

RU

**«Затенённые воспоминания»: визуально-вербальный язык
как средство реализации полифонии
(на материале графического романа А. Кюн «Просвет»)**

Прудюс И. Г., Грачев А. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление специфики визуально-вербального языка графического романа в контексте функционирования категории полифонии. В статье рассмотрено своеобразие субъектно-образной структуры графического романа немецкой художницы Антонии Кюн (Antonia Kühn, род. 1979) «Просвет» (нем. Lichtung, 2018). Произведение анализируется в контексте творчества поколения художников, вышедшего на европейскую сцену «девятого искусства» в 2010 году. Основой для выделения этого поколения является новый по отношению к графическим романам 2000-х «визуально-вербальный» язык. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в современном графическом романе были выделены черты баллады, а также черты полифонического романа на уровне субъектно-образной структуры. В результате исследования впервые установлено, что благодаря реализации трёх типов коммуникативной стратегии романтической баллады в рамках повествовательного целого, сочетанию лирической и эпической позиции субъекта наррации, а также отсутствию необусловленной сознанием героев информации о художественно мире «Просвет» является полифоническим графическим романом, структурную основу которого в данном случае занимает сюжет инициации.

EN

**“Shaded memories”: visual-verbal language
as a way of functioning polyphony
(based on A. Kühn’s graphic novel “Lichtung”)**

I. G. Prudius, A. V. Grachev

Abstract. The aim of the research is to identify the specifics of the visual-verbal language of the graphic novel within the context of the category of polyphony. The article examines the unique subject-image structure of the graphic novel “Lichtung” (2018) by the German artist Antonia Kühn (b. 1979). The work is analyzed in the context of a generation of artists who emerged on the European “9th art” scene in 2010. This generation is defined by a new “visual-verbal” language compared to the graphic novels of the 2000s. The scientific novelty of the study lies in the fact that, for the first time, features of the ballad and the polyphonic novel have been identified within a modern graphic novel at the level of its subject-image structure. As a result of the study, it was established for the first time that through the implementation of three types of communicative strategies of the Romantic ballad within the narrative whole, the combination of lyrical and epic positions of the narrator, and the absence of information about the fictional world that is not mediated through the characters’ consciousness, “Lichtung” constitutes a polyphonic graphic novel, the structural basis of which is formed by an initiation plot.

Введение

Актуальность исследования обусловлена тем, что графический роман с его жанровыми вариациями на сегодняшний день является самостоятельным, стремительно развивающимся видом искусства, привлекающим взгляды исследователей по всему миру. Графическая форма наррации в различных традициях осмысливается по-разному. Так, во франко-бельгийской традиции она названа «девятым искусством» или искусством BD (la bande dessinée – в переводе с фр. «рисованные полосы») (Дебрэнн, 2021, с. 168), в американской традиции – последовательным, или секвенциональным, искусством (Айснер, 2022; Скаф, 2013), в русской – визуальной литературой (Скаф, 2013).

Исследовательский интерес к «девятому искусству» в зарубежном научном дискурсе стал пробуждаться во второй половине XX века. В качестве относительно ранней работы укажем на эссе итальянского семиотика и медиевиста У. Эко (Umberto Eco, 1932-2016) «Миф о Супермене» (*Il mito di Superman e la dissoluzione del tempo*, 1962), осмысляющее структурные особенности историй об одноимённом герое (Eco, 1984). Прорывом стали работы «отца графического романа» У. Айснера (2022) (Will Eisner, 1917-2005), посвящённые теории комикса как последовательного искусства, а также работы американского исследователя комиксов С. МакКлауда (2016) (Scott McCloud, род. 1960), написанные «визуальным языком» изучаемого предмета.

Отечественная наука обратила своё внимание на «девятое искусство» значительно позднее. Как представляется, объяснением этому служит текстоцентричность русской культуры, в которой графические нарративы имели очень сложную историю. Так, исследователь комикса А. Павловский в послесловии к «Хармсинаде» А. Никитина отмечает: «Российский комикс – это пространство без ярко выраженных групп. Здесь нет мейнстрима. Здесь нет андеграунда» (Павловский, 2022, с. 96).

Некоторые исследователи отмечают, что изучение комикса в России является фрагментарным и недостаточно системным (Поташова, Ошуков, 2021; Алексеев, 2025). Тем не менее, за последние 15 лет были опубликованы работы, исследующие истоки и историю комикса в отечественной (Елисеев, 2010) и зарубежной (Скаф, 2013; Жанровая палитра зарубежной литературы, 2025) традициях, осмысляющие феномен комикса (Барзах, 2010), систематизирующие представления о жанровых вариантах графического романа (Меркулова, Прудис, 2023; 2024; Алексеев, 2025), анализирующие культурологические и иные аспекты графических нарративов (Дебрэнн, 2021; Лютаева, 2024), а также многие другие. Вместе с тем стоит отметить, что хорошо изученным можно назвать наследие визуальной литературы до 2010 года. Фактически работы У. Айснера и С. МакКлауда стали своеобразными поэтическими канонами комикса 2000-х.

