реакции рассказчика, который сначала замечает, что за ним наблюдают, а затем начинает сам наблюдать за странным типом, в том числе достаточно близко, чтобы оценить траекторию его взгляда (в романе: «Временами эти глаза, отрываясь от меня, зорко посматривали по сторонам – так может озираться, присматриваясь к незнакомцу, только тот, кому этот незнакомец почему-либо внушает мысли, которые никому другому в голову не придут, например сумасшедший или шпион» [Там же: 408]).

Ускользящая и изменчивая фигура Шарлюса размножается в 14 кадрах: по-

мимо прустовской темы многоликости человека возникает анимационный эффект, комически контрастирующий с живописным портретом с предыдущего листа, на котором Монтестью зафиксирован в элегантной позе.

Из текста здесь взяты два коротких фрагмента из ряда гипотез рассказчика, подозревающего в незнакомце что-то сомнительное и зловещее: «Я подумал, что это промышляющий в гостинице мошенник» и «Видя странное выражение его лица, я принимал его то за вора, то за умалишенного» [Там же: 409].

Читатель комикса, в отличие от читателя романа, имеет возможность параллельно делать собственные выводы из зарисовок Юэ, который играет здесь с неоднозначностью визуального портрета. Эта сцена особенно ясно демонстрирует потенциал комиксового нарратива создавать дополнительную фокализацию, перемещающую точку зрения в сознание читателя. Это частный и наиболее очевидный случай проявления принципиального для визуального нарративного искусства эффекта, связанного, как полагают С. Хордскотт и Н. Педри, с мультимодальным характером комикса, который неизбежно как минимум удваивает фокализацию: позиционирование точки зрения нарратора в вербальном плане никогда полностью не совпадает с оптикой, которую предлагает

читателю визуальный план [Horstkotte & Pedri: 350–351].

Два листа, представляющие Шарлюса, раскрывают то свойство прустовского персонажа, что, по мнению Ж.-И. Тадье, делает само их существование одним из означающих Времени [Tadié: 340]: эволюция героя в нарративе не тождественна его эволюции в сюжете и отражает, как и конфигурация эпизодов, зависимость любой линии романа от общего процесса работы памяти. Умножающиеся Шарлюсы являются в версии его племянника, заполняющего пробелы понятными ему клише, затем в комически параноидальной версии рассказчика, а в комиксе также в копии картины и в серии карикатурных сценок, заменяющих большую часть нарратива.

В отличие от Дрюйе, Юэ подходит к адаптации литературного текста без собственного творческого багажа, и тем самым невольно делает комикс средством актуализации диалога с романом с позиции не автора (как партнера, ученика, соперника), а читателя, преобразующая сила которого рождается не в момент замысла, а в процессе последовательного и линейного движения по тексту.

Это наблюдение можно предложить и в качестве аргумента в дискуссиях о самостоятельной ценности комиксовых адаптаций литературы. «Саламбо» Филиппа

Дрюйе, безусловно, кажется гораздо более оригинальным и адекватным своей эстетической эпохе проектом, чем работа Юэ, балансирующая на грани инфантильности. Анализ некоторых деталей комикса по «Поискам», однако, говорит о том, что исключительная чувствительность художника к рецептивной стратегии прустовского романа открывает своеобразный способ уйти от прямой иллюстративности – не столько реинтерпретирование или реконтекстуализацию, сколько настойчивый отказ от банализации и «спрямления» сложного текста.

Литература

Ман, П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / пер. с англ. С. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. под ред. В. А. Харитоновой. М.: Независимая газета, 1998.

Пруст, М. Комбре / пер. с фр. Е. Баевской. СПб.: Азбука-классика, 2008.

Пруст, М. Обретенное время / пер. с фр. А. Смирновой. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000.

Пруст, М. Под сенью дев, увенчанных цветами / пер. с фр. Е. Баевской. СПб.: Азбука-классика, 2016.

Флобер, Г. Саламбо / пер. с фр. Н. Минского // Флобер Г. Соч. В 5 тт. М.: Правда, 1956. Т. 2.

Dezon-Jones, E., & Heuet, S. (2014). *Le Fantôme du petit Marcel*. Paris: Viviane Hamy.

Druillet, P., & Flaubert, G. (1998). *Salammbô – L'intégrale*. Paris: Albin Michel.

Heuet, S. (1998). *À la recherche du temps perdu 1. Combray*. Paris: Delcourt.

Heuet, S. (2000). *À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleurs – Première partie*. Paris: Delcourt.

Horstkotte, S., & Pedri, N. (2011). Focalization in graphic narrative. *Narrative*, 19(3), 330–357.

