

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Мульц Полина Александровна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

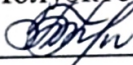
**ГРАФИЧЕСКАЯ АДАПТАЦИЯ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПРОЗАИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Ю. БИЙЕ
«ВОЙНА КАТРИН» И ОДНОИМЁННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ю. БИЙЕ
И К. ФОВЕЛЬ): МАТЕРИАЛЫ К ВНЕУРОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ**

44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:


Заведующий кафедрой мировой литературы и
методики ее преподавания, кандидат
филологических наук, доцент Полуэктова Т.А.

07.05.2026 

(дата, подпись)

Руководитель


Доцент кафедры мировой литературы и
методики ее преподавания, кандидат
филологических наук Прудюс И. Г.


07.05.2026 

(дата, подпись)

Обучающийся Мульц П. А.

(дата, подпись)

Оценка 07.05.2026 



Красноярск, 2026

Согласие
на размещение текста выпускной квалификационной работы
обучающегося
В ЭБС КГПУ им. В.П. Астафьева

Я, Музыцкая Татьяна Александровна
(фамилия, имя, отчество)

Разрешаю КГПУ им. В.П. Астафьева безвозмездно воспроизводить и размещать (доводить до общего сведения) в полном объеме и по частям написанную мною в рамках выполнения основной образовательной профессиональной программы выпускную квалификационную работу обучающегося

на тему:

« Графическая адаптация как интерпретация прозаического текста
(на материале романа Ю.Бине "Война Катрин" и одноименного)
произведения Ю.Бине и Ю. Робесель), материалы к виртуальной деятельности
в средней школе.

(далее ВКР) в сети Интернет в ЭБС КГПУ им. В.П. Астафьева, расположенной по адресу <http://elib.kspu.ru>, таким образом, чтобы любое лицо могло получить доступ к ВКР из любого места и в любое время по собственному выбору, в течение всего срока действия исключительного права на ВКР.

Я подтверждаю, что ВКР написана мною лично, в соответствии с правилами академической этики и не нарушает прав иных лиц.

05 июня 2026 г.

(дата)


(подпись)

ОТЗЫВ

научного руководителя

канд. филол. наук, доцента Прудюс Ирины Геннадьевны
о выпускной квалификационной работе

Мульц Полины Александровны

на тему «Графическая адаптация как интерпретация прозаического текста (на материале романа Ю. Бийе “Война Катрин” и одноимённого произведения Ю. Бийе и К. Фовель): материалы к внеурочной деятельности в средней школе»

КГПУ им. В.П. Астафьева

филологический факультет

кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

направление: 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

направленность (профиль) образовательной программы

«Русский язык и литература»

№	Параметры оценивания				
		высокая	средняя	слабая	Отсутствует
1.	Четкость, логичность структуры работы и изложения материала	+			
2.	Знакомство с основными источниками по теме	+			
3.	Способность к самостоятельному анализу, выводам и обобщениям	+			
4.	Степень вхождения в проблематику, владение методологией исследования	+			
5.	Достоверность результатов исследования	+			
6.	Филологическая эрудированность и научный стиль изложения	+			
7.	Количество и качество анализа художественного материала	+			
8.	Глубина раскрытия темы	+			
9.	Личный вклад в раскрытие темы	+			
10.	Ответственность в отношении к работе	+			

Комментарии научного руководителя

Актуальность представленного исследования не вызывает сомнений, поскольку его предметная область – «визуальная литература» – представляет собой неотъемлемый феномен коммуникативной реальности человека XXI века. В центре внимания автора оказывается дискуссионный и активно развивающийся

жанр современного литературного процесса – графический роман, пользующийся устойчивой популярностью в исследовательской среде. Дополнительную значимость работе придаёт обращение П. А. Мульц к феномену подростковой литературы (young adult), которая в настоящее время выполняет важную социально-психологическую функцию: через близких и понятных взрослому читателю персонажей подростки обретают возможность рефлексии по поводу собственного опыта. Материалом исследования выступают роман французской писательницы Юлии Бийе «Война Катрин» (*La Guerre de Catherine*, 2012) и его одноимённая графическая адаптация, созданная Ю. Бийе совместно с художницей Клер Фовель.

Логика работы выстроена последовательно: автор анализирует оригинальный вербальный текст, а затем переходит к его вербально-визуальной версии. Ключевым теоретическим результатом, сформулированным П. А. Мульц, становится вывод о том, что адаптация вербального произведения в графический нарратив представляет собой сложный интермедиаальный феномен. Данный процесс базируется на механизмах межсемиотического перевода, творческой интерпретации и порождении оригинального художественного целого, обладающего сложной структурной организацией, в котором визуальный и вербальный компоненты находятся в отношениях взаимозависимости и семантического равноправия.

Научная новизна исследования раскрывается через компаративный анализ вербального текста и его вербально-визуального аналога. В ходе сопоставления выявляются магистральные тенденции современной западноевропейской визуальной литературы: синтез вербального и изобразительного рядов, их неразрывное единство в пространстве графического романа, а также способность такого синтеза репрезентировать художественный образ, неразрывно связанный с процессом становления центрального персонажа. Эволюция героини, в свою очередь, выражает авторскую интенцию и обеспечивает активную рецептивную вовлечённость читателя в повествование.

Значимым достоинством работы выступает анализ избранных произведений в

контексте парадигмы young adult-литературы. П. А. Мулыц выделяет ключевые для данного направления темы – взросление, преодоление травматического опыта, поиск идентичности и места в мире, первую любовь и дружбу – что позволяет ей разработать самостоятельную методическую главу. Последняя посвящена организации занятий с учащимися 7–8 классов на материале визуальной литературы. Выбор возрастной аудитории методически обоснован: графический роман интуитивно близок подросткам, образ главной героини является для них узнаваемым, а проекция на её судьбу создаёт основу для рефлексии над собственным жизненным опытом. Увлечение главной героини Катрин фотографией и стратегия преодоления травмы через искусство дают содержательный материал для проведения заседания читательского клуба, в рамках которого возможен глубокий и серьёзный разговор с детьми о личностном становлении, о роли увлечений в профессиональном самоопределении и жизненном выборе.

Структура работы логична: поставленные цель и задачи соответствуют заявленной проблематике. Библиографический список, насчитывающий 63 источника (из которых 9 – на иностранных языках), свидетельствует о глубокой проработке теоретико-литературного материала.

Представленная к защите выпускная квалификационная работа в полной мере отвечает требованиям, предъявляемым к данному типу научных исследований, и заслуживает высокой оценки – «отлично».

Рекомендация научного руководителя

Рекомендую допустить к защите.

Канд. филол. наук, доцент
КГПУ им. В.П. Астафьева
05.06.2026 г.



Прудюс Ирина Геннадьевна



СПРАВКА

о результатах проверки текстового документа
на наличие заимствований

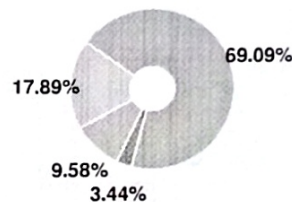
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
"КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В.П.
АСТАФЬЕВА"

ПРОВЕРКА ВЫПОЛНЕНА В СИСТЕМЕ АНТИПЛАГИАТ.ВУЗ

Автор работы: Мульц Полина Александровна
Самоцитирование
рассчитано для: Мульц Полина Александровна
Название работы: ВКР, Мульц П.
Тип работы: Не указано
Подразделение:

РЕЗУЛЬТАТЫ

СОВПАДЕНИЯ	0%	3.44%
ОРИГИНАЛЬНОСТЬ	69.09%	69.09%
ЦИТИРОВАНИЯ	9.58%	9.58%
САМОЦИТИРОВАНИЯ	17.89%	17.89%
ИИ-КОНТЕНТ	0%	0%



ДАТА ПОСЛЕДНЕЙ ПРОВЕРКИ: 14.06.2026

Структура
документа:

Проверенные разделы: основная часть с.7-70, введение с.3-6, выводы с.71-73

Модули поиска:

Перефразированные заимствования по коллекции Интернет в английском сегменте; Коллекция НБУ; Публикации eLIBRARY; PubMed; Цитирование; Перефразирования по базе публикаций открытого доступа PubMed; Профессиональная лексика. Юриспруденция; Профессиональная лексика. АПК и биотех; Профессиональная лексика. Медицина; Кольцо вузов; СМИ России и СНГ; Медицина; Патенты СССР, РФ, СНГ; IEEE; Сводная коллекция научных работ Беларуси; Публикации РГБ; СПС ГАРАНТ: аналитика; Сводная коллекция ЭБС; Публикации РГБ (переводы и перефразирования); ИПС Адилет; СПС ГАРАНТ: нормативно-правовая документация; Публикации eLIBRARY (переводы и перефразирования); Переводные заимствования по Коллекции открытых публикаций международных издательств; Переводные заимствования по базе публ...

