

Осьмухина Ольга Юрьевна, Куряев Ильгам Рясимович

СИНТЕЗ КОМИКСА И НУАР-СТИЛИСТИКИ В СЕРИИ "ГРАФИЧЕСКИХ РОМАНОВ" Ф. МИЛЛЕРА "SIN CITY" ("ГОРОД ГРЕХОВ"): К ПРОБЛЕМЕ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья посвящена анализу реализации стиля "нуар" в парадигме комиксовой стилистики на материале "графического романа" Ф. Миллера "Город Грехов". Установлено, что названный роман синтезирует специфические особенности комикса (постоянный герой, изложение истории в картинках с продолжением, минимальное количество текста, авантюрный сюжет как "сказка для взрослых" об идеальных борцах со злом) и нуар-стилистику. Писатель фактически переосмысливает жанр комикса: в "Городе Грехов" отсутствуют комические элементы, но соединяются традиции классического "черного детектива" С. Д. Хэммета и эстетика pulp fiction в контрасте черного и белого.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/3-1/11.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 3(81). Ч. 1. С. 49-52. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

15. Сохряков Ю. И. Традиции Достоевского в восприятии Т. Вулфа, У. Фолкнера и Д. Стейнбека // Достоевский: материалы и исследования / АН СССР, ИРЛИ; ред. тома Г. М. Фридендер. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 144-158.
16. Стейнбек Д. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Правда, 1989. Т. 3. Гроздь гнева / пер. Н. Волжиной. Консервный ряд / пер. М. Литвиновой. 608 с.
17. Стейнбек Д. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Правда, 1989. Т. 6. Зима тревоги нашей / пер. Н. Волжиной и Е. Калашниковой. Путешествие с Чарли в поисках Америки / пер. Н. Волжиной. 494 с.
18. Урнов Д. М. Джон Стейнбек и традиции американской литературы. М.: Художественная литература, 1984. 289 с.
19. Шачкова В. А. Жанр путешествия в творчестве Марка Твена конца 60-х – 70-х годов XIX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2008. 20 с.
20. A John Steinbeck Encyclopedia / ed. by B. E. Railsback, M. J. Meyer. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2006. 544 p.
21. Astro R. Travels with Steinbeck: The Laws of Thought and the Laws of Things // Steinbeck Quarterly. 1975. Spring. P. 35-44.
22. Dew Jason M. Cold War Reflections in Travels with Charley: Steinbeck's New Americanist Evaluation of Intra-Imperialist America // Steinbeck Review. 2007. Spring. P. 49-63.
23. Fontenrose J. John Steinbeck. An Introduction and Interpretation. N. Y.: Barnes & Noble, 1963. 244 p.
24. Gannett L. John Steinbeck's Way of Writing. An Introduction to "The Portable Steinbeck". N. Y.: The Viking Press, 1946. 26 p.
25. Moore H. T. The Novels of John Steinbeck: A First Critical Study. Chicago: Normandie House, 1939. 120 p.
26. Timmerman J. H. John Steinbeck's Fiction: The Aesthetics of the Road Taken (Chapter 4) // The Essential Criticism of John Steinbeck's Of Mice and Men / ed. by M. J. Meyer. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2009. P. 104-110.

**THE PROBLEM OF A HUMAN BEING IN J. STEINBECK'S NOVELS
"THE GRAPES OF WRATH" AND "THE WINTER OF OUR DISCONTENT"**

Os'mukhina Ol'ga Yur'evna, Doctor in Philology, Professor
National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk
osmukhina@inbox.ru

In J. Steinbeck's creative work the problem of a human being, personality is one of the key ones. In his biggest novels – "The Grapes of Wrath" and "The Winter of Our Discontent" – the writer discovers the problems of human existence in the unfavourable social environment, the problems of protecting the rights and worldview of an individual. Following the tradition of Honoré de Balzac and Theodore Dreiser, J. Steinbeck identifies the circumstances, which turned the Joad family into homeless vagrants ("The Grapes of Wrath") and facilitated Ethan Hawley's moral decline ("The Winter of Our Discontent").

