

УДК 821.112.2

**Ю. А. Помогайбо,**кандидат филологических наук,  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,  
кафедра зарубежной литературы**КОМИКСЫ О ТРЕТЬЕМ РЕЙХЕ (ГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ  
РОМАНА М. БАЙЕРА «ЛЕТУЧИЕ СОБАКИ»)**

В статье исследуются проблемы «перевода» литературного произведения на язык визуального искусства (роман М. Байера «Летучие собаки» и одноименная графическая адаптация У. Люст). Рассматриваются возможности жанра «графического романа», поднимается вопрос о тенденции игрового переосмысления трагической истории Германии в формате книги комиксов.

**Ключевые слова:** графический роман, комиксы, Марсель Байер, интермедальность.

Тенденция облегченного, игрового восприятия трагической истории наметилась в немецкой литературе еще в середине 1990-х, когда в литературу пришли молодые писатели, сделавшие преступников Третьего Рейха героями своих романов. Им навесили ярлык «третье поколение» (или «поколение внуков») и признали: временная дистанция, отделяющая их от «поколения причастных», дает право свободно обращаться с табуированным материалом. В этом ключе интерпретировали роман М. Байера «Летучие собаки» (1995), где одним из протагонистов стал инженер-акустик Карнау, проводивший во время войны жестокие опыты над людьми ради создания «акустической карты» нацистской Германии.

Когда весной 2013 г. по уже упомянутому роману Марселя Байера вышла книга комиксов, стало ясно: говорить о «преодоленном прошлом» в Германии пока рано. Несмотря на восторженные отзывы критиков из виду ушло главное: роман, в котором идет речь о пытках и жестоких опытах над людьми стал основой для книги комиксов. История трагической гибели пятерых детей Геббельса в берлинском бункере, свидетелем которой был Герман Карнау, через 17 лет после выхода в свет романа М. Байера была воссоздана в новом формате графического романа. Несомненно, ответственность трагической темы и комического характера этого вида искусства сегодня уже не удивляет: в XX в. комикс перестал быть юмористическим. Становится реальностью «пугающий, но неизбежный прогноз» Б. Нивена: новое поколение немцев будет воспринимать национал-социализм и Холокост не как пережитую историю, а как как медиа-событие [4, 6]. Медиализация истории требует новых интермедиальных форм искусства, среди которых востребованным оказывается *graphic novel* (графический роман / новелла).

Графический роман «Летучие собаки» по книге М. Байера был создан австрийской художницей Улли Люст (род. 1967 г., живет и работает с 1995 г в Берлине). В Германии она была признана лучшим иллюстратором после выхода автобиографической книги комиксов «Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens» (2009 г.). «Летучие собаки» – последняя серьезная работа художницы. Создание 360-страничного романа длилось 3 года. Книга вышла в одном из самых влиятельных издательств Германии «Зуркамп», которое решило «соединить актуальный

комикс-бум с литературной традицией». С 2011 г. «Зуркамп» регулярно выпускает графические переводы классических произведений («Старые мастера» Т. Бернхарда, «Алиса в Суссексе» по Л. Кэрроу и Х. К. Артману, «Гек Финн» М. Твена, «Человека без свойств» Р. Музиля). Книга У. Люст стала третьей в этой серии. Выбор произведения удивил критиков: роман хоть и стал показательным текстом для литературного процесса 1990-х, но все-таки к шедеврам мировой литературы пока не причислен [8].

Роман представляет собой реконструкцию истории Третьего Рейха, рассказанную от имени рядового участника «эпохальных событий». Повествование ведется от лица двух рассказчиков (Германа Карнау и старшей дочери Геббельса Хельги), голоса которых по очереди сменяют друг друга. Сама художница обосновывает свои предпочтения «языковым качеством» текста, воссоздающего мрачную, антигуманную атмосферу военного времени, а также необычностью места действия (разрушенный Берлин, подземный бункер). Как профессиональному иллюстратору ей была интересна задача воссоздать «жуткую какофонию» Третьего Рейха посредством рисунка. Также, признается У. Люст, ей особенно импонировал голос детского рассказчика – старшей дочери Геббельса. Именно Хельга станет в адаптации ведущим рассказчиком, хотя в романе М. Байера она выступает «контрапунктом повествования» и диссонирует с голосом сознательного соучастника Карнау. Конкретизировать зверства войны, переводя их на язык комиксов, было делом «рискованным», – считает автор комикса, – но таких сцен в графическом романе немного. Жестокость и насилие фигурируют в текстовых фрагментах романа, в остальном – они передаются условно, через игру детей, имитирующих поведение взрослых.

