



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.113

О. С. Ермакова

Санкт-Петербургский государственный университет

ФОКАЛИЗАЦИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ ЛЕНЕ АСК

«ГИТЛЕР, ИИСУС И ДЕДУШКА»

Рассматривается графический роман норвежской художницы и писательницы Лене Аск «Гитлер, Иисус и дедушка» (2006). Книга получила несколько наград, в том числе *Sproving Prize* в 2006 г. за лучший норвежский комикс года. В 2011 г. роман был переиздан тиражом в 50 000 экземпляров — рекордный тираж для норвежского графического романа. Это роман взросления, где автор раскрывает путь становления героини, ее проблематичное отношение к истории семьи, религии и современному искусству. Сопоставляется точка зрения (фокализация) в вербальном и визуальном компонентах произведения и показывается, как взаимодействие между этими компонентами позволяет играть с точкой зрения нарратива, придавая новые смыслы повествованию. Выделяются и анализируются четыре типа такого взаимодействия, в результате чего автор статьи приходит к следующему выводу: изображения в рассматриваемом произведении представляют собой эмпирический опыт нарратора (события в ее жизни, взаимодействие с другими людьми). Там, где эмпирического опыта не хватает, лакуны заполняются представлениями нарратора о произошедшем, построенными на медиаисточниках. Авторский текст, представляющий собой монолог нарратора, — попытка персонажа осмыслить и рационализировать свой эмпирический опыт. Нарратор вербализует события из своего прошлого и истории своей семьи, задает вопросы и ищет ответы в окружающей действительности, пытаясь таким образом найти свое место в жизни. Отсутствие авторского текста при наличии визуального ряда представляет собой «нулевой знак» или, другими словами, появляется в «ситуациях внутренней тишины», когда героиня слишком переполнена эмоциями для того, чтобы рационально воспринимать события вокруг нее.

Ключевые слова: фокализация, Лене Аск, графический нарратив, наивизм, норвежская литература.

Olga Ermakova

St. Petersburg State University

FOCALIZATION IN LENE ASK'S GRAPHIC NOVEL *HITLER, JESUS AND GRANDFATHER*

The article reviews the graphic novel "Hitler, Jesus and Grandfather" (2006) by the Norwegian artist and writer Lene Ask. The book has got several awards including the Sproing Prize 2006 for best Norwegian comic book of the year. In 2011 the novel was reprinted with an edition of five thousand copies. That's a record edition for a Norwegian graphic novel. This is an autobiographical story about Ask's protagonist establishing herself as an artist and finding her self-identity. This article compares focalization in the novel's visual and textual component and shows how word-image combinations collaborate to create new levels in the narrative. One distinguishes four types of such collaboration in the narrative and concludes: the images in the novel show the narrator's sensory experience: things that are happening in her life and her interaction with the other persons. Where the narrator lacks such an experience, the gaps are filled with the narrator's visualization of the facts based on the media sources. The text presents the narrator's internal monologue and helps the person to comprehend and come to grips with her sensory experience. The narrator verbalizes what is happening in her life and what has happened in the history of her family, asks some questions and looks for the answers trying to find the right place in her life. The panels where the text component is absent, describe usually the situations where the person experiences frustration or loss. Her emotions are too overwhelming, so that she can't rationalize her experience through speech. In these situations the reader should fill the gaps with the help of one's own life experience and take the role as a co-author of the story.

Keywords: focalization, Lene Ask, graphic narrative, naivism, Norwegian literature.

Комикс — это медиум, появившийся относительно недавно. В основе комикса лежит интермедийный нарратив, основанный на визуальном и вербальном компонентах, взаимодополняющих друг друга и рассказывающих одну и ту же историю. На протяжении всего XX в. комиксы динамично развивались и завоевывали все новую аудиторию. В настоящее время знатоки комиксов выделяют несколько «школ» или «традиций» (наиболее известные — американская, франко-бельгийская и японская). Кроме того, в этом медиуме существует довольно большое количество жанров. Речь будет идти о графическом романе — жанре, который легче всего соотнести с литературным произведением в традиционном понимании. В графическом романе, в отличие от «стрипов» («полос»), рассказывается одна история от завязки до финала, а также используются характерные для литературных произведений приемы, такие как множественность временных точек зрения, изменение темпа повествования и т. п.