Key words and phrases: J. Steinbeck; novel; problem; conflict; personality; social environment.

УДК 801.73

Статья посвящена анализу реализации стиля «нуар» в парадигме комиксовой стилистики на материале «графического романа» Ф. Миллера «Город Грехов». Установлено, что названный роман синтезирует специфические особенности комикса (постоянный герой, изложение истории в картинках с продолжением, минимальное количество текста, авантурный сюжет как «сказка для взрослых» об идеальных борцах со злом) и нуар-стилистику. Писатель фактически переосмысливает жанр комикса: в «Городе Грехов» отсутствуют комические элементы, но соединяются традиции классического «черного детектива» С. Д. Хэммета и эстетика pulp fiction в контрасте черного и белого.

Ключевые слова и фразы: Ф. Миллер; «графический роман»; комикс; комическая серия; нуар.

Осьмухина Ольга Юрьевна, д. филол. н., профессор
Куряев Ильгам Рясимович

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, г. Саранск
osmukhina@inbox.ru; ti3941anime@yandex.ru*

**СИНТЕЗ КОМИКСА И НУАР-СТИЛИСТИКИ В СЕРИИ «ГРАФИЧЕСКИХ РОМАНОВ»
Ф. МИЛЛЕРА "SIN CITY" («ГОРОД ГРЕХОВ»): К ПРОБЛЕМЕ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Общеизвестно, что «графический роман» – поджанр комикса, одна из его разновидностей, в котором, равно как и в комиксе, сюжет передается серией иллюстраций при минимальном текстовом сопровождении. Широко распространенный в англо-американской литературе и шире – культуре (достаточно вспомнить «Звездные войны», «Чужих», «Приключения Тинтина» и т.д., экранизированных вслед за появлением их текстовой версии), он сохраняет ключевые особенности комикса: характерный для массовой литературы принцип серийности; расположение иллюстраций в строгой последовательности в сопровождении минимального текста с обязательными комическими элементами; предметом изображения становятся приключения животных, комических персонажей, супергероев; действие, как правило, разворачивается в вымышленной вселенной; ярко выраженный положительный пафос воплощается в изображении тотального конфликта Добра и Зла, всегда разрешаемого в пользу первого.

Комикс как элемент поэтики создания нового национального мифа (примечателен в этом контексте, к примеру, корпус американских комикс-вселенных) является текстом, цель которого – через соположение изображений

вести повествование истории, передачу информации «и / или выражения эмоций», «производства эстетического отклика зрителя (понятия У. Эйснера и С. МакКлауда)» [Цит. по: 7, с. 4]. Кроме того, комикс включает в себя с помощью различных приемов разнообразные семиотические коды: изображение, иллюстрирующее сюжет, текст как таковой, проявляющийся в диалогах, авторских ремарках, внутренних монологах персонажей (текст, кстати, может и не фигурировать в произведении, как, к примеру, в «Прибытии» Ш. Тана, комиксах «Фрэнк как он есть» Дж. Вудринга и «Ночь тиха» и т.д.). При этом сама реплика, согласно авторской интенции, реализуясь через определенные шрифты, обретает функцию звука, что вводит ее в контекст ономастических (звукотрагических) текстов. Изображение же, выраженное в комиксе в виде панели («картинки» как основной минимальной единицы эстетики комикса) и реализующее в себе, как правило, кульминационный момент «относительного» действия, «капсулирует» время и через сопряжение, «сталкивание» панелей связывает сюжет, «скрывая сам момент действия в «монтажных» границах, швах, или gutter» [2, с. 98] Таким образом, становится очевидно, что комикс реализуется через определенный звукозрительный ряд [8], при котором слово не оторвано от текста, но соединяется с ним в единое художественное пространство. Комикс представляет собой «единство повествовательного текста и визуального действия» [7, с. 9], он, безусловно, генетически родственен поэтике кино [7]. Исходя из этого, можно утверждать, что семантический потенциал комикса позволяет воспроизвести в своей ткани сам процесс киноразвертывания повествования.