Работу проверил: Прудюс Ирина Геннадьевна

ФИО проверяющего

Дата подписи: 20.05.2026

Отмечу, что процент самоцитирования составляет 17,89%, следовательно общий процент оригинальности 86,98%

Подпись проверяющего

Прудюс И.Г.



Чтобы убедиться
в подлинности справки, используйте QR-код,
который содержит ссылку на отчет.

Ответ на вопрос, является ли обнаруженное заимствование
корректным, система оставляет на усмотрение проверяющего.
Предоставленная информация не подлежит использованию
в коммерческих целях.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ НАРРАТИВОВ	7
1.1. Современный графический нарратив: основные подходы к определению	7
1.2. Специфика адаптации как графического нарратива.....	16
ГЛАВА 2. РОМАН Ю. БИЙЕ «ВОЙНА КАТРИН» И ЕГО ГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ.....	27
2.1. Роман Ю. Бийе «Война Катрин» как произведение Young Adult литературы	27
2.2. Графический роман Ю. Бийе и К. Фовель «Война Катрин»: особенности адаптации	33
2.3. Мотив фотографии в романе и адаптации	44
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ОБРАЩЕНИЯ К ГРАФИЧЕСКОМУ НАРРАТИВУ	55
3.1. Визуальная литература как способ повышения интереса подростка к чтению	55
3.2. Сценарий встречи книжного клуба по графическому роману Ю. Бийе и К. Фовель «Война Катрин»	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	71
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	74
ПРИЛОЖЕНИЕ А	81

ВВЕДЕНИЕ

Интерес к визуальной литературе возрастает как в академической среде, так и в кругу педагогов-практиков в связи с тенденцией доминирования визуального в коммуникативном пространстве современной культуры. С. С. Аванесов отмечает тенденцию к «переносу теоретического и практического акцента с вербальных на визуальные способы организации и интерпретации коммуникативных пространств и актов» [Аванесов, 2014, с. 13]. «Визуальное мышление» (термин Р. Арнхейма) обуславливает увеличение применения наглядных материалов в процессе обучения, что может быть реализовано обращением к креолизованным текстам и визуальной литературе на уроках в средней и старшей школе и во внеурочной деятельности.

В современной детской и подростковой литературе существует множество произведений, в которых визуальное и вербальное взаимодействуют в различной форме и степени выражения – книжки-картинки, комиксы, графические романы, манга и др.

Жанр графического романа – явление относительно новое, а потому полноценно не отрефлексированное в науке, в связи с чем является предметом критики и дискуссий в академической среде. Тем не менее, о возможностях обращения к данному жанру на уроках литературы пишет множество методистов, среди которых Г. В. Пранцова, Е. С. Романичева, Т. Л. Мусатова и Т. Г. Галактионова. Интересен и особый субжанр – *графический роман – адаптация*, которая представляет собой не просто «краткий пересказ» произведения, а полноценную авторскую интерпретацию, воплощённую в сложном единстве визуального и вербального компонентов.

Актуальность работы обуславливается растущей популярностью жанра графического романа и его обозначенного субжанра как значимого сегмента современного литературного процесса. В условиях активного развития медиа и визуальной культуры интерес к визуальной литературе растёт как среди читательской аудитории, так и среди исследователей. Графический роман

становится значимым предметом научной рефлексии, требующим как теоретического осмысления его поэтики, так и изучения его влияния на формирование ценностных ориентиров и мировоззрения современной молодежи.

Актуальность исследования также обусловлена социально-педагогическим запросом. Согласно ФРП ООО по литературе, одной из задач современного литературного образования является формирование навыков целостного восприятия, понимания, анализа и интерпретации художественного произведения, возможных «лишь при соответствующей эмоционально-эстетической реакции читателя, которая зависит от возрастных особенностей обучающихся, их психического и литературного развития, жизненного и читательского опыта» [Федеральная рабочая программа основного общего образования, 2025, с. 5]. В связи с этим в педагогической среде возникает потребность в методических разработках, посвящённых интеграции новых форматов (в частности, графических нарративов) в образовательный процесс для повышения мотивации и читательской активности учащихся, а также для формирования у подростков полноценной эмоционально-эстетической реакции на художественный текст.

Новизна работы связана с отсутствием комплексных исследований, посвящённых изучению западноевропейских графических адаптаций, предназначенных для круга чтения подростков среднего и старшего школьного возраста.

Цель исследования – выявление специфики адаптации вербального текста в графический нарратив на примере романа Ю. Бийе «Война Катрин» и одноимённом графическом романе – адаптации, а также представление возможности обращения к графическим нарративам во внеурочной деятельности в средней школе.

Поставленная цель реализуется при помощи решения следующих **задач**:

1) раскрыть содержание понятия «визуальная литература», систематизировать виды современного графического нарратива, определить место графического романа – адаптации в жанровой системе;

2) проанализировать ключевые теоретические подходы к изучению графического нарратива и явления адаптации в современной культуре и литературе;

3) провести сравнительно-сопоставительный анализ романа «Война Катрин» и его графической адаптации, выявив черты сходства и особенности трансформации повествовательного текста в визуальный нарратив;

4) разработать материалы для внеурочной деятельности: сценарий для встречи школьного книжного клуба.

Художественным материалом работы являются: роман Юлии Бийе (Julia Billet, род. 1962) «Война Катрин» (*La Guerre de Catherine*, 2012), графический роман Юлии Бийе и Клер Фовель (Claire Fauvel, род. 1988) «Война Катрин» (*La Guerre de Catherine*, 2017).

Объект исследования – процесс графической адаптации прозаического текста как способ его интерпретации.

Предмет исследования – стратегии и приёмы адаптации современного художественного текста в графический нарратив, их своеобразие (на примере романа Ю. Бийе «Война Катрин» и его графической версии).

В ходе исследования использовались следующие **методы**: культурно-исторический, структурный, сравнительно-сопоставительный, интермедиаальный методы.

Методологической базой исследования являются работы отечественных и зарубежных исследователей по изучению поэтики графического нарратива (У. Айснера, С. Макклауда, Х. Шут, М. К. Скаф, М. А. Дубовицкой, М. Г. Меркуловой, И. Г. Прудюс и др.) и теории адаптации (Л. Хатчен, О. А. Джумайло и др.).

Теоретическая значимость работы определяется обобщением теории по жанровой поэтике графического романа и его субжанра – графического

романа – адаптации, систематизацией видов современного графического нарратива, характеристикой основных визуальных и нарративных стратегий трансформации художественного текста в графический нарратив, а также ключевых понятий теории адаптации и межсемиотического перевода.

Практическая значимость определяется возможностью внедрения результатов исследования, а также разработанного сценария встречи школьного книжного клуба во внеурочную деятельность обучающихся.

Работа имеет традиционную **структуру**. Состоит из следующих частей: введения, первой главы, посвященной теоретическим основам изучения графических нарративов, второй главы, анализирующей стратегии адаптации художественного текста в графический нарратив, их специфику в произведении Ю. Бийе и К. Фовель, третьей главы, посвященной возможностям обращения к жанру графического романа в образовательном процессе и содержащей собственную методическую разработку, заключения, библиографического списка, насчитывающего 63 источника (в том числе на иностранных языках) и приложения.

Апробация работы состоялась на следующих научных мероприятиях:

1. XIV Международная научно-практическая конференция «Молодежь и наука» (Красноярск, КГПУ им. В. П. Астафьева, 2025 г.). Тема доклада: «Функция фотографии в графическом романе Ю. Бийе и К. Фовель “Война Катрин”».

2. XV Международная научно-практическая конференция «Молодежь и наука» (Красноярск, КГПУ им. В. П. Астафьева, 2025 г.). Тема доклада: «Деконструкция образа врага: репрезентация немецкого солдата во французской литературе XXI века».

3. III Международная научная конференция «Наследие Б. Ф. Егорова в дискурсе современного литературоведения (к столетию со дня рождения)», (Красноярск, КГПУ им. В. П. Астафьева, 2026 г.). Тема доклада: «Оптика самообмана: репрезентация травматического опыта сквозь призму

фотографического образа в романе Ю. Бийе и одноименном графическом романе Ю. Бийе и К. Фовель».

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ГРАФИЧЕСКИХ НАРРАТИВОВ

1.1. Современный графический нарратив: основные подходы к определению

Графическая литература сегодня – значимый сегмент мирового книжного рынка: растёт объем выпускаемой визуальной литературы для читателей любых возрастов, активно создаются клубы для обсуждения, педагоги обращаются к этому формату для повышения мотивации к чтению у детей. Несмотря на популярность визуальной литературы во всех её вариациях и жанрах (комиксы, графические романы, книжки-картинки, манга и др.), в академической среде все еще нет единого мнения об этом явлении и его месте в литературном процессе.