С 2010 года в пространстве европейского графического романа стали появляться авторы, переосмысляющие сформировавшийся канон на уровне «визуального языка» повествования. Среди них фламандский художник Б. Эвенс (Brecht Evens, род. 1986), французская художница М. Файоль (Marion Fayolle, род. 1988), немецкая художница А. Кюн (Antonia Kühn, род. 1979), испанская художница Б. Лема (Beatriz Lema Rivera, род. 1985) и многие другие. Все эти авторы – одного поколения, все они связаны с Международным фестивалем комиксов в Ангулеме (Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême). Их книги попали на российский рынок благодаря отечественному издательству «Бумкнига».

«Визуальный язык» вышеприведённых авторов значительно усложнился, что сказалось и на самой природе их произведений. Исследование этого языка – актуальная задача комиксоведения. Признавая графический роман самостоятельной жанровой разновидностью, мы считаем правомерным использование по отношению к нему литературоведческих и лингвистических категорий, так как интерпретируем его как сложное визуально-вербальное целое, чей язык основывается на двух уровнях референции – вербальном и визуальном. Нам представляется, что в графической наррации возможен родовой синкретизм: смешение черт эпического и лирического родов литературы. Субъектно-образная структура, выявляющаяся при таком синкретизме, делает возможным реализацию полифонии – полиинтенциональности в рамках художественного целого.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать рецептивную специфику чтения как процесса интерпретации знаковой информации;
- исследовать специфику субъектно-образной структуры в эпическом и лирическом родах литературы;
- обнаружить и описать визуально-вербальные средства создания множественности интенций в современном графическом нарративе.

Ключевыми методами стали: структурный, позволивший выделить позиции субъекта наррации в их взаимосвязи с героями повествования; сравнительно-исторический, благодаря которому были выявлены референты на уровне стилистического своеобразия с точки зрения искусствоведения, а также референты на уровне коммуникативной стратегии персонажей с точки зрения литературоведения. Семиотический метод послужил основой для целостной интерпретации визуально-вербального языка графического романа, осмысляющей результаты, полученные другими методами. Вместе с тем аналитико-описательный метод был применён для изучения близости рецепции визуальной и вербальной информации.

Материалом исследования послужили произведение немецкой художницы Антони Кюн «Просвет» (нем. *Lichtung*, 2018) и интервью с ней Ульриха Фюгенера (Ulrich Fügener), директора библиотеки французского отделения Гёте-Института в Лионе.

Теоретическую базу исследования составляют работы, посвящённые изучению различных аспектов графического романа (Барзах, 2010; Скаф, 2013; Дебрэнн, 2021; Поташова, Ошуков, 2021; Лютаева, 2024) и освещающие специфику речепорождения и чтения (Wolf, 1977; Гаспаров, 1996), труды, раскрывающие особенности субъектно-образной структуры родов литературы (Бахтин, 1994; Бройтман, 1997; Шмид, 1998), а также труды о немецком киноэкспрессионизме (Айснер, 2010; Спярова, 2015; Омельяненко, 2015; Круглов, 2015). Концептуальной основой для анализа балладного элемента в жанровой природе произведения стали работы, рассматривающие категорию этоса (Тюпа, 2013), типы коммуникативных стратегий в романтической балладе (Анисимова, 2019), истоки и трансмедийность баллады как явления (Мерилай, 1990), а также близость баллады со смежными жанровыми образованиями, такими как романс, элегия и другими (Козлов, Мирошниченко, 2011; Никкарева, 2014).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в практике преподавания современной зарубежной литературы в высших учебных заведениях.

Обсуждение и результаты

Гарвардский преподаватель Томас Вольф (Thomas Wolf) в статье «Переосмысленное чтение» (англ. *Reading Reconsidered*, 1977) предлагает аргументацию расширительного толкования процесса чтения на основе актуальных для времени издания статьи психологических исследований.

Опорой для исследователя стали позиции психологов-когнитивистов, в частности У. Найссера (Ulric Neisser, 1928-2012) и П. Колерса (Paul A. Kolers, 1926-1986). В книге «Когнитивная психология» (англ. *Cognitive psychology*, 1967) У. Найссер предлагает особую модель рецепции под названием *анализ-через-синтез* (англ. *analysis-by-synthesis*). В рамках этой модели восприятие – не пассивный процесс, но процесс активного домысливания за счёт долговременной памяти. Сформированные ментальные структуры (англ. *mental set*) используются человеком для того, чтобы по визуальному облику прогнозировать полное слово (Wolf, 1977, p. 415-417). П. Коллерс интерпретирует эту модель как универсальную для процесса восприятия любой символической информации, будь то живопись, музыка или что-либо другое (Wolf, 1977, p. 417).