Особое место в традиции «графических романов» как разновидности комикса занимает серия «Город Грехов» (“Sin City”) американского прозаика и сценариста Фрэнка Миллера, выходящая в США в 1991-2000 гг. (перевод на русский язык был осуществлен в 2005 г. издательством «Амфора»). Ф. Миллер фактически переосмысливает традиционный «графический роман», создавая собственно авторский жанр. Примечательно в связи с этим редакторское предисловие к роману издательства «Амфора», в котором отмечается: «В английском языке определение “графический” имеет двойной смысл: во-первых, нарисованный, а во-вторых, строгий, суровый, жестокий. “Город Грехов” – это «графический роман», соответствующий всем этим определениям. Этот роман нарисован. И этот роман предельно жесток» [5, с. 2].

С одной стороны, произведение сохраняет ряд комиковых особенностей [9; 10]. Во-первых, количество иллюстраций на странице очевидно превалирует над размером текста, сводящегося чаще всего к девятидесяти репликам героя (его внутренний монолог) или комментариям к происходящему, выраженным простыми односоставными предложениями: «Ночь жаркая, как в аду, все липнет к телу. Паршивый номер в паршивом районе паршивого города. Кондиционер – дребезжащий хлам. Поставишь на него холодное пиво – станет теплым. Во все глаза смотрю на богиню. Она говорит, что хочет меня. И похоже, не врет. Не собираюсь терять ни секунды на раздумья. С чего это вдруг мне так подфартило» [5, с. 6]. Комментарии лаконичны, лишены описательности, схожи с дневниковыми записями, они фиксируют происходящее с героями, а иногда, как и в традиционном комиксе, вообще лишь имитируют различные звуки – удары, крики: «Уфф... Ы-ы-ы... Уфф... ВЛАМ» [Там же, с. 13]. Во-вторых, равно как и в комиксе, действие всех романов цикла разворачивается в вымышленном городе Бэйсин-Сити, получившем прозвище «Город грехов» (“Sin City”). В-третьих, все микросюжеты объединены в единый авантурный сюжет, в котором действуют персонажи (в том числе и супергерои), борющиеся за собственную любовь, защищающие слабых, восстанавливающие справедливость (примечательно в этом отношении Билл Хартиган и Дуайт Маккарти).

С другой стороны в «Городе Грехов» Ф. Миллер переосмысливает жанр комикса: его «графический роман» не содержит ничего комического; реальность, изображенная в нем, страшная, населенная убийцами и проститутками, управляемая коррумпированными чиновниками и полицейскими; персонажи, даже претендующие на статус «супергероев», нередко малопривлекательны, циничны и жестоки. И наконец, все романы цикла «Город Грехов» лишены традиционного *happy-end*: главные герои, борющиеся со злом, побеждают нравственно, чаще – самих себя, но они не в состоянии изменить порочный мир, а потому погибают.

Примечательно, на наш взгляд, то, что писатель синтезирует с комиковой стихией вполне типичные, отчасти клишированные мотивы, образы, сюжетные структуры, присущие семантическому содержанию нуарфильмов 1930-1950-х гг. и «черных» детективов С. Д. Хэммета. Так, роман Ф. Миллера выполнен в подчеркнуто «темном», «нуарном» стиле, что нашло выражение не только в монохромном исполнении (лишь с четвертого тома в иллюстрациях появляются цветные акценты), но и в присущих классическим «нуарным» кинокартинам операторским планам и ракурсам. Однако говорить о (вос)создании в структуре «графических романов» Ф. Миллера классических образцов жанра и стиля “noir”, как минимум, успешно как в содержательном, так и в формальном плане, поскольку писатель для создания художественного мира «актуализирует новый взгляд на старые истины» [2, с. 97], т.е. реинтерпретирует выбранный им стиль и жанр.