Jullien, D. (2013). “Quelque chose de rouge”: on the aesthetics of “tableaux vivants in Salammbô. *MLN*, 128(4), 761–784.

Lagerwall, S. (2014). Drawing the Written Woman Philippe Druillet's adaptation of Gustave Flaubert's Salammbô. *European Comic Art*, 7, 31–63.

Tadié, J.-Y. (1971). *Proust et le roman*. Paris: Seuil.

References

Dezon-Jones, E., & Heuet, S. (2014). *Le Fantôme du petit Marcel* [Little Marcel's ghost]. Paris: Viviane Hamy.

Druillet, P., & Flaubert, G. (1998). *Salammbô – L'intégrale*. [Salammbô – the complete]. Paris: Albin Michel.

Flaubert, G. (1956). Salammbô (N. Minskiy, Trans.). In G. Flaubert, *Soch.* V

5 tt. [Works in 5 Vols.] (Vol. 2). Moscow: Pravda.

Heuet, S. (1998). *À la recherche du temps perdu 1. Combray* [In search of lost time 1. Combray]. Paris: Delcourt.

Heuet, S. (2000). *À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleurs – Première partie* [In search of lost time 2. In the shadow of young girls in flower – part 1]. Paris: Delcourt.

Horstkotte, S., & Pedri, N. (2011). Focalization in graphic narrative. *Narrative*, 19(3), 330–357.

Jullien, D. (2013). “Quelque chose de rouge”: on the aesthetics of “tableaux vivants in Salammbô. [“Something red”: on the aesthetics of “living paintings” in Salammbô], *MLN*, 128 (4), 761–784.

Lagerwall, S. (2014). Drawing the Written Woman Philippe Druillet's Adaptation of Gustave Flaubert's Salammbô, *European Comic Art*, 7, 31–63.

Man, P. de. (1999). Allegories of reading: figural language of Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (S. Nikitin, Trans.). Ekaterinburg: Ural University Publ.

Nabokov, V.V. (1998). *Lektsii po zarubezhnoy literature* [Lectures on English literature] (V.A. Kharitonov, Trans., Ed.). Moscow: Nezavisimaya gazeta.

Proust, M. (2008). *Combray* (E. Bayevskaya, Trans.). Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.

Proust, M. (2000). *Temps retrouvé* [Time regained] (A. Smirnova, Trans.), Saint-Petersburg: INAPRESS.

Proust, M. (2016). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [In the shadow of young girls

in flower] (E. Bayevskaya, Trans.). Saint-Petersburg: Azbuka-klassika.

Tadié, J.-Y. (1971) *Proust et le roman* [Proust and the novel]. Paris: Seuil.

Для цитирования: Ласкина, Н.О. Две стратегии адаптации романного нарратива во французском комиксе: Флобер Филиппа Дрюйе и Пруст Стефана Юэ // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 2. С. 21–39. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-2-21-39

For citation: Laskina, N.O. (2023). Two strategies for adapting a novel narrative in French comics: Philippe Druillet's Flaubert and Stephane Heuet's Proust. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (2), 21–39. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-2-21-39

TWO STRATEGIES FOR ADAPTING A NOVEL NARRATIVE IN FRENCH COMICS: PHILIPPE DRUILLET'S FLAUBERT AND STEPHANE HEUET'S PROUST

Natalya O. Laskina, PhD in Philology, associate Professor at the Novosibirsk State Theatre Institute, director of the “Otkrytaya Kafedra” education center (Novosibirsk, Russia); e-mail: nat.laskina@gmail.com

Abstract. In the history of French comic books (bandes dessinées) all kinds of dialogue with the literary tradition play a significant part. This dialogue includes ways of rethinking of the great French novels. In the article two such projects, opposite in creative intention and style, are analyzed and compared.

Philippe Druillet's ‘Salammbô’ transfers scenes from Flaubert's novel to the context of a space opera and rewrites the novel according to the artist's aesthetics, which seems to be closer to surreal horror literature than to classic novels. The first two volumes of ‘In Search of Lost Time’ adapted by Stéphane Heuet take the reader back to an old-fashioned style text associated with children's books and adventure fiction. However, both authors find effective methods to go beyond straightforward illustrating practice and offer sophisticated games with the narrative techniques of Flaubert's and Proust's novels. Druillet's uses recontextualization, emphasizing the author's individual view, drawing Flaubert's excursion into the exotic past to the world of the artist's own science fiction series. Heuet, on the other hand, by transforming Proust's techniques of narrative focalization proposes a text that emphasizes active role of reader's consciousness.

Key words: Marcel Proust, Gustave Flaubert, French literature, visual narrative, comic book adaptation, bande dessinée, comics