Модель чтения У. Найссера соотносится с семиотической концепцией текста и речепорождения. Так, отечественный семиотик, литературовед и лингвист Б. М. Гаспаров отмечал: «Наша языковая деятельность осуществляется как непрерывный поток “цитации”, черпаемой из конгломерата нашей языковой памяти» (1996, с. 15).

В заключительной части своей статьи Т. Вольф делает краткий обзор эволюции ранней ксилографической иллюстрации (1460-1510 гг.). Данный тип иллюстрации принципиально отличается как от феномена средневековых маргиналий, хорошо изученного в западной традиции (Камил, 2025), так и от изображений более поздних народных иллюстрированных книг, возникших в русской традиции в период петровских реформ (Елисеев, 2010, с. 84). Ксилография сделала возможной первую серийную иллюстрацию, и анализ исследователя показывает, как она структурно усложнилась: от первых вариантов с чёткой отъединённостью фигур друг от друга при отсутствии иллюзии объёма до сложных композиций Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer, 1471-1528), передающих игру светотени (Wolf, 1977). Такой путь развития поддерживает идею отечественного литературоведа и семиотика Ю. М. Лотмана (2018, с. 90), высказанную им по отношению к творчеству синкретической эпохи, о том, что на ранних этапах несловесному тексту (изобразительному искусству) придавались черты словесного. Первые ксилографические иллюстрации в этом смысле передавали простое с точки зрения структуры коммуникативное сообщение («Пахарь видит Смерть»), а более поздние варианты стали многократно сложнее. Сцена пленения Христа в Гефсиманском саду не только сообщает о событии, но и передаёт его коннотативные, эмоционально-оценочные смыслы, фактически являясь полипредикативным (пленение, поцелуй, избивание другой фигуры на переднем плане).

Всё это позволяет нам рассмотреть графический роман с точки зрения реализации категории полифонии, т. е. изображение может быть коммуникативным сообщением, сопоставимым по сложности с вербальным. Ядро определения полифонического романа было сформулировано М. М. Бахтиным следующим образом: «В его [Ф. М. Достоевского] произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа, а не голос его героя» (1994, с. 7). Иными словами, полифонический роман строится как открытая структура, внутри которой конкурируют несколько интенций. Как представляется, именно эта особенность устройства романов Ф. М. Достоевского позволила немецкому филологу В. Шмиду (1998, с. 174) (Wolf Schmid, род. 1944) выделить в «Братьях Карамазовых» раздвоение автора на «Достоевского I» и «Достоевского II», то есть установить множественность интенций внутри произведения. В этом смысле показательно название сборника статей исследователя – «Проза как поэзия». С. Н. Бройтман (1997, с. 27) в контексте лирики указывал на большую напряжённость отношений между лирическим субъектом, героем (при его наличии) и реципиентом, т. е. читателем.

Для апробации наших теоретических изысканий мы обратимся к графическому роману «Просвет» современной немецкой художницы А. Кюн. «Просвет» стал её магистерской работой в Высшей Школе Прикладных Наук Гамбурга (нем. Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg, HFAW), в которую она перевелась из Высшей Школы Искусств (нем. Hochschule für Bildende Künste Hamburg, HFBK), где изучала кинематограф (Goethe-Institut Frankreich, 2020, 0:28 – 2:34).

Повествование в графическом романе посвящено семье 10-летнего мальчика Пауля. В 6-летнем возрасте он потерял мать. Теперь, наткнувшись на коробку с фотографиями своей семьи, сделанными до её смерти, мальчик пытается разобраться, что же случилось на самом деле, так как его родные – отец Карл и старшая сестра Лаура – всё сильнее отдаляются друг от друга. Вместе они пытаются найти способ вновь образовать целое.

В интервью А. Кюн поделилась историей создания графического романа, а также первыми реакциями на него. В частности, она проводила «читку» графического романа, в рамках которой у участников возникло множество вопросов о происходящем в повествовании, чего, по словам художницы, она и пыталась добиться (Goethe-Institut Frankreich, 2020, 4:20 – 6:03).

Вместе с тем толчком для создания «Просвета» стала личная история. Однажды в руки А. Кюн, как и в руки Пауля, попала коробка старых семейных фотографий. Она не смогла вспомнить те события, что увидела на снимках, и задалась вопросом о том, как работает человеческая память (Goethe-Institut Frankreich, 2020, 6:23 – 8:30).