Стоит отметить, что спорное отношение к визуальной литературе отмечается еще первыми исследователями в этой области. В частности, Уилл Айснер, имя которого связано с одной из первых работ, теоретически осмысляющих комикс как явление, писал об особом, несколько «предвзятом» отношении к комиксу как формату: «В 1940–х – начале 1960–х образ среднестатистического читателя сводился к “10-летнему школьнику из Айовы”. Среди взрослых чтение комиксов многие годы рассматривалось как признак невысоких умственных способностей» [Айснер, 2022, с. 153]. Преодоление такого рода суждений приходится, как отмечает Айснер, на конец 1970–х годов и связано с появлением и развитием жанра графического романа. Исследователь подчеркивает, что чтение такого рода произведений «требуется от читателя способностей к визуальной и текстуальной интерпретации одновременно» [Айснер, 2022, с. 5], а потому «совмещает эстетическое восприятие с интеллектуальной деятельностью» [Айснер, 2022, с. 6].

У. Айснер, определяя природу комикса и графического романа, вводит термин «последовательное искусство», под которым понимает «выстраивание рисунков и текста в тщательно сбалансированных пропорциях, с учетом

законов жанра в сложный и амбициозный нарратив с целью привлечения серьезной, вдумчивой аудитории» [Айснер, 2022, с. 153]. Понятия «комикс» и «графический роман», исследователь предлагает различать, определяя последнее как крупную форму последовательного искусства, включающую в себя как документальные произведения, так и художественную литературу. Исследователь подчеркивает, что графический роман – это не «длинный комикс», а самостоятельный жанр со сложной структурой, среди отличительных особенностей которого «обращение к широким и глобальным темам» и «совершенствованные методы изложения» [Айснер, 2022, с. 153]. Автор обращает внимание и на признание графического романа значимыми литературными институциями, такими как Пулитцеровская премия и Премия Национального круга книжных критиков, приводя в пример «Маус» А. Шпигельмана.

Скотт Макклауд в работе «Понимание комикса» подчеркивает ошибочность суждения о том, что комикс лишь гибрид изобразительного искусства и прозы [Макклауд, 2016, с. 92], и подобно У. Айснеру, выделяет комикс как самостоятельный и уникальный вид искусства, проводя аналогию с сосудом: «Как вид искусства, комикс представляет собой *сосуд*, способный вмещать любой набор идей и изображений» [Макклауд, 2016, с. 6].

С. Макклауд определяет комикс как «иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи информации и/или получении эстетического отклика от зрителя» [Макклауд, 2016, с. 9]. Теоретик делает акцент и на роли читателя: поскольку чтение комикса кроме «считывания» информации подразумевает и «домысливание» того, что происходит между кадрами, читатель, вовлекаясь в произведение, становится «равным партнером» художника-создателя [Макклауд, 2016, с. 67–68]. Именно соединение «видимого» и «невидимого» (изображенного художником и того, что «домысливается» между кадрами) является отличительной особенностью комикса как вида искусства.

Особым искусством графическая проза считается не только в Америке, но и в Европейских странах. Франко-бельгийские *la bande dessinée* (или *BD*; что переводится как «рисованные полосы» или «рисованные ленты» и обозначает формат публикации) являются культурным наследием и отсчитывают свою историю с опубликованных в Бельгии 1920–х годов детских журналов («*Zonneland*», «*Petits Belges*») и «Приключений Тинтина» Жоржа Реми (псевдоним художника – Эрже). Благодаря деятельности режиссера и историка кино Клода Берри, а также труду-манифесту Франсиса Лакассена «*Pour un neuvième art: la bande dessinée*», во Франции в 1980–е гг. комикс был признан художественным и академическим сообществом в качестве «девятого искусства» [Фадеева, Старусева-Першеева, 2019, с. 477].

Произведения последовательного искусства, рожденные соединением графического и повествовательного нарративов, в разных странах развивались приблизительно в одно и то же время, однако приобрели свою национальную специфику, различные сюжетобразующие мотивы и особенности графики: например, как отмечает М. К. Скаф, японская манга «на протяжении почти целого века развивалась в полной изоляции и не только не подвергалась воздействию извне, но и не оказывала влияния на культуру других стран» [Скаф, 2013, с. 65], а итальянские *fumetti*, оставаясь открытыми для зарубежного влияния, сохранили локальный, национальный характер «в силу нераспространенности языка» [там же]. Свои особенности и отличия от японской манги имеют китайские маньхуа и корейские махве. Возвращаясь к термину У. Айснера, такое разнообразие произведений последовательного искусства вновь актуализирует вопрос о релевантности употребления термина «комикс» и его границах.

Само слово «комикс» происходит от английского *comic* и восходит к латинскому *comicus* (комический, смешной) [Сухоруков, 2009, с. 628]. Слово вошло в употребление в начале XX в. для описания ежедневных или еженедельных юмористических газетных рассказов в картинках. Однако в

дальнейшем, как отмечает Тьерри Гронстен, термин утратил свое первоначальное значение [Groensteen, 2009, p. 131].

К. Кайндл в статье «Комикс в переводе» («Comics in Translation») рассуждает о сложностях, затрудняющих попытки дать исчерпывающее определение понятия «комикс», среди которых называет широту целевой аудитории, многообразие жанров и форматов публикации (газеты, журналы комиксов, Интернет) [Kaindl, 2010, p. 36].

Как отмечают А. В. Поташова и М. Ю. Ошуков, «все многообразие понимания комикса можно, несколько утрируя, свести к трем большим направлениям» [Поташова, Ошуков, 2021, URL]:

- 1) *комикс как продукт;*
- 2) *комикс как жанр;*
- 3) *комикс как медиум.*

В первом случае авторы ссылаются на классификацию немецкого исследователя И. Раевски, определяющей комикс как «результат процесса комбинирования как минимум двух конвенционально признанных медиа» [Rajewski, 2005, p. 52]. Во втором случае подразумевается распространенное «бытовое» понимание комикса, рассматривающее его с точки зрения литературного жанра. Такой подход «сталкивается с ограничениями, поскольку особенности нарратива комикса выстроены совершенно в иной логике, чем литература» [Поташова, Ошуков, 2021, URL].

Третий подход предполагает «признание комикса самостоятельным видом искусства, обладающим собственным языком с уникальной семиотической структурой и нарративом с уникальными особенностями повествования» [Поташова, Ошуков, 2021, URL]. В контексте последнего подхода возможно использование таких контекстуально-синонимичных терминов как «визуальный язык» (термин Н. Кона), «графический нарратив» и собственно «комикс».

М. Г. Меркулова и И. Г. Прудюс предлагают два понимания термина «комикс» [Меркулова, Прудюс, 2025, с 177]:

1) комикс как вид искусства, в котором представлен нарратив в форме соединения визуальной и вербальной составляющих;

2) комикс как жанр, «где в центре находится герой, не претерпевающий значимую эволюцию в произведении, <...> серии книг, где центральный персонаж также не меняется» [там же]. В качестве примера, авторы приводят серии о Тинтине, Астерике и Обеликсе, американские супергеройские комиксы середины XX века.

На сегодняшний день в науке нет устоявшегося термина, охватывающего все разнообразие вариантов последовательного искусства Америки, Европы и восточных стран. Например, в лингвистике тип текста, сочетающий в себе различные знаковые системы (вербальные и невербальные, языковые и неязыковые) называют креолизированным текстом. Данный термин был введен Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым, которые определили его как текст, «фактура которого состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой или речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов, 1990, с. 180].

Согласно типологии креолизированных текстов Е. Е. Анисимовой, комикс можно отнести к текстам с полной креолизацией: вербальная часть в таких текстах не может существовать автономно, она ориентирована на изображение или отсылает к нему, а визуальная часть выступает в качестве облигаторного элемента [Анисимова, 2003, с. 15]. Однако в лингвистике используются и другие термины, актуализирующие разные особенности креолизованного текста, например, синкретический текст, поликодовый текст, лингвовизуальный комплекс, иконотекст и др., что осложняет однозначное понимание комикса как объекта лингвистического изучения.

В нашей работе мы обратимся к термину «визуальная литература», предложенному М. К. Скаф. Обозначенным понятием автор называет «весь спектр художественных и нехудожественных литературных произведений, построенных на комбинации двух уровней коммуникации: визуальной и вербальной, которые воздействуют на читателя-зрителя одновременно и

взаимосвязано» [Скаф, 2013, с. 64]. Выбор данного термина обусловлен тем, что при таком подходе сохраняется самостоятельность каждого отдельного жанра, а также тем, что понятие апробировано в контексте исследований М. Скаф детской литературы, что значимо в контексте нашего исследования.