Для русской аудитории комиксы — довольно новое явление, оно связывается с определенными молодежными субкультурами, и, как показывает опыт обсуждений на научных конференциях, многие отечественные литературоведы весьма скептически относятся к художественной ценности графического романа. Тем не менее нельзя отрицать, что взаимодействие между изображением и текстом, а также между панелями (отдельный рисунок в комиксе, окруженный рамкой) и пространством между ними создают для авторов новые возможности построения нарратива по сравнению с традиционным художественным повествованием.

На примере норвежского романа «Гитлер, Иисус и дедушка» будет показано, как взаимодействие между изображением и текстом позволяет играть с точкой зрения нарратива, придавая новые смыслы повествованию.

В качестве методологической базы используется понятие фокализации, введенное Жераром Женеттом в 1972 г. Женетт выделяет следующие типы фокализации (выражения точки зрения в повествовании): «нулевая фокализация», когда нарратор находится вне фиктивного мира и говорит больше, чем знает любой персонаж; «внутренняя фокализация», когда нарратор равен персонажу, т. е. события и действующие лица изображаются через восприятие одного из персонажей (другими словами, нарратор говорит только то, что знает персонаж), и «внешняя фокализация», при которой точка зрения повествования находится вне персонажа, таким образом повествователь говорит меньше, чем знает персонаж [Aalesstad, 1999, s. 85–86].

На протяжении повествования фокализация может меняться. В контексте графического романа вопрос фокализации особенно интересен, так как здесь речь идет о двух компонентах — визуальном и вербальном, в которых фокализация не всегда совпадает. В рассматриваемом произведении игра с фокализацией помогает создавать дополнительные смыслы в нарративе.

Графический роман «Гитлер, Иисус и дедушка» был дебютным произведением норвежской художницы и фотографа Лене Аск. Это автобиографический роман взросления, и в его оформлении использованы художественные плакаты, кадры из фильмов, фотографии из исторических архивов и семейного альбома. Прием интеграции фотографии в рисунок стал уже традиционным для

документальных комиксов. Самым известным примером такого оформления является графический роман «Маус» Арта Шпигельмана (1986).

Главная героиня, от лица которой ведется повествование, получает стипендию и отправляется в Германию, где пытается добиться успеха в области фотографии. В Берлине она ищет информацию о своем неизвестном немецком дедушке, и ее поиски оборачиваются поисками самой себя, своего места в искусстве, отношения к религии и истории семьи. Основные темы произведения отражены в заглавии. Первая из них — это оккупация Норвегии немцами и то, как исторические события отразились на судьбе отдельной личности. Бабушка героини, влюбившись в немецкого солдата, разделила участь многих девушек, брошенных на произвол судьбы своими возлюбленными-немцами и ставших жертвами преследований со стороны соотечественников. Вторая тема — это роль религии в современном обществе и в развитии ребенка. Героиня выросла в так называемом «библейском поясе» (“bibelbelte”), на юго-западе Норвегии, где традиционно сильны позиции лютеранства и пиитизма. Автор с юмором показывает героиню и ее сестру-близнеца, искренне верящих в христианские догмы, пытающихся применить их к современной жизни и относящихся к Иисусу с тем же восторгом, что и к молодежным поп-звездам.

Книга состоит из 42 страниц альбомного формата (24×34 см), при этом количество панелей на странице варьируется — от 1/2 до 20. Рисунки выполнены в наивистской манере, изображения плоские, двухмерные. В основном использованы бледные пастельные тона, и на их фоне резко выделяются детали рисунка, выполненные красным цветом, в основном детали одежды некоторых персонажей. Мелисса Гьелльстад в своей статье «Изображение семейных историй» обращает внимание на то, что в романе красный цвет используется при изображении членов семьи повествователя, своего рода маркер родства — “blood line” [Gjellstad, 2009, s. 459]. Принимая эту гипотезу, можно предположить, что красный цвет одежды старушки, с которой героиня сталкивается в финале романа, свидетельствует об их внутреннем родстве. Поэтому именно уже впавшая в детство старушка, разыскивающая свою давно умершую мать, помогает героине справиться с горем и найти внутреннюю гармонию. Этот пример показывает, какую роль в гра-

фическом романе играет визуальный компонент, причем важным является не только содержание рисунка, т. е. то, *что* изображено, но и выбор стиля рисунка и используемого цвета — то, *как* это изображено.