Эти сведения помогают нам прояснить намерение автора. «Просвет» посвящён самому процессу «вспоминания» событий, о которых у нас сохранились только свидетельства.

Одним из источников стилистики изображения в графическом романе стал немецкий киноэкспрессионизм (1920-1925/26 гг.). Так, леттеринг заглавия и всего вербального текста книги опирается на титры фильма «Кабинет доктора Калигари» (нем. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) режиссёра Р. Вине (Robert Wiene, 1873-1938). По замечанию художницы, работа над изображением проходила в два этапа: сначала черновой набросок, а после – проработка карандашом твёрдости 9В (Goethe-Institut Frankreich, 2020, 8:40 – 9:45). Мягкий карандаш позволил создать переливы серого и добиться угольно-чёрного цвета, что визуально отсылает к эстетике чёрно-белого кинематографа начала XX века, а также к приёму кьяроскуро (итал. *chiaro e scuro*, контраст света и тени), активно использовавшемуся в киноэкспрессионизме (Склярова, 2015, с. 62). В качестве характерного примера из графического романа укажем панель, на которой изображено лицо отца семейства в момент эмоционального напряжения, полностью закрытое тенью так, что видны только белые глаза, нос и рот (Кюн, 2020, с. 139).

По замечанию немецкого кинокритика Лотты Айснер (нем. *Lotte Henriette Eisner*, 1896-1983), «для экспрессионистов все должно оставаться на стадии наброска, должно быть наполнено вибрирующим напряжением» (2010, с. 14). Ряд исследователей в качестве эстетической доминанты немецкого киноэкспрессионизма указывают на искривлённость геометрических фигур (Склярова, 2015; Омеляненко, 2015; Круглов, 2015). В графическом романе этот эффект достигается за счёт особой волнообразности линий, оформляющих фигуры действующих лиц. Помимо этого, укажем также на сцену дня рождения усопшей матери. В ней ряд панелей передает точку зрения Пауля, благодаря чему мы видим, как при упоминании матери прямые линии крема на срезе торта искривляются, превращаясь в ломаные (Кюн, 2020, с. 45-46).

Тема воспоминаний и их влияния на жизнь человека раскрывается за счёт сложной жанровой природы произведения. Продолжая работу, начатую М. Г. Меркуловой и И. Г. Прудюс (2023), И. Г. Прудюс, Н. С. Шалимовой (2024) по жанровой классификации графического романа, мы можем сказать, что основой повествования в «Просвете» является инвариантная модель романа воспитания – роман инициации. Стадией «недостачи» (если воспользоваться терминологией В. Я. Проппа) становится бегство Лауры из дома на замёрзшее озеро, на мифопоэтическом уровне отождествляемое с пространством мёртвых. Такую семантику пространства поддерживает ряд обстоятельств. Во-первых, на озере собираются подростки, характеризующиеся девиантным поведением. Во-вторых, сцены на озере по характеру изображения являются самыми экспрессивными во всём романе. Они переполнены чёрными смазанными пятнами, на них же в наибольшей концентрации представлен один из выразительных приёмов книги – «прорези» (Кюн, 2020, 128-129). Под «прорезями» мы имеем ввиду линии, как будто проведённые на готовом рисунке режущим предметом, из-за чего возникает эффект деформации полотна. В-третьих, именно на озере в качестве референта для изображения лица одного из подростков была использована картина норвежского художника Э. Мунка (Edvard Munch, 1863-1944) «Крик» (норв. *Skrik*, 1893-1910) (Кюн, 2020, с. 126). Примечательно, что так мы видим лицо подростка благодаря точке зрения Пауля.

Центральными событиями актуального повествования становятся два побега 10-летнего мальчика, во время которых он пытается вернуть свою сестру в семью. Таким образом, этапом сегрегации для героя становится уход из-под отеческого крова, этапом транзиции – борьба за приверженность Лауры, а этапом инкорпорации – возвращение всей семьи домой (Прудюс, Шалимова, 2024). Сместить тематический полюс с экзистенциальной возможности становления героя в сторону воспоминаний позволяет наличие в структуре романа другой жанровой модели – жанровой модели романтической баллады.

Этап сегрегации Пауля запускается после того, как он находит фотографии своей умершей матери. Французский исследователь Р. Барг (Roland Barthes, 1915-1980) связывал специфику фотографического изображения с отождествлением референта и его образа (1980, р. 16), а также с культом Смерти (1980, р. 56). С. Сонтаг (2005, р. 11) (Susan Sontag, 1903-2004) называла этот медиум элегическим, сумеречным (twilight) искусством. Исходя из этого, мы можем сказать, что фотоизображение матери вводит её в действие романа в качестве отсутствующе-присутствующего персонажа.