Говоря о «переводе» литературного произведения на язык комикса, следует иметь в виду формальные возможности этого вида искусства. Учитывая популярность этого медиа-формата в современном искусстве Германии, сделаем некоторые теоретические обобщения.

Термин «графический роман» появляется в США в конце 70-х как «серьезная» альтернатива «легкому» жанру комиксов. Родоначальником его стал известный американский иллюстратор Уилл Айснер. Впервые на обложке своей книги «Контракт с богом» (1978) он пишет *graphic novel*, рассчитывая на коммерческий успех нового жанра. Понимая, что очередная «книга комиксов» будет мало интересна издателям и читателям, он отходит от традиционного формата «*comic book*». Так постепенно складывается представление о графическом романе как новом «авторитетном» формате, который печатается на качественной бумаге, издается в твердом или мягком переплете, стоит значительно дороже, и по количеству страниц превышает стандартные книги комиксов. Над высоким статусом графического романа иронизирует Арт Шпигельман, знаменитый создатель комиксов о Холокосте: «Графический звучит респектабельно, но и роман звучит респектабельно, так что в итоге мы получаем двойную респектабельность» [цит. по 2].

Главным отличием графических романов от комиксов является то, что они не входят в серию. Каждый роман воспринимается как целое и завершенное произведение. Сам по себе графический роман (как и его прародитель – книга комиксов) является не жанром, а форматом. Это современная форма медиа, которая сочетает текст и визуальное искусство и может быть представлена разными жанрами (детектив, научная фантастика, любовный роман, фэнтези и т.д.) [7, 11]. Нацеленный первоначально на элитарность, графический роман давно стал неотъемлемой частью поп-культуры (в первую очередь, в США). Среди общего потока этой лите-

ратуры Х. Хеммонд выделяет: 1) «мэйнстримные» графические новеллы; 2) японские манга; 3) художественные графические романы (*art graphic novel*). Последние могут быть написаны в стиле «фикшн» или «нон-фикшн», относятся к разным жанрам, но создаются, в отличие от «мэйнстримных», одним автором [5, 4–5].

Исходя из предложенной классификации «Летучие собаки» можно отнести к группе художественных графических романов. Он представляет собой «эстетическую конструкцию» из фиктивных и реальных элементов. Многие исследователи романа М. Байера отмечают: используя исторический материал, фрагменты дневниковых записей Геббельса, имена реальных исторических лиц, автор только создает иллюзию правдоподобия. Игровой подход к истории окончательно раскрывается в послесловии: «Хотя некоторые герои носят имена реальных людей, все они, равно как и другие герои, являются вымышленными». Он воспринимает историю не как фикцию, но и не как лично пережитое событие. Это «абсолютный вакуум», который необходимо заполнить. Интересно, что У. Люст графически оформляя роман, руководствовалась тем же принципом своей «повествовательной правды». Как и М. Байер, она изучала документы и фотографии детей Геббельса, многие из которых сохранились. Но учитывая дистанцию поколений, она создала еще одну индивидуальную версию истории, сместив акцент в сторону рассказчицы.