М. К. Скаф предлагает деление визуальной литературы на нарративную и ненарративную: «К ненарративным жанрам относятся иллюстрированная поэзия, азбуки, плакатная живопись, иллюстрированный нон-фикшн, альбомы с текстом, etc. К повествовательным можно отнести, например, книжку-картинку, лубок и, соответственно, секвенциальные¹ жанры» [Скаф, 2013, с. 64]. Анализируемый нами графический роман «Война Катрин», согласно типологии М. К. Скаф, можно отнести к нарративной визуальной литературе.

Графический роман – относительно новое явление, находящееся в процессе развития, в связи с чем не имеет строго очерченных филологической наукой границ, а терминологическая дискуссия вокруг этого явления все еще не получила разрешения. Определение специфики данного жанра осложняется ещё и тем, что некоторые исследователи используют термины «графический роман» и «комикс» как синонимы.

Термин «графический роман» впервые был употреблен фанатом и историком комиксов Ричардом Кайлом в эссе «*The Future of the Comics*», опубликованном в журнале «*Sara-Alpha*» в 1964 г., однако до публикации книги У. Айснера «Контракт с богом» (1978) данное жанровое определение не использовалось. Широкое распространение термин получил в 1980–х годах после успеха «Мауса» Арта Шпигельмана и «Хранителей» Дэйва Гиббонса, а в 2001 г. был включен в официальный реестр Американской ассоциация книгоиздания (BISG) [Исаева, 2016, с. 166].

По определению О. А. Исаевой, графический роман является специфическим видом комикса, ориентированным на взрослую аудиторию и имеющим определенные повествовательные и изобразительные особенности,

¹ Секвенциальный — от sequential — то же самое, что и последовательный.

отличающие его от более традиционного комиксового искусства: «в графическом романе изображение преобладает над текстом, но повествование не сводится исключительно к развлекательным целям» [Исаева, 2016, с. 166].

Мнение о графическом романе как разновидности или формате традиционного комикса разделяют О. Ю. Осьмухина и И. Р. Куряев [Осьмухина, Куряев, 2018, с. 48], А. К. Черкунова [Черкунова, 2020, с. 78], М. А. Дубовицкая [Дубовицкая, 2022, с. 233].

О. А. Алимурادова и В. З. Шубитидзе выделяют лишь формальные отличия графического романа от комикса – «твердый переплет», «большой объем», «наличие более сложного, многогранного сюжета», акцентирующего на «психологическое состояние героев, психологическую мотивацию и последствия их поступков» [Алимурادова, Шубитидзе, 2020, с. 55], а М. А. Дубовицкая называет главной особенностью графической новеллы равенство визуальной и языковой составляющих «для передачи смысла» [Дубовицкая, 2022, с. 230].

Однако на сегодняшний день все больше исследователей отделяют графический роман от комикса. Впервые эти термины развела Хиллари Шут, назвав графическим романом произведение, сочетающее в себе графический образ и текст, которое по объему приближается к традиционному роману [Chute, 2008, p. 455].

Схожей точки зрения придерживаются исследователи М. Г. Меркулова и И. Г. Прудиус, подчеркивающие самостоятельность графического романа как жанра, «выросшего» на основе комикса и подвергнувшегося романизации. Авторы определяют графический роман как «жанр, сформировавшийся на основе комикса и романа, соотносящийся с комиксом как видом искусства, но различающийся с ним как с жанром по ключевым признакам: эволюционировавший тип главного героя, значительно развивающийся на протяжении повествования, хронотоп, имеющий сюжетное значение, визуализированная структура произведения, соотношение с современной автору/авторам действительностью» [Меркулова, Прудиус, 2025, с. 177].

Авторы продолжают традицию М. М. Бахтина в определении жанра, эту мысль развивает и А. В. Алексеев. Рассматривая жанр графического романа с точки зрения его соответствия критериям романного жанра, выделенными М. М. Бахтиным и Н. Д. Тмарченко, исследователь формулирует генезис графического романа как «диалектическое преодоление жанровых пределов: он [графический роман] берёт у комикса форму, у романа – цельность, у романа без слов – визуальную метафоричность, и в результате возникает жанр, способный сочетать литературную глубину с визуальной интенсивностью и обращающийся к читателю не как к массовому потребителю, но как к участнику смыслопорождения» [Алексеев, 2025, с. 197].

Кроме того, тезис о самостоятельности жанра подтверждается процессом его распада на субжанры, классификацию которых предлагают М. Г. Меркулова и И. Г. Прудиус. На основе франко- и англоязычных текстов начала XXI века и конца XX века авторы констатируют развитую систему субжанров, включающую в себя такие разновидности [Меркулова, Прудиус, 2023, с. 3383]:

1. Биографический графический роман;
2. Автобиографический роман;
3. Авантюрно-приключенческий графический роман;
4. Фантастический графический роман;
5. Графический роман – антиутопия;
6. Постапокалиптический графический роман;
7. Научно-популярный графический роман;
8. Графический роман – фэнтези;
9. Детективный графический роман;
10. Женский графический роман о любви;
11. Графический роман – адаптация;
12. Графический роман – хоррор;
13. Young adult графический роман.

В нашей работе мы будем опираться на определение М. Г. Меркуловой и И. Г. Прудиус, так как на данный момент оно наиболее полно отражает характер жанра графического романа и позволяет исследовать произведения данного жанра как самостоятельные, комплексные произведения.

Исследователи Е. Г. Новикова [Новикова, 2019], М. В. Цветкова и Е. В. Кризская [Цветкова, Кризская, 2020] также выделяют особую жанровую разновидность визуальной литературы – графическую адаптацию, основанную на «перепрочтении» классической литературы или «переводе» ее на визуальный язык.

Е. Г. Новикова, анализируя адаптации романов Ф. М. Достоевского в японской манге, не дает четкого определения графического романа. Однако она отмечает, что при «переводе» классического текста в жанр визуальной литературы для определения получившегося произведения уместнее термин «графический роман», нежели «комикс», что снова подчеркивает отличие между двумя жанрами и ошибочность в употреблении данных терминов как синонимов [Новикова, 2019, с. 76].

В поиске других определений, подчеркивающих самостоятельность графического романа как жанра, можно обратиться к работе Д. Г. Дмитриевой «Феномен американского супергероя в контексте визуальной культуры XX века». Автор определяет графический роман как уникальное произведение «на стыке комикса, литературы и кино», которое отличается оригинальным сюжетом, затрагивающим «важные, неудобные темы», но иногда берет за основу классическое литературное произведение. Исследовательница подчеркивает, что авторство графического романа обычно принадлежит тандему писателя и художника, каждый в равной степени является соавтором конечного продукта, что сближает данный жанр с кинематографом. Родство этих видов искусства подтверждает и схожесть таких визуальных средств, как способы построения кадра, последовательный монтаж, использование цвета и света [Дмитриева, 2014, с. 90].

По мнению исследователя визуальных видов искусства Я. Баэтанса, графический роман является аутентичным жанром и отличается от комикса «более высоким коэффициентом литературности» и тематикой, ориентированной на взрослых читателей [Baetens, 2012, p. 205].

На основе вышеизложенного можно установить, что на данный момент в академической среде нет единого, устоявшегося подхода к определению природы комикса и графического романа. Большинство ученых определяют комикс как самостоятельный медиум, соединяющий вербальный и визуальный компоненты. Вместе с тем, ряд исследователей предлагает более дифференцированный подход, указывая на необходимость отличать «комикс» как медиум, вид искусства и «комикс» как один из жанров визуальной литературы. В рамках такого подхода графический роман определяется как самостоятельный синкретичный жанр, в котором визуальная природа комикса сочетается с ключевыми чертами жанра романа. Данный подход позволяет выявить и развитую систему субжанров графического романа, среди которых – графический роман – адаптация.

1.2. Специфика адаптации как графического нарратива

Одним из популярных жанров визуальной литературы в современном мире являются графические адаптации, что подчеркивается как обилием книг данного жанра (например, роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» имеет более 5 вариантов одноимённых графических адаптаций: американские от художников Р. Палайса (1951 г.) и Р. Сикоряка (2017 г.), японскую мангу от О. Тэдзука (1953 г.), французские версии Б. Лукья (2019 г.) и А. Коркоса и Д. З. Мейровица (2014 г.), русские адаптации Д. Чухрая и А. Полторака (2024 г.), А. Акишина (2019 г.) и иллюстратора М. Батурской (2024 г.) и др.), так и интересом исследователей (вопросом жанра графического романа – адаптации занимаются М. Г. Меркулова и И. Г. Прудиус,

М. В. Цветкова и Е. В. Кризская, Е.Г. Новикова, Т. Ф. Семьян и Л. А. Юдин, Ю. А. Магера, Ю. А. Гимранова и др.).