Жанровое определение баллады является исторически изменчивым и проблемным местом теории литературы, на что указывает ряд исследователей (Мерилай, 1990; Козлов, Мирошниченко, 2011; Никкарева, 2014; Анисимова, 2019). В. И. Тюпа (2013, с. 129-130), характеризуя этосы лирики, определил балладу через перформатив тревоги, основывающийся на размыкании домашнего круга. Е. Е. Анисимова (2019, с. 194-196) на материале русских романтических баллад XIX века и баллад XX века выделила характеристики жанра. Так, встреча героев, находящихся по разные стороны границы миропорядка, является балладным событием, целостным и однократным, и устанавливает приоритет пространственного над временным. Сама встреча дана в двойной оптике восприятия, реальной и ирреальной. Персонажная структура баллады троична и состоит из закона, нарушителя закона и испытываемого.

Балладное событие в «Просвете» происходит в сцене, где Пауль обнаруживает коробку с фотографиями своей семьи, благодаря чему встречается с умершей матерью. Аспект пересечения границы между реальным и ирреальным мирами выделяется за счёт того, что на части панелей находится изображение фотографий, а на другой части – изображение грёзы ребёнка (Кюн, 2020, с. 61-70).

Л. Айснер (2010, с. 16), объясняя феномен киноэкспрессионизма, указывает на комбинацию психоаналитической тенденции с тенденцией отказа от традиционного психологизма и тенденцией романтического мистицизма. Как представляется, в графическом романе А. Кюн психоаналитический подтекст и элементы мистики объединены в снах-воспоминаниях главного героя. Так, одно из воспоминаний Пауля посвящено

покупке домашнего животного, которым в итоге оказывается «живой камень», внешне напоминающий зуб (Кюн, 2020, с. 51-54). Позже мы видим сон ребёнка, в котором перед ним «живой камень» прорастает из земли до размеров скалы, после чего герой его вырывает. Вырванный зуб сдувается, превратившись в оболочку, которой укрывается Пауль (Кюн, 2020, с. 113-116). Обозначенный микросюжет посвящён (если воспользоваться терминологией З. Фрейда) «травме рождения» и в рамках общего повествования репрезентирует нежелание ребёнка расставаться с матерью и взрослеть. Сновидческий эпизод микросюжета исполнен в сюрреалистической стилистике, также повлиявшей на становление немецкого киноэкспрессионизма и киноавангарда в целом.

После встречи с матерью в реальность Пауля интенсивнее начинает проникать мир ирреальный, мир грёзы, за счёт появления образов матери и мобиля (детской прикроватной игрушки), ассоциирующегося с ней. Лирическая природа лироэпического жанра в данном случае проявляется в подробной разработке сцен, тормозящих развитие сюжета. Таковой, например, выступает сцена создания ожерелья из фотографий для Лауры. Этот фрагмент предстаёт пространственным, но единым образом стремления главного героя воссоединить семью (Кюн, 2020, с. 97-101). Отечественный литературовед А. Е. Барзах, осмысляя поэтику комикса, отмечал, что характерологической особенностью этой формы является способность «останавливать время» (2010, с. 38). Часто объектом изображения на панели в комиксе выступает пиковый момент действия (взрыв, удар и т. п.). Фиксация пика деформации пространства позволяет читателю остановиться на моменте, который при реальном течении времени невозможно уловить. Усиливает этот эффект межкадровое пространство, создающее «рамку» вокруг застывшего эпизода. В «Просвете» есть ряд сцен, наподобие вышеприведённой, не просто манифестирующих «застывшее время», но переключающих режим повествования с нарративного «он/они» на лирическое «я». В качестве «я» может выступать один из героев романа (Пауль, Лаура, Карл) или некто иной. Иными словами, в этих сценах голос рассказчика строится как голос одного из героев, что, с одной стороны, выявляет лироэпическую природу жанра, а с другой – реализует полифонию.

Уникальность жанровой природы «Просвета» заключается в том, что в нём обнаруживается не одна модель баллады, а три (по количеству героев). Е. Е. Анисимова (2019), анализируя русскую балладу, выделила несколько коммуникативных стратегий. Учитывая тот факт, что типология была выстроена на русской основе, мы считаем возможным использовать её для анализа графического романа, так как в каждой из сюжетных линий реализуется один из типов. Отметим, что часть баллад В. А. Жуковского является переводной (при своеобразии переводческой стратегии автора) – факт, обосновывающий экстраполяцию результатов исследования.