В романе повествование ведется двумя голосами от первого лица. В графической новелле смена перспективы повествования подчеркивается 1) цветовым оформлением кадров и разворотов; 2) формой и стилем леттеринга. Детское, наивное восприятие нацистской реальности окрашено в теплые красно-оранжево-розовые цвета. Позиция Карнау, вовлеченного в систему нацистского террора, вначале сильно контрастирует с позицией невинного ребенка. Преобладают темные, холодные, депрессивные тона, оттенки «ржавчины, плесени, земли» [10]. Колористика произведения отражает и этапы взросления Хельги: яркие и оптимистические, но «несколько искусственные» цвета в начале романа постепенно блекнут и темнеют к финалу. Когда она начинает осознавать себя частью мира взрослых и предчувствует скорую гибель, цветовой контраст между Карнау и Хельгой почти исчезает. М. Байер сознательно изображает Хельгу повзрослевшей – она не просто жертва, а жертва, распознавшая ложь. Ее позиция невинности в финале корректируется: если Карнау – соучастник, то она становится сопричастной через свое *знание* о мире зла.

В графической новелле У. Люст пришлось отказаться от большей части внутреннего монолога Карнау, предоставив больше пространства маленькой Хельге. Для передачи речи персонажей иллюстратор использует разный стиль леттеринга. Невинность Хельги подчеркивается словами героини, напоминающими дневниковые записи на разлинованном листе. Экспрессивность стиля усиливается формой леттеринга (строчные буквы, выведенные «детской» рукой). Слова «человека без свойств» Карнау визуальнo не выделяются, используются строчные буквы, нейтральный шрифт.

*Композиция.* Несмотря на многочисленные сокращения, Улли Люст в целом удается сохранить композицию романа. Она воссоздает формальное деление романа на части, хотя количество глав, по сравнению с первоисточником, уменьшается (шесть вместо девяти). Учитывая особенность жанра графической новеллы, требующее значительной редукции сюжета, в книгу комиксов вошли наиболее важные эпизоды – те, которые «невозможно было исключить». Соблюдая хронологическую последовательность и основную сюжетную линию, художница иногда перемещает элементы сюжета, демонстрируя свободное, авторское обращение с материалом.

Она признается, во время работы над адаптацией ей приходилось «раскладывать на составляющие и потом заново собирать» весь текст [10]. Тем не менее, книга читается не как совокупность разрозненных фрагментов, а как целостность – во многом благодаря необходимым хронологическим транспозициям. Так, в графическом варианте романа появляется пролог (детские воспоминания героя) и эпилог (реконструкция последних дней жизни детей в бункере). Сравним: роман М. Байера начинается знаменитой сценой репетиции парада на стадионе, в котором уже 30-летний Карнау участвует в качестве инженера-акустика. У. Люст, стремясь к последовательному расположению событий, обращается к воспоминаниям мальчика Германа о недоеденном за завтраком яблочном пироге, который ожидал его весь день до наступления темноты. Этот ретроспективный эпизод объясняет его странное увлечение миром темноты (вторая глава романа). Герман чувствовал себя защищенным только в мире «летучих собак», но этот «особый мир» рассеивался с приходом дня: «Задержать ночь и убаюкать чужие голоса было не в моей власти, родительская рука увлекала меня дальше, прочь от зловещих останков ночи, которую неизбежно сменял мир мужских голосов, визга и грохота...» [1, 32]

Удивительно и то, что Люст учитывает и воспроизводит симметрическое построение романа. Как отмечает М. Германн, кульминационным центром всего романа считается V глава – формальный и содержательный центр произведения [6, 140]. Здесь одновременно звучат голоса двух протагонистов, знаменитое выступление Геббельса в феврале 1943 г., рассказанное от лица Хельги, дополняется натуралистическим описанием жестоких опытов Карнау. Автор проводит параллель между страданиями людей на операционном столе Карнау и страданиями Хельги в душном и переполненном зале Спортивного дворца. По мнению критика Л. Фон Терне, эта сцена, воссозданная художницей, иллюстрирует, «как один человеческий голос призывает массы к безропотному подчинению, а другой человек во имя этой же идеологии лишается своего голоса» [14].