Используя набор клише, образов и сюжетных мотивов, конструирующих классический стиль и образ жанра «нуар» (расхожие в массовой литературе и киноиндустрии образы частного детектива, честного полицейского в коррумпированном городе, благородного гангстера, «роковой женщины», мотивы предательства, смерти, «бега на краю» и т.д.), прозаик их деконструирует и заново «собирает» для построения особого микрокосма города Бэйсин-Сити. При этом реинтерпретация происходит не только на уровне перенесения кинообразов в комикс-парадигму, но и в семантическом плане. Набор составляющих нуар-стилистики гиперболизируется, скрещивается, обогащается мотивами *pulp fiction* и эстетики стиля *grindhouse*, что к тому же утрируется и в названии томов: “A Dame to Kill For” («Женщина, за которую стоит убивать»), “The Big Fat Kill” («Резня по высшему классу»), “Booze, Broads & Bullets” («Бухло, бабы и пули»), “That Yellow Bastard” («Тот желтый ублюдок») [4]. Выражается это в подчеркнутом внимании к насилию и сексуальной составляющей, реализующейся не только в акцентированном внимании к деталям женской «телесности», но и в визуализации сексуальных сцен.

Так, уже второй том под титлом “A Dame to Kill for” («Женщина, за которую стоит убивать») со всей очевидностью демонстрирует, как реконструируется сюжетная канва фильма «Двойная страховка» (1944) Билли Уайлдера, являющегося одним из каноничных образцов жанра, реализующих мотив «роковой женщины». Сама реализация этого мотива в тексте «графического романа» претерпевает значительные изменения: образ главной героини клиширован, у читателя не возникает никаких сомнений о сущности Авы Лорд, он лишь вынужден наблюдать, как главный герой, Дуайт Маккарти (кстати, первоначально выполняющий роль частного детектива), идет к неминуемой смерти. В сюжете соблюдаются все основные для выбранной сюжетной схемы действия: страсть между Авой и Дуайтом, его слабость перед ее очарованием, убийство ее мужа, срежиссированное ею же самой, попытка убийства Дуайта и, наконец, убийство Авы. Однако, в отличие от каноничного текста, Дуайт не умирает, совершая вполне справедливое – в рамках и этой отдельной истории, и всего микрокосма «Города Грехов» – убийство. Фактически читателю заранее известно развитие хорошо узнаваемого сюжета, но, доводя эту клишированность до предела (например, монологи протагониста, интерьеры помещений: клуб «Пекос», квартира Дуайта), нарушая мыслимые границы образов, всячески подчеркивая саму сущность героев, Ф. Миллер акцентирует внимание исключительно на моменте рассказывания, что выражается, во-первых, в предельно характеризующих фразах: «Я знала, что могу на тебя рассчитывать. От секса ты всегда тупеешь и готов верить чему угодно. А твой норов! Ты никогда не мог с ним совладать. Ты убил невинного человека, милый. И сделал меня очень богатой» [Там же, т. 2, с. 114]. Во-вторых, в акценте на монохромном изображении, варьирующемся от силуэтов до тщательно детализированных панелей, где также проявляется гиперболизация как в плане иллюстрирования персонажей (Марв, Манут, Агамемнон и проч.), так и в отражении окружающего героя мира [Там же, с. 80-82]. В-третьих, в визуализации сексуальной составляющей (Ава Лорд, девушки Старого Города, танец Нэнси) и процесса насилия [Там же, с. 100-130].

Заметим, что принципиальна в «графическом романе» Ф. Миллера реализация внутреннего монолога и – шире – любого текста как такового, его роль, конструирующая время развертывания действия. Так, к примеру, время действия в сцене наблюдения Дуайтом и Марвом за танцем Нэнси [Там же, с. 96-99] равно времени развертывания текста внутреннего монолога, расположенного не на самой иллюстрации, а за ее пределами. Тем самым внутренний монолог вне «картинки» (панели) руководит временем действия восприятия всей страницы. В случае же расположения внутри иллюстрации (к примеру, сцена наблюдения Дуайта за клиентом [Там же, с. 8]) текст, естественно, ответственен только за время «внутреннее». Таким образом, очевидно явное влияние киноэстетики: кинематографическое повествование связывает говоримое и видимое в единое целое, в единый аудиовизуальный ряд, при котором текст «руководит» временем действия на странице. При этом время действия на «картинке» равно или больше времени развертывания текста, что также зависит от восприятия читателя. Учитывая, что на иллюстрации изображена только высшая точка действия, читатель при статике всего изображения мыслит действие непрерывающимся, разворачивающимся в период всего текстового развертывания. При этом внутренний монолог, реплика не равны физическому развертыванию во времени, но лишь «вписываются» в художественное время текста, воспринимаемое читателем.