Сюжетная линия Лауры соотносится с дивергентно-идентифицирующим типом. В рамках этого типа герой оказывается под безоговорочным влиянием «подвижного» персонажа (по терминологии Ю. М. Лотмана) (Анисимова, 2019, с. 197-198). Сестра главного героя отказывается от семьи под влиянием смерти матери и выбирает мёртвое пространство – замёрзшее озеро. В таком случае балладное событие находится за рамками повествования и потеряность героя воспринимается как данность. Визуальным символом выбора становится изображение мобиля с отрезанной нитью (Кюн, 2020, с. 217). Прологом повествования является первое воспоминание Пауля: при переезде нити прикроватной игрушки спутались, из-за чего их пришлось перерезать и заново привязать. В ходе этого одна из фигур оказалась непривязанной. К концу истории мы узнаём, что на символическом уровне эта фигура соотносится с Лаурой. Среди всех персонажей именно она, судя по всему, убеждена в самоубийстве матери, о чём свидетельствует сцена в школе (Кюн, 2020, с. 192-194).

Сюжетная линия отца семейства соотносится с эпическим типом. В рамках этого типа герой совершает выбор в пользу установленного порядка (Анисимова, 2019). Первое бегство сына подталкивает Карла к исследованию жизни своих детей, благодаря чему он находит те же фотографии, что и Пауль. Этот эпизод исполнен в сюрреалистической стилистике, объединяющей аспекты воспоминания, грёзы и реальности, однако теперь мы слышим реплики героев, т. к. отец тоже был на снимках (Кюн, 2020, с. 146-158). Так происходит балладное событие. В отличие от своих детей, герой считает произошедшее с женой несчастным случаем. Его усилия направлены не на осмысление прошлого, а на решение проблемы в настоящем, т. е. на возвращение детей домой. Следовательно, по отношению к смерти жены поведение отца характеризуется стратегией избегания.

Сюжетная линия Пауля вполне соотносима с трагическим типом. В этом типе в центре находится раздвоенный персонаж, одинаково тяготеющий и к нарушителю порядка, и к установленным нормам (Анисимова, 2019, с. 198-199). Пауль – центральный герой повествования, ему уделяется больше всего внимания, благодаря чему баллада перерастает в сюжет инициации (Прудюс, Шалимова, 2024). Финал книги представляет собой грёзу, в которой ребёнок оказывается «выросшим из собственной теплицы» и объясняющим произошедшее отцу (Кюн, 2020, с. 249-253).

Логика анализа ставит вопрос о фигуре закона. Для ответа на него обратимся к символу романа – мобилю, представляющему собой игрушечную птицу. Фамилия отца семейства в русском переводе – Шперлинг, нем. *Sperling* – «воробей». Благодаря этому мы можем говорить о том, что образ мобиля объединяет всех трёх героев. Отождествляет себя с ним Пауль в силу трагической принадлежности сразу двум мирам, а также в силу детского прозвища – «воробушек» (Кюн, 2020, с. 76). Мобиль, связанный с матерью, символизирует её смерть.

Ещё одной причиной, по которой роман можно считать полифоническим, является то, что в нём не содержится однозначной информации о причинах гибели. Свидетелями трагедии становятся дети, и мы последовательно видим сцену сначала с точки зрения Пауля, а после – Лауры. Мальчик, в силу раннего возраста, хуже помнит случившееся, девочка – лучше. Из воспоминаний Лауры мы узнаём о наличии странных «таблеток» рядом с погибающей матерью (Кюн, 2020, с. 218). Вопрос о причинах смерти затрагивает два других вопроса: в связи с чем семья переехала с побережья и почему рядом с отцом на всех фотографиях присутствует

сестра Теи, матери семейства, – Хег? Ответом может быть история о любовном треугольнике, однако здесь начинается поле соучастия в истории читателя.

Идея А. Э. Мерилай (1990, с. 4) о «балладности» как наиболее демократическом явлении искусства, синтезирующем в себе драматическое, лирическое и эпическое начала, отчасти подтверждается анализом графического романа. Вместе с тем наличие структуры баллады в жанровой природе «Просвета» может сигнализировать о том, что графический роман является неотъемлемой частью, как минимум, западноевропейской литературной традиции. Этимология слова «баллада», как и его история, судя по всему, восходит к провансальской разновидности танца и, далее, к эпохе античности. Этот семантический след внезапно актуализируется в произведении А. Кюн. Первая сцена, объединяющая трёх центральных персонажей повествования, – это танец Пауля и Карла, свидетельницей которого становится Лаура, что выводит её из себя (Кюн, 2020, с. 19-20). Одна из фотографий содержит аллюзию на картину Анри Матисса (фр. Henri Émile Benoît Matisse, 1869-1954 гг.) «Танец» (фр. *La Danse*, 1910) (Кюн, 2020, с. 155). Когда Пауль создаёт ожерелье из фотографий для Лауры, образом ожерелья является хоровод членов семьи героя (Кюн, 2020, с. 100-101). В финале книги, перед грёзой, дети в одежде матери танцуют перед своим отцом от радости спасения. В этой сцене, с одной стороны, семья наконец-то воссоединяется, с другой – отец снова проигрывает ситуацию встречи с Теей и Хегой. Двусмысленность сцены мотивирует финальную грёзу.