Последняя глава романа, представляющая собой реконструкцию последних событий в бункере, выполняет функцию эпилога. В графической адаптации отсутствует номер главы, последние слова Хельги, которыми заканчивается роман – «А вдруг там господин Карнау, вдруг он уже пришел?» [1, 221] – У. Люст помещает в конец шестой части. В кадре – шесть пар детских глаз, глядящих из темноты в ожидании прихода доктора. Поскольку в книге комиксов линия Хельги является основной, то гибель детей и последняя фраза дочери Геббельса становятся логическим завершением романа. Воссоздание постаревшим охранником Карнау по записям на пластинках последней недели жизни в бункере (с 22 апреля по 1 мая 1945 г.), включая описания фотографии погибшей Хельги и отчет о результатах вскрытия, дополняют общую картину. Запись голоса Хельги и слабеющего дыхания детских легких наводит его на мысль о своей причастности к трагедии. Финал книги Люст с точностью воспроизводит оригинал: «Воцаряется мертвая тишина, хотя игла по-прежнему бежит по звуковой дорожке» [1, 221]. Здесь линии двух рассказчиков вновь сходятся – молчание мертвой Хельги и молчание Карнау, не способного осознать свое соучастие в гибели детей.

Среди многочисленных достоинств книги было отмечено, что графический вариант романа воздействует на читателя напрямую, без посредника, в то время как оригинальный текст, написанный трезвым, почти протокольным языком, создает ощущение дистанции. В рецензии Л. Фон Терне (Тагесшпигель) читаем: «...Язык романа передает информацию лишь отрывочно и опосредованно. В книге комиксов ужасы нацистской действительности, скрывающиеся за «мнимой нормально-

стью», раскрываются быстрее» [14]. Сравним описание бесчеловечных экспериментов в романе и его адаптации. У М. Байера холодный, незмоциональный язык противопоставлен циничному и бездушному поведению нацистского ученого: «Испытуемых бьют, приводя в чувство. «Посветите в комнату!» Видны только силуэты. Уже некоторое время подопытные живут в крошечной темноте. Теперь их осязание притупилось настолько, что для ориентации в ночных условиях им следовало бы, активизировав голос, установить связь с другими пациентами и по резонансу получить представление о пространстве. Но – странное дело – ничего подобного не предпринимается. Их губы уже не способны сформировать звук, остается только кусать их» [1, 128–129]. Повествование от лица «нейтрального» псевдочеловека не усложняет восприятие, а подчеркивает гипертрофированную бесчувственность Карнау к страданиям людей. В книге У. Люст воздействие осуществляется через визуальный образ. Она рисует темное, холодное пространство комнаты, где в клетках «ведут животное существование» изувеченные люди. Художница пунктирными линиями передает «жуткую вонь», которая распространяется от мокрых матрацев. Она чередует дальний план с ближним, демонстрируя изуродованные губы, которые «уже не способны сформировать звук» [9, 141]. На фоне темных, почти черных кадров выделяется слабо освещенное, равнодушное лицо Карнау [9, 160].

Роман М. Байера представляет собой целую «акустическую панораму» Третьего Рейха, талантливо адаптированную к жанру графической новеллы. В рецензии Л. Фон Терне пишет: «У. Люст создает богатый звукоподражательный паноптикум, используя, с одной стороны, все возможности этой формы искусства, и, с другой стороны, невероятно обогащая ее» [14]. Уже с первой страницы звук в качестве громкого приказа нацистов вторгается в художественное пространство романа – «Голос нарушает тишину предзакатных сумерек. – Первым делом установка указателей! Все за работу! Вбиваем столбы, земля рыхлая. Поглубже, указатели не должны шататься» [9, 15–17]. На стадионе проходит подготовка к выступлению фюрера, во время которой Карнау устанавливает микрофоны и громкоговорители. Это «одна из самых сложных сцен романа» [13], – считает художница. Подробное описание пришлось компенсировать повышением динамики внутри отдельно взятого кадра и полосы. Для этого она обращалась к технике коллажа, неожиданно располагая кадры на странице, увеличению размера шрифта к концу высказывания [9, 23], элементам карикатуры [9, 27], спидлайнерам, вводила условную речь персонажа (использование вместо слов зигзагообразных, ломаных линий, передающих крик) [9, 26].