Роман можно отнести к такому заметному явлению в современной скандинавской литературе, как наивизм. Для подобных произведений характерна внешняя простота повествования (в данном случае как на визуальном, так и на вербальном уровне), за которой скрывается лиричная исповедальность, мягкий юмор и нередко социальная острота. Книга Лене Аск получила несколько наград, в том числе *Sproing Prize* в 2006 г. за лучший норвежский комикс года. В 2011 г. роман был переиздан тиражом 50 000 экземпляров, рекордный тираж для норвежского графического романа.

Текст в рассматриваемом графическом нарративе присутствует в двух формах: авторский, оформленный как линейный текст над или под панелью, и так называемые *пузыри* — объекты, в которых содержатся реплики персонажа или обозначения звуковых эффектов (телефонный звонок, стук и т. п.). Пузыри полностью интегрированы в изображение, в то время как между авторским текстом и изображением существует несколько типов связей, характеризующиеся различием в фокализации.

В то время как визуальное повествование непрерывно, авторский текст сопровождает далеко не все панели. Так, на первой странице романа авторского текста нет вообще. На панелях последовательно изображаются комнаты квартиры, где живет героиня, и по изображениям читатель может составить представление о ней до того, как она вообще появляется в визуальном нарративе. Это молодая одинокая женщина (в спальне — односпальная кровать), верующая (над кроватью висит распятие), не склонная к порядку (рядом с неубранной кроватью горкой валяется одежда, стоят стаканы и тарелки с остатками еды). Достаток у нее явно ниже среднего: в квартире спартанская обстановка, есть только самое необходимое, не видно ни телевизора, ни каких-нибудь ценных предметов. На интерес героини к искусству указывают большие художественные фотографии на стенах. Таким образом, экспозиция романа представлена без единого слова.

Авторский текст появляется только на второй странице, после того как героиня получила сообщение по телефону о том, что

поедет в Германию: «Я никогда не была в Германии. Хотя у меня есть немецкие корни» [Ask, 2006, s. 2]. На протяжении всего романа фокализация в авторском тексте не меняется. Это внутренняя фокализация, т. е. авторский текст представляет собой внутренний монолог героини, в котором нередко встречаются ретроспективы: воспоминания о религиозном воспитании, рассказ о семейной истории, попытка проанализировать и упорядочить свои внешние переживания. В то же время в визуальном нарративе прослеживается изменение фокализации в зависимости от содержания авторского текста. Можно выделить несколько типов взаимодействия между визуальным и вербальным компонентами романа.

1. Визуальный компонент комментирует и дополняет авторский текст, полностью совпадая по смыслу (нулевая фокализация, в данном случае практически совпадающая с внутренней фокализацией). Пример этому можно увидеть на с. 17, где рассказывается об отношениях главной героини и ее сестры-близнеца: «Брат сказал нам, что девочке с рыжими волосами и веснушками бойфренд не светит» (сопровождается изображением двух грустных веснушчатых девочек на переднем плане, на заднем плане — мальчик, который подтверждает: «Точно не светит!»). «Я смирилась со своей судьбой и начала вязать крючком. И вышивать. Техником хардангер, чтобы произвести впечатление на тетюшек» (на переднем плане улыбающаяся героиня, на заднем — две дамы, расправляющие огромную скатерть со словами «ах, как мило!»). «В то время как моя сестра-близнец решила не сдаваться и обзавелась перманентом. И бойфрендом» (изображение улыбающейся девушки с завивкой, за которым следует панель, где та же девушка держит за руку молодого человека, а над их головами парит сердечко) [Ask, 2006, s. 17].