Сделаем промежуточный вывод. Поэтика графического романа «Просвет» опирается на экспрессионизм в живописи, на соприродный ему киноэкспрессионизм и на образную систему баллады как литературного жанра. Все эти источники выявляют связь с романтическим направлением в искусстве, в котором внутренний мир человека раскрывается в его столкновении с миром внешним (Мерилай, 1990, с. 15). Вместе с тем в произведении представлен не единый субъект в его конфликте с окружающей средой, а несколько субъектов, структурной основой чему стала реализация трёх коммуникативных стратегий баллады (Анисимова, 2019). Диалогичность этих субъектов достигается сложной субъектно-образной структурой, переходящей от позиции повествования в третьем лице (эпической) к позиции первого лица (лирической). Открытость системы романа основана на отсутствии верифицированной рассказчиком версии событий, благодаря чему читатель оказывается вовлечён в процесс раскрытия причин смерти матери семейства. Связующим элементом повествования является сюжет инициации центрального героя, Пауля. Этап инкорпорации завершается успешно вследствие того, что герои в экстремальной ситуации совершают выбор не в пользу себя, а в пользу другого (Прудюс, Шалимова, 2024). Как представляется, такое устройство книги возникло и под влиянием автобиографической составляющей, относящей читателя к детству А. Кюн, репрезентующему детство целого поколения.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Чтение как процесс интерпретации знаковой информации не ограничивается рецепцией вербально выраженной информации. Это подтверждается как результатами исследований в сфере когнитивной психологии, так и опытом работы с современным графическим романом. Сам процесс постижения смысла слова, имеющего письменную фиксацию, связан с целостным восприятием его визуального облика при актуализации долговременной памяти человека. При этом полнота семантики осознаётся при выявлении в визуальном облике структуры – морфемного состава, который задаёт добавочные смыслы и раскрывает поэтический потенциал (на чём основана концепция «внутренней формы» А. А. Потебни). Следует также отметить роль семантического синтаксиса, раскрывающую то, как сама организация предложения позволяет реципиенту понять содержание в процессе чтения. Анализ «визуального языка» графического романа показывает значение структуры отдельного рисунка для создания нарратива в целом. Семантика изображения возникает из референтов его оформления (в контексте «Просвета» – это экспрессионизм и киноэкспрессионизм), из функциональной позиции в художественном целом (структурные отношения) и из самого нарративного целого, в котором раскрывается конкретный жанр (баллада и роман инициации). Текст и изображение в визуально-вербальном языке графического романа достигают синкретического единства.

Субъектно-образные структуры в эпическом и лирическом родах литературы различаются степенью отдалённости повествователя от героя. Напряжённые отношения между субъектом, героем и читателем в лирике возникают из-за предельной близости между субъектом и его героем (Бройтман, 1997, с. 27). В эпосе же, наоборот, между субъектом и героем присутствует историческая дистанция. В графических нарративах способом создания расстояния между рассказчиком и героями является кадровая сетка и возникающее в ней межкадровое пространство, пространство «пустоты». Взаимопроникновение разных субъектно-образных структур возникает за счёт активной работы над внутрикадровым и межкадровым пространством. Внутрикадровая работа основана на изменении точек зрения, т. е. на проблематизации источника предлагаемой картины видения. Работа над межкадровым пространством зачастую приводит к отрицанию самой кадровой сетки: границы кадров либо не обозначаются, либо накладываются друг на друга, либо существуют в сложных композиционных отношениях. Так, в повествование врывается лирика (в контексте «Просвета» это хорошо видно на примере сцены с ожерельем для Лауры).

Полифония в современном графическом романе возникает, если субъект повествования не становится единственно верным источником информации о художественном мире. Средствами реализации такой субъектно-образной структуры оказываются наличие нескольких точек зрения во внутрикадровом пространстве,

игра с организацией кадровой сетки, позволяющая скрыть или упразднить вопрос о присутствии рассказчика, а также индивидуальный подход к каждому изображению художественного целого, позволяющий по-разному семантизировать образы книги.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в компаративном и типологическом рассмотрении графических романов поколения художников, вошедших в пространство «девятого вида искусства» с 2010 года. Вместе с тем изучение рецептивной специфики чтения не исчерпывается данным исследованием и требует дальнейшей разработки в контексте феномена визуальной литературы.