Как известно, в основе комикса всегда лежит динамическое повествование (комиксы называют «кинематографическим искусством») и статическая презентация (т.е. движение происходит за пределами изображений). По определению С. Макклауда, комикс представляет собой «совмещение пикториальных и других изображений в определенной последовательности с целью передачи информации и / или оказания эстетического воздействия при просмотре» [11, 9]. Способность представлять события в виде последовательных кадров делает комикс и графический роман разновидностью «**последовательного искусства**» (*sequential art*, по определению У. Айснера). В книге У. Люст общая динамика текста дополняется внутренней динамикой каждой сцены. Так, первая сцена, о которой шла речь, начинается тремя крупными кадрами, каждый из которых расположен на отдельной странице, а заканчивается совмещением нескольких кадров на одной полосе. (Отметим, что размер кадра является условной формой передачи времени. Чем крупнее кадр –

тем больше продолжительность времени). В начале сцены вместо детализированного общего плана (который читатель должен долго рассматривать) – однородное черно-серое пространство, куда проникает «голос» нацистской идеологии. Речь нацистов передается зигзагообразной формой «словесного облака» – филактера. Сила звука определяется толщиной шрифта и линией «словесного пузыря», а также размером букв, находящихся в филактере.

Графическая новелла У. Люст – это уникальный пример зрительно-слуховой синестезии. Художница графически воссоздает звуки Третьего Рейха, которыми богат текст романа. Со страниц ее комиксов слышны звуки выстрелов (PENG PENG), грохот взрывающихся бомб (KA-WUMM), пулеметный огонь (Rat-ratatata), строевой шаг солдат (trap-trap-trap), вбивание в землю указателей (ТОК ТОК), хрип умирающих солдат (ARR), стоны глухонемых во время экспериментов (Ggglglg), свист (PFUI) или апплодисменты (KLAP) во время знаменитой речи Геббельса. Кроме звукоподражаний, характеризующих звуковую картину мира национал-социализма, иллюстратор использует разнообразную оноματοпоэтическую лексику, типичную для комиксов. Хлопают крыльями летучие собаки (flap-flap), резко тормозит инвалидная коляска (KRCK), скрипит гила, скользя по шеллаковой пластинке (KLAK), щебечут птицы (tirili) и чирикают воробьи (Tschilp), смеются (hihihi, hahaha, hehehe) и плачут дети (iiie, WUAAAAAWAAAA), лает собака (WUFF), ревет мотор (BRUMM).

Внимание к акустике Третьего Рейха в романе-оригинале объясняется литературоведами как «попытка услышать и заставить говорить поколение молчащих, сделав слышным заглушенный голос их жертв» [4, 121]. На вопрос журналиста, могут ли многократно повторяющиеся звукоподражания опошлять главную тему романа, У. Люст отвечает: «Акустика войны может быть темой романа, но это не главная тема комикса. С таким же успехом можно было спросить, не опошляется ли серьезная тема национал-социализма при адаптации ее к жанру графического романа. Арт Шпигельман доказал своим комиксом «Маус»: комикс может рассказать обо всем. Даже о Холокосте» [цит. по 3].

По-видимому, графический роман У. Люст следует воспринимать как закономерное явление литературного процесса в эпоху глобальной медиализации культуры. Если в 80-е гг. комиксы Шпигельмана о Холокосте еще вызывали осуждение, то сегодня графическая адаптация «Летучих собак» оценивается как «самостоятельное произведение искусства», предлагающее еще одну версию уже переосмысленной М. Байером истории. Так книга комиксов о трагическом прошлом Германии, спрятавшая за более солидным названием «графический роман», становится первым шагом на пути к полной фикционализации Третьего Рейха.