Развивая тезис о кинематографическом повествовании как ключевом тексте «графического романа» Ф. Миллера, отметим следующее. Начиная с третьего тома «Резня по высшему классу» (“The Big Fat Kill”), структура изображения действия усложняется, в наиболее напряженные моменты одна «картинка» начинает «наезжать» на другую, словно монтажно перебиваясь (к примеру, сцена погони Дуайта за головой Джеки-боя [Там же, т. 3, с. 132-135]); с четвертого тома «Тот желтый ублюдок» (“That Yellow Bastard”) Фрэнк Миллер вводит цветовые акценты (изображение антагониста). Прозаик подобным приемом, на наш взгляд, поднимает на новый уровень принцип кинематографического повествования, делая его более динамичным, руководя при этом вниманием зрителя. Это явственно оттеняет как кинематографическую природу самого стиля и жанра, момент реинтерпретации кинотрадиции в комикс-парадигме, так и подчеркивает саму суть создаваемого микрокосма.

Человек в тексте (в самом широком понимании последнего) «нуар» в силу обстоятельств оказывается в «пограничном состоянии», состоянии действия, через которое он осознает свою сущность [6]. Герои Ф. Миллера способны существовать в Городе Грехов исключительно через действие, лишь так доказывая свою легитимность, право жить, право принадлежать городу, быть его тенями, силуэтами в монохромном изображении. Мир Города складывается из событий, разворачивающихся в весьма ограниченном времени и представленных через личностное восприятие героев. Вне героев, вне их бытия – нет события, нет этого мира. Следовательно, само действие во имя смутных идей, любви, чести или же власти, похоти не только является основой микрокосма вселенной Города Грехов, идеологией его героев, но и вновь подчеркивает сам факт кинематографического повествования в «графическом романе» Фрэнка Миллера.

Таким образом, Ф. Миллер, реконструируя «память жанра» [1, с. 142] кино-нуара 1930-1950-х гг., реинтерпретирует в ткани «графического романа» ключевые элементы комикса, стиль и структурные особенности «нуар», деконструируя и перестраивая его мотивы и образы, клише, включая в ткань нового мира элементы *pulp fiction* и стилистику *grindhouse*, что выразилось в подчеркнутой эксплуатации секса и насилия. Воссоздавая нуар-стилистику, прозаик доводит ее до гротеска, гиперболизированной формы (что особенно ярко выразилось в финальном седьмом томе – «История любви в Городе Грехов» (“Hell and Back (a Sin City Love Story)”), где прозаик реинтерпретирует уже свой собственный мир), акцентируя внимание именно на способе и методах создания повествования, строящегося по принципам киноэстетики.

Примечателен дополнительный историко-культурный штрих – экранизация «Города Грехов» Робертом Родригесом, который также реинтерпретировал «графические романы» Ф. Миллера с помощью средств киноэстетики в двух экранизациях (2005 и 2014 гг.): через приемы монтажа (заполнение «швов», или *gutter*)

и дискретность сюжетных линий режиссер воссоздает глубокий, объемный мир Города Грехов. Однако, на наш взгляд, говорить о существенном переосмыслении образной и мотивной системы комикса в этом случае не вполне правомерно. Картина «Город грехов» (2005) является именно иллюстрацией (как бы это парадоксально ни звучало) к тексту: как известно, раскадровкой к фильму служил сам «графический роман» Ф. Миллера. Дополнительное измерение образам исходного материала придает лишь подбор актеров, где, к примеру, Брюс Уиллис в образе Джона Хартигана («Гот желтый ублюдок») или Ева Грин в роли Авы Лорд («Женщина, за которую стоит убивать») высвечивают саму суть образа, вписывая его в контекст не столько комикс-стилистики, сколько хорошо узнаваемого актерского амплуа.