Материалы исследования | Research materials

1. Кюн А. Просвет. СПб.: Бумкнига, 2020.
2. Goethe-Institut Frankreich. Lichtung // La Clairière. Entretien avec Antonia Kühn. YouTube. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Vio0Lm1xFeU/>

Источники | References

1. Айснер Л. Демонический экран. М.: RosebudPublishing, 2010.
2. Айснер У. Комикс и последовательное искусство. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022.
3. Алексеев А. В. К вопросу о жанровой специфике графического романа // Litera. 2025. № 8. <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2025.8.75624>
4. Анисимова Е. Е. Жанровая модель баллады: к постановке проблемы // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2019. № 61. <https://doi.org/10.17223/19986645/61/11>
5. Барзах А. Е. О поэтике комикса // Русский комикс: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
6. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994.
7. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 1997.
8. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
9. Дебрэнн М. Образ России во франкоязычных комиксах: к постановке проблемы // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. Т. 19. № 4. <https://doi.org/10.25205/1818-7935-2021-19-4-167-180>
10. Елисеев Н. Лубок и комикс // Русский комикс: сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
11. Жанровая палитра зарубежной литературы: коллективная монография. М.: Языки Народов Мира, 2025.
12. Камил М. Маргиналии средневекового искусства: эссе об истории и культуре. М.: АСТ, 2025.
13. Козлов В. И., Мирошниченко О. С. Воспоминание как привидение: о пограничной зоне элегии и баллады // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 1.
14. Круглов Р. Г. Интерпретация художественного мира Ф. М. Достоевского в фильме Р. Вине «Раскольников» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. № 2.
15. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018.
16. Лютаева М. Религия, детство и гендер: графический роман Маржан Сатрапи «Персеполис» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 1. <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-213-246>
17. МакКлауд С. Понимание комикса. Невидимое искусство. СПб.: Белое яблоко, 2016.
18. Мерилай А. Э. Вопросы теории баллады. Балладность // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1990. Вып. 879.
19. Меркулова М. Г., Прудюс И. Г. Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. № 10. <https://doi.org/10.30853/phil20230522>
20. Меркулова М. Г., Прудюс И. Г. Графический роман-адаптация: к определению субжанра (на материале франко- и англоязычных текстов) // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 6.
21. Никкарева Е. В. Литературный романс и баллада: проблема разграничения // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2-2.
22. Омеляненко О. В. Влияние немецкого экспрессионизма на советское документальное кино второй половины 1980-х гг.: на примере фильма «Обводный канал» режиссера А. Учителя // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 3 (24).
23. Павловский А. «Хармсинада». Послесловие // Хармсинада: комиксы из жизни писателей. Изд-е 4-е / худ. А. Никитин. СПб.: Бумкнига, 2022.
24. Поташова А. В., Ошуков М. Ю. Комикс: динамика взаимоотношений вербального и визуального в становлении медиума // Филологические исследования. 2021. Т. 13.
25. Прудюс И. Г., Шалимова Н. С. Черты романа инициации в биографическом графическом романе Пьера Кристиана и Себастьяна Вердые «Оруэлл» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. № 3. <https://doi.org/10.30853/phil20240108>

26. Скаф М. К. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. 2013. № 2 (4).
27. Складорова Я. А. Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940-1950 гг. // Артикульт. 2015. № 2 (18).
28. Тюпа В. И. Дискурс/Жанр. М.: Intrada, 2013.
29. Шмид В. «Братья Карамазовы» – надрыв автора, или Роман о двух концах // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.
30. Barthes R. La chambre claire. Note sur la photographie. P.: Éditions de l'Étoile; Gallimard; Le Seuil, 1980.
31. Eco U. The Myth of Superman // Eco U. The Role of the Reader. Explorations in Semiotics of Texts. Bloomington: Indian University Press, 1984.
32. Sontag S. On photography. N. Y.: RosettaBooks LLC, 2005.
33. Wolf T. Reading Reconsidered // Harvard Educational Review. 1977. Vol. 47. № 3.

Информация об авторах | Author information

RU**Прудюс Ирина Геннадьевна**¹, к. филол. н.**Грачев Артём Викторович**²^{1,2} Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева**EN****Irina Gennadievna Prudius**¹, PhD**Artem Victorovich Grachev**²^{1,2} Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev¹ m-i-g@yandex.ru, ² artem.grachev.90@list.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 24.11.2025; опубликовано online (published online): 20.01.2026.

Ключевые слова (keywords): графический роман; рецептивная специфика чтения; произведение «Просвет» А. Кюн; феномен «девятого искусства» 2010-х; нарратор в визуальной литературе; graphic novel; receptive specificity of reading; A. Kühn's work "Lichtung"; the 9th art of 2010s; narrator in the graphic storytelling.