Термин «адаптация» повсеместен и включен в разнообразные контексты – от биологических и психологических дисциплин до исследований процессов восприятия. Термин происходит от позднелатинского от позднелат. «adaptatio» – приспособление, прилаживание, от лат. «adapto» – прилаживать, в широком понимании означает «приспособление или процесс привыкания» [Иорданский, 2005, с. 209].

В лингвистике под «адаптацией текста» понимают «приспособление некоторого исходного текста, делающего его доступным аудитории («вторичному адресату»), на которую данный текст изначально не рассчитан» [Хухуни, 1996, с. 206]. Такое понимание адаптации можно проиллюстрировать обращением к фольклорному материалу, например, к сказкам. В современных детских сборниках сказок представлены адаптированные версии произведений народного творчества, отличающиеся от текстов, собранных фольклористами, поскольку, как отмечает И. В. Карнаухова, «сказка в своей живой народной жизни не является произведением, для детей предназначенным» [Карнаухова, 1966, с. 10]. Народные сказки подвергаются литературной обработке, целенаправленно «приспосабливают» для детского восприятия, «сглаживая» излишнюю грубость и особенности их устного бытования [Алексеева, 2011, с. 86].

Часто понятие адаптации рассматривают в контексте киноадаптаций – экранизаций художественных произведений. В таком случае адаптация рассматривается как приспособление текста к новому (медийному, социокультурному или историческому) контексту [Рыбина, 2025, с. 159].

Р. Якобсон в работе «О лингвистических аспектах перевода» (1978 г.) называет 3 способа интерпретации вербального знака: внутриязыковой перевод (переименование), межъязыковой перевод (собственно перевод) и межсемиотический перевод (трансмутация). Последний тип представляет собой перевод из одной семиотической системы в другую – «из вербального

искусства в музыку, танец, кино, живопись» [Якобсон, 1978, с. 24]. Следуя логике Р. Якобсона, графическую адаптацию тоже следует признать межсемиотическим переводом, поскольку художественный текст из вербального знака перекодируется в систему визуальных образов с включением вербального компонента (если мы говорим не о «романах без слов», являющихся отдельным жанром визуальной литературы).

Описанный Р. Якобсоном межсемиотический перевод является частным случаем более широкого феномена интермедиальности, рассматривающего различные виды взаимодействий между медиумами. Согласно О. А. Джумайло, под интермедиальностью понимается «активное взаимодействие (но не слияние) между различными медиа, а также как специфическая форма их существования в современных технических, социокультурных и экономических условиях» [Джумайло, 2018, с. 60].

О связи между интермедиальной адаптацией и переводческой адаптацией пишет и Л. Хатчен: «Во многих случаях, поскольку адаптация предназначена для другого медиума, она представляет собой ремедиацию, а именно перевод в виде интерсемиотических транспозиций из одной знаковой системы в другую. Это перевод, но в очень узком смысле: в виде трансмутаций или транскодирования, т. е. в виде записи в новом наборе конвенций, а также знаков» [Hutcheon, 2013, p. 16].

Несмотря на схожесть данных понятий, нельзя согласиться с тем, что визуальная адаптация художественного произведения – «пересказ» в картинках или «упрощенная» версия, ведь «согласно основным положениям переводоведения, в основе любого перевода, включая межсемиотический, лежит интерпретация» [Краснова, Попова, Солтановская и др., 2022, с. 25], которая, по своей природе, осложняет текст, так как её цель «не сводится лишь к реконструкции замысла автора, а заключается в конструкции смысла, в обретении причастности, в истолковании лично понятого» [там же]. Как отмечают авторы статьи, интерпретация заданных художественным текстом смыслов неизменно рождает «новые, производные, смыслы, которые могут

удивлять и интриговать зрителя, увлекая его на путь продолжения диалога» [там же].

Канадская исследовательница Л. Хатчен предлагает два подхода к определению феномена адаптации [Hutcheon, 2013, p. 16–19]:

- адаптация как продукт («adaptation as Product»);
- адаптация как творческий процесс («adaptation as Process»).

В первом случае под адаптацией понимается «перекодировка», которая может включать в себя смену жанра, вида искусства или позиции (точки зрения). Во втором случае адаптация «всегда включает в себя сначала (пере)-толкование, а затем (пере)-создание...» [Hutcheon, 2013, p. 19]: и может восприниматься как апроприация или воссоздание исходного текста.

Также Л. Хатчен рассматривает феномен адаптации с точки зрения рецепции, определяя её как «форму интертекстуальности». Исследовательница предлагает использовать метафору палимпсеста в данном случае: «we experience adaptations as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation (мы воспринимаем адаптации как палимпсесты благодаря нашей памяти о других произведениях, которые откликаются у нас из-за повторения с вариацией)» [Hutcheon, 2013, p. 8].

Таким образом, визуальная адаптация художественного текста является самостоятельным и уникальным произведением искусства и «по своей сути не может быть однозначной и предельно точно воспроизводить оригинал, также она не связана с конкретным периодом, в котором был создан оригинальный текст, и может отражать тенденции своего времени» [Меркулова, Прудис, 2024, с 254].

Исследовательница И. Антанасиевич тоже подчеркивает ошибочность и неуместность отношения к графической адаптации и самому процессу транспозиции как к «упрощению оригинала», поскольку результатом адаптации является «креолизованный текст или же текст, имеющий собственную структурную организацию, где графика и текст взаимосвязаны и

равноправны. Это уже не просто текст, сопровождающий картинку, а всё сигнификативное пространство новой формы представляет собой единое целое, что, кстати, является основным отличием комикса как «рассказа в картинках» от книжной иллюстрации как «картинки к рассказу» [Антанасиевич, 2016, с. 5].

Как отмечают М. Г. Меркулова и И. Г. Прудюс, «адаптация как художественный феномен характеризуется передачей различных смыслов в соответствии с видением художника» [Меркулова, Прудюс, 2024, с. 254], в связи с чем «визуальная адаптация – это скорее новая трактовка современным художником известного произведения» [там же]. Таким образом, графическая адаптация является сложным интермедийальным феноменом, при котором «языки искусств вступают в тексте интерпретатора в сложные системы соотношений, перевода и диалога» [Хаминова, Зильберман, 2014, с. 42], создавая самостоятельное художественное произведение.

Важной отличительной особенностью графических адаптаций является большая активность реципиента: в отличие от киноадаптации, в результате которой рождается непрерывное аудиовизуальное «сообщение», графическая адаптация переводит повествование на язык статичных последовательных изображений (панелей), промежутки между которыми заполняются самим читателем благодаря индивидуальному процессу «домысливания», о котором пишет С. Макклауд [Макклауд, 2016, с. 67–68].

Е. В. Козлов также отмечает эту особенность комикса как вида искусства: «Комикс намного ближе к литературе, чем к кинематографу и мультипликации, в связи с активной перцептивной деятельностью реципиента, который должен, читая присутствующие тексты и переходя взглядом от одного кадра к другому, суметь воссоздать в своем восприятии весь мир звуков и движений, производимых персонажами и предметами. <...> Таким образом, мы видим, что среди других экранных искусств, комикс требует большей активности реципиента, который для адекватного восприятия вербально-иконического сообщения должен заняться сотворчеством, маркирующим

коммуникативность комикса» [Козлов, 1999, с. 235]. Подобную мысль выражает и И. Антанасиевич – читатель «должен быть не просто созерцателем или читателем, но созерцателем и читателем одновременно, причем читателем знающим, понимающим и воспринимающим те инновативные формы, которые являются обязательными для рисованной литературы» [Антанасиевич, 2016, с. 5].

Меняются и сами механизмы адаптации и подход к их изучению: во введении книги «Графические нарративы и теория нарратива» («Graphic Narratives and Narrative Theory», 2011) Дж. Гарднер и Д. Герман отмечают, что семиотики 1960–х годов, в частности К. Бремон, писали о возможности перенесения любого нарративного сообщения из одного медиума в другой без потери свойств, а современные исследователи трансмедиальной нарратологии сосредотачиваются на том, как ограничения и возможности конкретных медиумов влияют на адаптацию и интерпретацию повествований [Gardner, Herman, 2011, p. 5]. Действительно, из-за ограничений, накладываемых форматом, художник не просто «иллюстрирует» повествование, а «пересобирает» историю, распределяя действия по панелям, выбирая ракурсы, играя с композицией разворота, визуализируя описательные ряды и внутренние монологи и т. д.