Список источников

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Советский писатель, 1963. 363 с.
2. Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2008. № 78. С. 96-101.
3. Гринберг И. С., Сухов А. А. Проблема хронотопа в комиксе // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 51-58.
4. Миллер Ф. Город Грехов: в 7-ми т. СПб.: Амфора, 2013-2014. 1431 с.
5. Миллер Ф. Город Грехов. СПб.: Амфора, 2005. 212 с.
6. Пушкин С. А. Экзистенциализм как квинтэссенция неонуара // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2016. № 1. С. 29-35.
7. Цыркун Н. А. Комикс и кинематограф: общий генетический код // Артикульт. 2013. № 9 (1). С. 4-10.
8. Эйзенштейн С. А. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.
9. Dargis M. A Savage and Sexy City of Pulp Fiction Regulars [Электронный ресурс] // The New York Times. 2005. April 1. URL: <http://www.nytimes.com/2005/04/01/movies/a-savage-and-sexy-city-of-pulp-fiction-regulars.html> (дата обращения: 22.12.2017).
10. Scott A. O. The Unreal Road from Toontown to "Sin City" [Электронный ресурс] // The New York Times. 2005. April 24. URL: <http://www.nytimes.com/2005/04/24/movies/the-unreal-road-from-toontown-to-sin-city.html> (дата обращения: 22.12.2017).

**SYNTHESIS OF COMIC STRIP AND NOIRE STYLISTICS IN THE SERIES
OF F. MILLER'S "GRAPHIC NOVELS" "SIN CITY": ON THE PROBLEM OF REINTERPRETATION**

Os'mukhina Ol'ga Yur'evna, Doctor in Philology, Professor
Kuryaev Il'gam Ryasimovich

*National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk
osmukhina@inbox.ru; ti3941anime@yandex.ru*

The article is devoted to analyzing the realization of "noire" style in the paradigm of comic strip stylistics by the material of F. Miller's "graphic novel" "Sin City". It is shown that the mentioned novel synthesizes specific features of comic strip (one and the same hero, story in a series of drawings, minimum amount of text, an adventurous story as "a tale for grown-ups" about the ideal fighters with the evil) and noire stylistics. Actually the writer re-interprets the comic strip genre: "Sin City" lacks comic elements, but it combines the traditions of S. D. Hammett's classical "black detective" and pulp-fiction esthetics based on the contrast of black and white.

Key words and phrases: F. Miller; graphic novel; comic strip; comic series; noire.

УДК 8; 82

Статья посвящена исследованию мотива движения как одной из циклообразующих скреп в стихотворных текстах «Таганского концерта» Александра Башлачева. Идея движения в концерте рассмотрена авторами в образном контексте сложно организованного творческого пути лирического героя, сначала пребывающего в пространстве его личностного бытования, а затем устремленного в бесконечно широкое пространство эпохальных переключек. Анализ позволяет сделать вывод о том, что «Таганский концерт» А. Башлачева может быть идентифицирован как разновидность поэтического цикла.

Ключевые слова и фразы: поэтика Башлачева; мотив; лейтмотив; цикл; концерт.

Первушина Елена Александровна, д. филол. н., доцент

Стародумова Вероника Ильинична

*Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток
pervushelena@yandex.ru; veryachok@yandex.ru*

**ЦИКЛООБРАЗУЮЩИЙ МОТИВ ДВИЖЕНИЯ
В «ТАГАНСКОМ КОНЦЕРТЕ» АЛЕКСАНДРА БАШЛАЧЕВА**

Поэтологическая категория литературного цикла, которая стала центральным понятием специального раздела литературоведения – цикловедения (А. Белый, А. А. Блок, М. Н. Дарвин, Л. Е. Ляпина, И. В. Фоменко,