2. Второй тип взаимодействия между изображением и авторским текстом нередко применяется в классических «стрипах»: изображение комментирует и дополняет текст, обогащая его новыми нюансами и иногда вступая в противоречие с вербальным компонентом. Благодаря такому несоответствию между изображением и текстом нередко достигается юмористический эффект. В данном случае речь идет о нулевой фокализации, где нарратор больше персонажа. Пример такого взаимодействия можно найти уже на второй странице. «Я объездила всю Норвегию вдоль и поперек,

рассказывая крестьянским детям о современном искусстве», — сообщает персонаж. Далее следуют две панели без сопровождения авторского текста. На первой героиня указывает на картину, где изображена голая женщина, повернувшаяся спиной к зрителю. «Это искусство», — говорит героиня. «Это жопа», — отвечают дети, группой расположившиеся на полу. Вторая почти полностью идентична первой, но в этот раз арт-объектом является телевизор, вокруг которого свалена куча мусора. «Это искусство», — заявляет героиня. «Телевизор. Мусор», — реагируют дети. Стоящая рядом учительница подытоживает: «Придурки!» [Ask, 2006, s. 2]. Как мы видим, изображения значительно расширяют смысл краткой реплики, отражая и самоиронию нарратора, и его неоднозначное отношение к современному искусству.

3. Третий тип взаимодействия появляется, когда речь идет о событиях прошлого — либо истории страны, либо истории семьи. Для этих эпизодов характерно сообщение информации, не являющейся частью эмпирического опыта персонажа. В первую очередь это касается повествования о бабушке героини и ее романе с немецким солдатом.

Как уже отмечалось, для данного графического нарратива характерна наивистская манера рисунка, схематичные изображения персонажей и объектов окружающей действительности. В эпизоде, где изображается встреча бабушки и немца, эта схематичность становится нарочитой, приближаясь к детскому рисунку. У немца по сути нет лица, только две точки вместо глаз и дужка-рот, он весело марширует, держа в руке нацистский флаг. Бабушка изображена более детально, но тем не менее это типизированный образ норвежской девушки — босой, с белокурыми косами и в белом платье в красный цветочек. Элисабет Оксфельдт в своей статье обратила внимание на то, что расцветка платья бабушки напоминает оформление коробки молока фирмы «Тине» [Oxfeldt, 2013, s. 108]. Другими словами, то, что изображено на панелях в данном эпизоде, — это не реальность, не настоящие люди, а идея людей, как она возникает в голове подростка (из повествования мы знаем, что историю своей бабушки героиня узнала в 12 лет, когда умер ее отец).

После размышлений о том, почему бабушка полюбила немца и можно ли вообще любить нациста, рассказчик помещает эту

частную историю в общеисторический контекст словами «Моя бабушка была не единственной» [Ask, 2006, s. 12]. Фигурка бабушки оказывается в толпе других девушек, с разными прическами, в разной одежде. На следующей панели все эти девушки изображены уже с обритыми головами. Рассказ о судьбе «немецких шлюх» заканчивается фразой: «Моя бабушка никогда не говорила об этом». Таким образом, все, что изображено на панелях в подобных эпизодах, — это представления рассказчика, основанное на информации из внешних источников. На панелях изображен не эмпирический мир, а представления героини об этом мире, т. е. в данном случае речь идет о внутренней фокализации, когда нарратор равен персонажу.

4. Наиболее интересны целые развороты, где авторского текста нет, а в визуальном повествовании происходят события, которые становятся толчком для дальнейших размышлений героини. Эти эпизоды можно назвать «ситуациями внутренней тишины». Обычно в таких эпизодах описываются ситуации травмирующие, вызывающие у героини чувство горя, фрустрации или потерянности. Так, на с. 7 изображается первый кризис героини — в искусстве. Долгое время пытаюсь создать что-то значительное, она разочаровывается в своих попытках и идет на выставку современного искусства в Берлине, чтобы понять, что такое искусство и является ли искусством то, что она делает. Но здесь она не находит ответов, а после равнодушной реакции собеседника на ее неуверенные слова «Я... делаю автопортреты... То есть пытаюсь...» она окончательно падает духом. На этой странице авторского текста нет, а панели изображают блуждания героини в одиночестве по большому городу. На последней панели нарисована маленькая фигурка героини между огромными помпезными зданиями, а в «пузыре» дается ее реплика: «И что же мне теперь делать?» [Ask, 2006, s. 7]. Отсутствие авторского текста подчеркивает фрустрацию персонажа.