В современном литературоведении известно несколько подходов к классификации графических адаптаций, мы обратимся к двум наиболее актуальным для нашего исследования.

Бельгийский исследователь Я. Баэтанс в статье «Literary Adaptations in Comics and Graphic Novels» Оксфордского справочника по изучению комиксов выделяет два основных типа адаптации [Baetens, 2020, p. 615–618]:

- «storytelling adaptation» (text-oriented and story-driven type of adaptation);
- «medium-specific adaptation».

Первый тип адаптации является «тексто-ориентированным» или «сюжетно-ориентированным», в нём акцент ставится на сохранении связи с предшествующим, оригинальным текстом. Для таких адаптаций важно сохранение исходной фабулы, сюжетных линий, внешнего вида и характеров персонажей, всего, что может быть более или менее «перенесено» в изображение (*«The first type focuses on storytelling and tries to replicate the storyline, the (number and appearance of) characters, and the setting of the original work – all elements that, according to classic adaptation theory (McFarlane), can be “transferred” more or less literally from text to image»*) [Baetens, 2020, p. 616]:

Второй тип ориентируется на выразительные возможности нового медиума и предполагает «отход» от оригинала с целью создания «новых форм повествования» (*«The second type of adaptation – which is, of course, not incompatible with the first one, each adaptation being in practice a mix of both categories – tends to turn away from the original work, trying to conceive new forms of storytelling that explore the mediums specific properties of the host medium»*) [Baetens, 2020, p. 617]. При таком типе адаптации художник «переосмысляет», интерпретирует, а следовательно, «осложняет» исходный текст, обращаясь к специфическим свойствам комикса – цвету и линии, ритму панелей, типографике, верстке и т. д. Ж. Баэтанс отмечает, что наиболее интересными случаями адаптации являются те, которые выявляют возможные противоречия прецедентного текста.

Среди отечественных работ выделяется классификация графических романов–адаптаций, предложенная М. Г. Меркуловой и И. Г. Прудюс. Авторы определяют адаптацию как субжанр графического романа и предлагают разделить данный субжанр на два вида: «массовый («low brow») и интеллектуальный («high brow») [Меркулова, Прудюс, 2024, с. 257]. К массовому виду авторы относят произведения, преимущественно ориентированные на «ознакомление» с классическим текстом и его популяризацию в условиях визуальной культуры XXI века. Такие адаптации служат инструментом популяризации чтения, предлагая доступный и

увлекательный способ знакомства с оригинальным литературным произведением.

К интеллектуальному виду исследователи относят произведения, представляющие собой авторскую интерпретацию классических текстов. Особенность данного вида в том, что графический роман выступает не просто иллюстрацией и упрощенным пересказом классического текста, а самостоятельным художественным произведением, сопоставимым с режиссёрской версией в кино или театре. Здесь определяющим становится видение художника, его индивидуальная трактовка оригинального текста, актуальная для его времени и содержащая его взгляд на классическое произведение. К данному виду относятся и произведения, представляющие собой переработанные авторами совместно с художниками современные романы. В таких адаптациях заложенный в оригинальном тексте смысл не упрощается, а, напротив, углубляется и усложняется за счёт добавления визуального ряда. В качестве примеров, исследователи называют графический роман Л. Х. Андерсона и Э. Кэрролла «Говори», а также графический роман «Война Катрин» Ю. Бийе и К. Фовель, анализируемый в нашей работе.

Исследователи утверждают, что доминирующим в последнее десятилетие является интеллектуальный вид графического романа–адаптации, и выявляют его характерные черты: модификацию оригинального сюжета путем внедрения актуальной тематики и проблематики, авторскую интерпретацию образов, переработанная структура и хронотоп исходного текста, более сложную (чем в массовом виде графических романов-адаптаций) визуальную составляющую. Такие графические романы–адаптации требуют от читателя более глубокого анализа и восприятия, что сближает их с внимательным прочтением оригинального текста. М. Г. Меркулова и И. Г. Прудюс отмечают, что такое произведение усложняется еще больше, в тех случаях, когда автор исходного текста является и соавтором при создании графического романа-адаптации [Меркулова, Прудюс, 2024, с. 257].

Представленные типологии можно рассматривать как общий спектр стратегий адаптации: диапазон возможных подходов простирается от «верного» следования прецедентному художественному тексту до творческого переложения, от ориентации на массового читателя и популяризацию классического текста до обращения к читателю, заинтересованному в ознакомлении с авторской трактовкой знакомого текста. Однако для анализа конкретного произведения необходимо определить и приёмы трансформации текста при переводе в графический нарратив.

М. В. Цветкова и Е. В. Кризская, анализируя графическую адаптацию романа Джейн Остин «Гордость и предубеждение» 2011 года, созданную Н. Батлер и Х. Петрусом, выделяют типы основных трансформаций текста:

Основным принципом преобразования художественного текста в графическую адаптацию исследователи называют компрессию – «извлечение из оригинала нескольких сцен, которые передают основу сюжетной линии» [Цветкова, Кризская, 2020, с. 221], сокращение объёма при этом «компенсируется за счет иконического компонента» [там же]. Исследователи называют различные способы компрессии – соединение нескольких глав романа в одну, исключение сцен, не связанных с центральной сюжетной линией, сжатием и сокращением диалогов, удаление второстепенных персонажей, а также замена описаний места действия и внешнего вида персонажей изображением.

Ведущим приёмом адаптации становится визуализация. Описания места действий, внешнего вида персонажей, их эмоционального состояния заменяются визуальным образом, дополняются ремарками или репликами самих героев. Исследователи отмечают, что активно используются и кинематографические приёмы, например, «игра» с общими и крупными планами, выделение деталей, «размытость» фона и т. д., а также «цитация» экранизаций романа.

Выделяется и третий тип трансформации текста – домысливание. Это явление «может быть связано с попыткой выгодно «вписать» адаптируемое

произведение в современную культуру или вызвано различием природы литературного произведения и комикса» [Цветкова, Кризская, 2020, с. 224]. По словам исследователей, природа комикса требует визуальной определённости, поэтому авторы адаптации вынуждены восполнять лакуны, «оставленные» автором художественного текста: уточнять место действия, если оно не указано, добавлять реплики персонажей вместо «авторского» текста и т. д.

Также авторы отмечают роль специфических выразительных средств, свойственных визуальной литературе – цвет, резкость линий, многоплановость изображения, степень детализации, утрированность мимики и др.

Т. Ф. Семьян и Е. А. Смышляев, анализируя графические адаптации классических произведений русской литературы, отмечают, что «комиксная литература максимально близка к драматургии и кинематографу. На страницах комикса действие разворачивается постоянно, персонажи находятся в динамике даже в диалогах или монологах, активно жестикулируют или перемещаются» [Семьян, Смышляев, 2024, с. 167], в связи с чем перечисляют ряд приёмов, характерных для кино: прием силуэтной анимации, интертекстуальные отсылки к работам У. Диснея, приём монтажа, панорамный кадр, смену планов и др. Исследователи отмечают важную роль цвета и линии, стиля иллюстраций и техники прорисовки, степени детализации, а также обращают внимание на типографику и вёрстку страниц.

Таким образом, графическая адаптация представляет собой сложный интермедиаальный феномен: в процессе межсемиотического перевода, основанном на авторской интерпретации, создаётся оригинальное самостоятельное произведение со сложной структурной организацией, в котором визуальный и вербальный компоненты взаимосвязаны и равноправны. Благодаря работам Я. Баэтанса, М. Г. Меркуловой и И. Г. Прудюс определены общие стратегии адаптации вербального текста в графический нарратив, а также перечислены основные приёмы трансформации текста (компрессия, визуализация, домысливание) и специфические средства выразительности

визуальной литературы (линия, цвет, ритм, типографика, вёрстка и др.).
Подводя итоги, можно заключить, что графическая адаптация – самостоятельное художественное произведение, вступающее в диалог с художественным текстом и интерпретирующее его.

ГЛАВА 2. РОМАН Ю. БИЙЕ «ВОЙНА КАТРИН» И ЕГО ГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

2.1. Роман Ю. Бийе «Война Катрин» как произведение Young Adult литературы

«Война Катрин», по определению издательства Самокат, выпускающего книгу на русском языке, является «самой мирной книгой о войне». Современная литература действительно активно осмысляет события минувшего столетия, потрясшего человечество двумя мировыми войнами. Проблема травматического опыта и способов его преодоления становится предметом осмысления, в том числе, в детской и young-adult литературе, что позволяет поговорить с детьми и подростками о сложных темах.