### Список использованной литературы

1. Байер М. Летучие собаки / Марсель Байер [Пер. с нем. А. Кацура]. – СПб. : Амфора, 2005. – 304 с.
2. Arnold Andrew D. The Graphic Novel Silver Anniversary / Andrew D. Arnold // TIME. – 14.11.2003. – Режим доступа: <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,542579,00.html>
3. Dulle Ph. Ulli Lust: «Kann alles als Comic erzählen» [Interview mit Ulli Lust] / Philip Dulle. – 17.05.2013. – Режим доступа: <http://www.profil.at/articles/1320/560/358398/flughunde-graphic-novel-ulli-lust-kann-comic>
4. German Culture and the Uncomfortable Past: Representation of National Socialism in Contemporary Germanic Literature [Edited by Helmut Schmitz]. – London : Ashgate, 2001. – 184 p.
5. Hammond H. K. Graphic Novels and Multimodal Literacy: A Reader Response Study / Heidi Kay Hammond [Dissertation]. – University of Minnesota, 2009. – Режим доступа: [http://conservancy.umn.edu/bitstream/48560/1/Hammond\\_umn\\_0130E\\_10225.pdf](http://conservancy.umn.edu/bitstream/48560/1/Hammond_umn_0130E_10225.pdf)

6. Herrmann M. Vergangenheit. Erzählen von Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren / Meike Herrmann. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2010. – 320 S.
7. Holston A. A Librarian's Guide to a History of Graphic Novel / Alice Holston // *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives. Essays on Readers, Research, History and Cataloging* [Edited by Robert G. Weiner]. – Jefferson, North Carolina, London : McFarland & Company, 2010. – P. 9–17.
8. Huber Chr. «Flughunde»: Brüllend in den Untergang / Christopher Huber // *Die Presse*. – 11.07.13. – Режим доступу: [http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1429347/Flughunde\\_Bruellend-in-den-Untergang](http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1429347/Flughunde_Bruellend-in-den-Untergang)
9. Lust U. Flughunde. Graphic Novel / Ulli Lust. – Berlin : Suhrkamp, 2013. – 363 S.
10. Lütthge K. Die Fratzen der Goebbelstöchter / Katja Lütthge // *TAZ*. – 11.05.13. – Режим доступу: <http://www.taz.de/!116037/>
11. McCloud S. Understanding comics: The invisible art / Scott McCloud. – New York : HarperPerennial, 1994. – 215 p.
12. Niven B. The Nazi Past I: perpetrators / Bill Niven // *Contemporary German Fiction. Writing in the German Republic*. – Cambridge: University Press, 2007. – P. 125–141.
13. Schimming U. Die Stille im Bunker / Ulrike Schimming [Interview mit Ulli Lust] // *Letteraturen*. – 22.06.2013. – Режим доступу: <http://letteraturen.letterata.de/2013/06/ulli-lust-marcel-beyer-flughunde/>
14. Törne von L. Flüstern und Schreien / Lars von Törne // *Tagesspiegel*. – 28.05.13. – Режим доступу: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/graphic-novel-fluestern-und-schreien/8061146.html>

### **Ю. О. Помогайбо**

кандидат філологічних наук,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
кафедра зарубіжної літератури

### **КОМІКСИ ПРО ТРЕТІЙ РЕЙХ (ГРАФІЧНА АДАПТАЦІЯ РОМАНА М. БАЙЄРА «ЛЕТЮЧІ СОБАКИ»)**

#### **Резюме**

У статті досліджуються проблеми «перекладу» літературного твору на мову візуального мистецтва (роман М. Байєра «Летючі собаки») і однойменна графічна адаптація У. Люст). Розглядаються можливості жанру «графічного роману», піднімається питання про тенденції ігрового переосмислення трагічної історії Німеччини у форматі книги коміксів.

**Ключові слова:** графічний роман, комікси, Марсель Байєр, інтермедіальність.

### **J. O. Pomohaibo**

Odessa I. I. Mechnikov National University  
Department of foreign literature

### **COMICS ABOUT THE THIRD REICH (A GRAPHIC ADAPTATION OF M. BEYER'S NOVEL «FLYING DOGS»)**

#### **Summary**

The article deals with the problem of «translation» of a literary work into the visual art (M. Beyer's novel «Flying dogs» and its graphic adaptation by U. Lust). The author focuses on the possibilities of the «graphic novel» as a genre and investigates the trend of the game rethinking of German tragic history in comic book format.

**Keywords:** graphic novel, comics, Marcel Beyer, intermediality.

Статтю подано до редколегії 23.12.2013