Второй, еще более драматичный эпизод является кульминацией повествования. Тем примечательнее то, что вербальный компонент здесь снова отсутствует. Героиня ждет ребенка и представляет себе, каким он будет: «Нытиком? Застенчивой девочкой? У него будут видны немецкие корни?» [Ask, 2006, s. 40]. Однако следующая панель изображает эмбрион с крестиками вместо глаз. Такой способ сигнализировать о смерти человека традиционен для ко-

микса и используется обычно для того, чтобы подчеркнуть черный юмор в повествовании. Здесь подобная манера диссонирует с крайне травматичной и отчасти табуизированной в обществе темой замершей беременности. Однако отсутствие авторского текста яснее слов показывает потрясение героини и сглаживает кажущуюся легкомысленность рисунка. Таким образом, «ситуации внутренней тишины» возникают, когда эмоции настолько захлестывают рассказчика, что он просто не в силах облечь свой опыт в слова и рационализировать его.

Итак, соотношение визуального и текстового компонентов в данном графическом нарративе таково: изображения представляют собой эмпирический опыт нарратора (события в ее жизни, взаимодействие с другими людьми). Там, где эмпирического опыта не хватает (например, в истории семьи), лакуны заполняются представлениями нарратора о произошедшем, построенными на медиаисточниках. Авторский текст, представляющий собой монолог нарратора, — это попытка персонажа осмыслить и рационализировать свой эмпирический опыт. Нарратор вербализует события из своего прошлого и истории своей семьи, задает вопросы и ищет ответы в окружающей действительности, пытаясь найти свое место в жизни.

Но существует еще и пространство между визуальным и текстуальным компонентом, которое всегда присутствует в комиксе и нередко представляет наибольший интерес для читателя, потому что именно там происходит то, что необходимо угадать и заполнить лакуны. В рассматриваемом романе это пространство заполнено эмоциями рассказчика, которые иногда настолько интенсивны, что заставляют отказаться от попыток осмысления (вербализации) происходящего. Невысказанные эмоции читатель может воспринять или не воспринять на основе собственного опыта, превращаясь таким образом в соавтора текста.

ЛИТЕРАТУРА/REFERENCES

- Aalestad P. *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori* Oslo, Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as., 1999. 143 s.
- Ask L. *Hitler, Jesus & farfar*. Oslo, Jippi forlag A/L., 2006. 54 s.
- From Comic Strips to Graphic Novels. Contribution to the Theory and History of Graphic Narrative*. Eds D. Stein, J.-N. Thon. Berlin, De Gruyter Publ., 2013. 416 p.

Gjellstad M. Picturing Family Histories: Torill Kove and Lene Ask. *Scandinavian Studies*, 2009, vol. 82 (4), pp. 439–464.

Oxfeldt E. Postfeministisk revisjonisme i Lene Asks tegneserieroman “Hitler, Jesus og farfar”. *Edda* 2/13. Oslo, Universitetsforlaget, 2013, s. 104–116.

Для цитирования: Ермакова О. С. Фокализация в графическом романе Лене Аск «Гитлер, Иисус и дедушка» // Скандинавская филология. 2017. Т. 15. Вып. 2. С. 261–270. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2017.207>

For citation: Ermakova O.S. Focalization in Lene Ask’s graphic novel *Hitler, Jesus and Grandfather*. *Scandinavian Philology*, 2017, vol. 15, issue 2, pp. 261–270. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2017.207>

Ольга Сергеевна Ермакова

кандидат филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034,
Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9
E-mail: o.ermakova@spbu.ru

Olga Ermakova

PhD in Philology, Associate Professor,
St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg,
199034, Russian Federation
E-mail: o.ermakova@spbu.ru

Статья поступила в редакцию 30.05.2017, принята к публикации 30.07.2017