Роман Юлии Бийе основан на реальной истории жизни матери писательницы Тамо Коэн, прожившей войну под именем Франс Колен. По словам писательницы, мама «была увлечена фотографией, исколесила всю Францию, переезжая с места на место, и в конце войны вернулась в Севр» [Бийе, 2021, с. 237]. Именно вокруг этой фабулы разворачивается действие романа «Война Катрин». Главная героиня произведения – девочка-подросток по имени Рашель, в годы Второй мировой войны она спасается от немецкой оккупации в пансионе небольшого города Севр. Ужесточение антиеврейских законов вынуждает героиню сменить имя на Катрин, покинуть приют и отправиться в долгий путь по Франции. Скрываясь в разных уголках страны в течение нескольких лет, Катрин взрослеет, обретает первую любовь, проходит череду непростых испытаний и самое главное – собирает фотосвидетельства войны. Фотография становится для девочки не только увлечением и инструментом для документирования реальности, но и способом познания мира, сохранения связи с прошлым, ключом к обретению себя. После окончания войны Катрин возвращается в Севр, ставший «домом», однако в финале решается уехать и исполнить своё предназначение – подарить

собранные фотографии тем, кому они принадлежат, увидеть мир и «начать фотографировать по-новому» [Бийе, 2021, с. 235].

Роман имеет четкие границы хронотопа: в первой главе указано – «Война длится уже третий год» [Бийе, 2021, с. 6], следовательно, начало повествования приходится на 1942 год. Место действия – пансион в Севре, в котором героиня находится уже 9 месяцев, там же повествование оканчивается в марте 1946 года, когда Катрин решается уехать. Все перемещения героини за этот промежуток времени обозначены, очень точно указаны места, в которых она оказывается – Монастырь Святого Евстафия, Рьом, ферма в округе города Лимож, Дом сирот в замке Панж и тд. Архетипический сюжет о возвращении домой в финале романа тоже описывается с топографической точностью – героиня описывает маршрут возвращения через Тулузу, Лимож, Бурж, Париж, что подчеркивает значение этого эпизода для Катрин, погружает читателя в ощущение странствия, возможно подчёркивает и документальную основу романа, воспроизводя реальный путь Тамо Коэн.

Стоит отметить и особую структурную организацию романа. Согласно выделенной в «Нарратологии» В. Шмида классификации повествовательных инстанций [Шмид, 2008, с. 97], нарратора в романе Ю. Бийе можно определить как диегетического – читатель узнаёт события романа такими, какими их видит сама Катрин, считывает её оценку происходящему, погружается в её внутренний мир и восприятие действительности. Особую роль играют и дневниковые записи Катрин, а также письма, записки, написанные или полученные ей. Приведённые записи из личного дневника, обрамляются метакомментарием самой Катрин, например: «Я перечитала написанное и мне показалось, что начало романа удалось» [Бийе, 2021, с. 41] или «Теперь я пишу очень коротко, и мои записи выглядят полной бессмыслицей...» [Бийе, 2021, с. 41]. Так создаётся особая доверительная интонация между Катрин и читателем, подчеркивается «интимность» её переживаний, что способствуют погружению и вовлечению читателя во внутренний мир героини, делает

повествование более эмоциональным и «живым», а также развивает у читателя способность к сопереживанию.

Роман состоит из 37 небольших по объёму глав, а также содержит посвящение, послесловие и размещенные на форзацах книги копии фотографий из семейного архива Тамо Коэн и Юлии Бийе с краткими сопроводительными комментариями. Паратекст дополняет основной текст произведения, придаёт ему «характер завершенности, подчеркивают его внутреннее и внешнее единство» [Везетиу, Вовк, 2026, с. 33]. Включение фотографий в совокупности с послесловием, подчеркивает документальную основу произведения и устанавливает для читателя связь между вымышленной историей и реальной человеческой судьбой. Что немаловажно, такое дополнение основного текста произведения выполняет и терапевтическую функцию: на форзаце романа о Второй мировой войне запечатлены не руины и солдаты, а обычные люди – сама Тамо Коэн, педагоги и дети, которые окружали её и впоследствии стали прототипами героев романа – те самые люди, которые переживая тяжелый исторический период, «остаются верны человечности» [Бийе, 2021, с. 238], сохраняют достоинство, веру в свои силы и надежду на будущее. Паратекст романа, таким образом, работает на усиление основного «посыла» произведения – любой, даже самый «тёмный» период «большой Истории» или тяжелый личный опыт человека имеет своё «несколько лет спустя» – точку, за которой прошлое вместе с болью остаётся в прошлом, а жизнь продолжается. Это соотносится с одной из ключевых тем, важной для потенциальных читателей–подростков (согласно пометке издателя, роман ориентируется на читателей среднего и старшего школьного возраста) – преодолением травматического опыта и обретением веры в себя. Подросток, переживающий тяжелый период, благодаря представленному паратексту может найти утешение.

Кроме того, включение снимков поддерживает связь с центральным мотивом романа и органично завершает его, придавая произведению цельность – собирая «фотосвидетельства» войны, Катрин приходит к

обретению себя и своего предназначения, а реальные фотографии, сделанные Тамо Коэн, предстают воплощением этого «пути». Увлечение Катрин, её способ борьбы с пугающей действительностью оказывается действенной жизненной стратегией, а «фотосвидетельства» как доказательства предстают перед читателем.

Описанная выше организация романа подчеркивает жанровое своеобразие произведения. Воспоминания Тамо Коэн легли в основу книги, однако, как отмечает автор в послесловии, «Война Катрин» – это не мемуары или хроника, а «прежде всего роман, выдуманная история, которая вплетается в большую Историю, напоминая, что во времена, когда воют волки, призывая смерть, есть люди, мужчины и женщины, которые остаются верны человечности» [Бийе, 2021, с. 238]. Именно так определяет жанровую принадлежность и основную тему романа сама Ю. Бийе.

Вместе с тем, в романе прослеживаются черты направления young adult литературы. Термин «young adult литература» (или YA–литература) пока не имеет общепринятого однозначного определения, четко фиксирующего его ключевые художественные особенности и возрастную аудиторию, но существует несколько подходов к его толкованию.

К. С. Киктева отмечает, что термины «литература young adult» и «подростковая литература» часто используются как синонимы, обозначая произведения для читателей в возрасте от 13 до 18 лет, однако в последнее время появляется тенденция к разграничению данных понятий, так как «литература young adult» рассматривается не только как литература о подростках и для подростков, но и как литература, интересная для взрослой аудитории. Для произведений данного направления характерны темы взросления, семейных и школьных отношений, дружбы и первой любви, а также динамичное повествование, драматичный сюжет, реалистичное изображение чувств, обращение к проблеме выбора и социальным проблемам, мотив борьбы и преодоления испытаний [Киктева, 2018, с. 86].

Дж. Стефэнс, определяя данное явление, ставит акцент на том, что young adult литература часто обращена к трудным, «взрослым вопросам», связанным с формированием подростковой идентичности, в связи с чем повествование ведется от лица подростка и имеет такую же литературную ценность, как и истории «взрослых рассказчиков» [Stephens, 2018, p. 36].

Психологи Л. П. Караваева и Л. В. Тарасова называют читателями young adult литературы молодых людей и подростков в возрасте 12–20 лет. В числе особенностей направления они называют: ориентацию на читателя-подростка, желающего перейти от детской литературы к более взрослой, но еще не готового к серьезной классике; избранность главного героя, его отличие от окружающих; обращение к актуальным для подростков темам и проблемам (смерть, одиночество, предательство, социальная несправедливость, проблема самоопределения); жанровое разнообразие. По мнению психологов, назначение данной литературы – «выступить отражением мира» [Караваева, Тарасова, 2019, с. 82] и обеспечить необходимую подростку психологическую поддержку и помощь в совладании со стрессовыми ситуациями.

А. В. Березина и А. В. Бочарова, анализируя произведения зарубежных и отечественных авторов, определяют young adult литературу как «многожанровое направление художественной литературы», адресованное читателям 12–20 лет, а также вызывающее интерес у взрослых, в котором главные герои – подростки или молодые люди. Произведения данного направления отражают взгляд взрослеющей личности на мир, показывая путь развития, личностного преобразования и приобретение опыта (как позитивного, так и негативного). Авторы считают, что основная цель young adult литературы – «помочь читателю понять, что он не одинок в своих проблемах, дать возможность увидеть свое отражение на страницах книги, научить сопереживанию и построению отношений с окружающим миром» [Березина, Бочарова, 2023, с. 16].

Опираясь на изложенное, определим несколько сквозных тем романа «Война Катрин», характерных для данного направления.

В романе большое значение приобретает тема обретения идентичности. Одним из ключевых эпизодов в этом контексте становится смена имени – героиня отказывается сама выбирать новое имя: «Я уже поняла, что не буду сама выбирать себе имя, в глубине души я не хочу с собой расставаться» [Бийе, 2021, с. 54], однако этот этап неизбежен, и вскоре после обретения нового имени, девочка вынуждена вновь и вновь «пересобирать себя», расставаясь с близкими, задаваясь вопросами о себе и сохраняя внутреннюю связь с тем, кем она была. Важнейшим инструментом, ключом к пониманию себя для девочки становится фотография.

Следующей актуальной для YA–литературы является тема взросления и связанный с ней мотив борьбы и преодоления испытаний. Героиня взрослеет «на глазах» читателя: она подмечает изменения в себе, искренне делится своими чувствами и страхами, признаёт как свои ошибки, так и достижения. Катрин проходит череду событий – «инициаций», постепенно принимая ответственность не только за себя, но и за близких – за маленькую Алису, за детей, для которых становится наставницей в Доме сирот. Катрин осознаёт и свою ответственность перед «долгом», возложенным на неё директором приюта, и внимательно относится к своей «миссии», тщательно собирает снимки, бережно хранит плёнку. Усложняется и видение мира Катрин – героиня задумывается о вопросах религии и существования Бога, осмысляет понятия «справедливости», «человечности» и «выбора», начинает понимать сложность мироустройства и противоречивость войны. В данном контексте особенно важен эпизод встречи Катрин с немецким солдатом, который демонстрирует процесс постепенного разрушения системы бинарных оппозиций, свойственных мышлению подростка (добро – зло, друг – враг, свой – чужой и т.д.).

Немаловажной в романе и значительной для читателя–подростка является тема дружбы и первой любви. Близость с другими людьми, в мире, который «болен безумием» [Бийе, 2021, с. 30], становится спасительным островком. Настоящая дружба, забота о младших, отношения с людьми,

приютившими героиню, а также первая влюбленность и череда разлук – все это является этапами взросления Катрин, а вместе с тем – ресурсом, позволяющим сохранить способность доверять миру, любить и сохранять человеческое достоинство. В условиях постоянного страха за жизнь и «бесприютности» девочка переживает то же, что и большинство подростков – потребность быть понятой, нужду в доверительном общении и страх быть покинутой.

Подводя итог, отметим, что роман Ю. Бийе «Война Катрин» вбирает в себя ключевые темы, характерные для young adult литературы: взросление и преодоление травматического опыта, поиск своего места в мире, первая любовь и дружба. Фотография, будучи ведущим мотивом произведения, собирает все эти темы воедино, выступая как художественным средством создания образа героини, так и важным композиционным элементом. Многослойность произведения, достоверность в передаче чувств и отношений, а также особенности повествования (динамичный и увлекательный сюжет, «лёгкий», не лишённый образности слог, вовлекающее повествование «от 1-го лица» и «диалог на равных» с читателем) делают роман не только интересным чтением для подростков, но и привлекательным материалом для графической адаптации. Кроме того, роман выполняет и терапевтическую функцию, обеспечивая необходимую читателю–подростку психологическую поддержку в совладании со стрессовыми ситуациями.

2.2. Графический роман Ю. Бийе и К. Фовель «Война Катрин»: особенности адаптации

Роман Юлии Бийе, первое издание которого вышло во Франции в 2012 г., получил широкое признание и был отмечен литературной премией Prix Tarage в 2014 г., а вскоре был переведен и на другие языки. История о девочке Рашель, вынужденной сменить имя в годы немецкой оккупации Франции, вдохновила художницу Клер Фовель (род. 1988 г.) на создание графического

романа, который был создан в соавторстве с писательницей и издан в 2017 г. Вскоре графический роман получил премию Артемизии² и Молодёжную премию на Международном фестивале комиксов в Ангулеме³. На русском языке произведение было издано в 2022 г. в издательстве «Самокат». Так, вдохновляющая история о девочке–фотографе получила своё визуальное воплощение.

М. Г. Меркулова и И. Г. Прудиус относят произведение к интеллектуальному виду графического романа – адаптации. Как отмечают исследователи, такие работы соотносимы «с режиссерской версией классического произведения в кино или театре, где все же определяющим становится взгляд перерабатывающего оригинальный текст художника согласно своему видению, актуальному для его времени» [Меркулова, Прудиус, 2024, С. 253]. Таким образом, графический роман не является иллюстрацией романа, а представляет собой самостоятельное произведение, вступающее в диалог с адаптируемым текстом. Далее мы рассмотрим, как именно визуальный нарратив переосмысляет роман Ю. Бийе и какие художественные средства способствуют этому.

В первую очередь, обратим внимание на стиль, выбранный художницей. История о взрослении Рашель в годы преследования евреев, налагает определенные ожидания у читателя: мрачная, «тяжелая» графика, обращение к тёмной и сдержанной палитре или отказ от цвета вообще, что вполне соответствует трагизму изображаемых событий (достаточно вспомнить визуальное исполнение таких графических романов, как «Маус» А. Шпигельмана, «Дневник Анны Франк», А. Фольмана и Д. Полонски, «Сурвило» О. Лаврентьевой). Однако К. Фовель намеренно выбирает «мягкий» стиль рисования, плавные контуры и силуэты, рукописный округлый

² Le Prix Artémisia – ежегодная премия, цель которой – привлечь внимание к творчеству женщин – создателей графических романов (les bandes dessinées); премия получила название в честь итальянской художницы Артемизии Джентилески.

³ Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême – крупнейший европейский фестиваль, проводится в французском городе Ангулем, признанном «столицей» европейской комикс-культуры.

леттеринг, избегает острых и четких линий даже в обрамлении кадров (панелей) и выносок (текстовых баллонов), а также отказывается от излишней детализации. Иллюстрации выполнены в тёплой цветовой гамме, в приглушённых пастельных тонах. Несмотря на стилизацию и упрощенную графику, художница отчетливо передает эмоции героев, для чего «играет» с планами изображения, а также с светом и тенью, расставляет акценты с помощью контрастов и посредством упрощения, иногда размытия фона. Такой визуальный ряд отсылает к детским иллюстрированным книгам и помогает облегчить восприятие истории, «смягчая» трагические повороты сюжета и острые темы.

Подчеркнем, что описанная «тональность» продолжает и развивает доверительную интонацию романа Ю. Бийе. Писательница отказывается от натуралистического изображения войны – в романе нет описаний сражений, попыток или человеческих страданий, ужас войны передан через будничную жизнь героев, их тревоги и переживания, поступки и внутренние монологи Катрин. К. Фовель подхватывает «доверительный» стиль повествования, поскольку задача обоих авторов – показать войну глазами подростка, сохранившего способность видеть «прекрасное», как истинный художник, даже в самые тёмные времена, ведь «Для фотографа тень – условие света» [Бийе, 2021, с. 11]. Таким образом, выбор художницей «мягкого» стиля для графического нарратива – визуальное воплощение идейного содержания романа Ю. Бийе.

Создавая адаптацию, авторам действительно пришлось сократить объем романа, однако графическая версия остаётся верна фабуле – книга сохраняет все ключевые эпизоды и наследует особенностям композиции романа. Повествование открывается попыткой создания снимка для балерин и знакомством с жизнью Рашель в Доме детей, а далее последовательно воспроизводит ключевые события романа: визит полицейского в приют, смену имени, разлуку с друзьями и отъезд, знакомство с Этьеном, многочисленные «переезды» и долгожданное возвращение Катрин – сначала в пустую квартиру

родителей, а после в «Дом детей» в Севре. Графический роман наследует и открытому финалу, обрывая повествование сценой прощания Катрин с приютом, ставшим для неё новым домом.

Для компрессии текста авторы визуальной адаптации отказываются от деления на главы, создавая интригующее непрерывное повествование, усекают некоторые сцены и сокращают диалоги, редуцируют некоторые мотивы и детали. Например, в романе часто встречаются литературные аллюзии, цитации, упоминания героев художественных произведений классической французской литературы, а также известных фотографов и художников—«современников» героини; более подробно описан процесс фотографирования и печати снимков, а также педагогические принципы Дома детей: «Наша школа – центр новейшей педагогики, построенной на идеях Френе, Декроли и Монтессори, великих мыслителей и педагогов» [Бийе, 2021, с. 13]; отказываются от некоторых второстепенных персонажей – библиотекарь по прозвищу Пчёлка и учительница начальных классов по прозвищу Жирафа в графическом романе не упоминаются, в отличие от других педагогов Дома детей.

Однако графический роман наследует и паратексту – на форзацах книги изображены «снимки», которые на протяжении романа делает Катрин, а на последнем развороте представлены фотографии из архива Тамо Коэн и послесловие автора. Таким образом, адаптация не просто сокращает или «упрощает» роман, но сохраняет его идейную сложность и эстетическую целостность, переводя её на визуальный язык.

Как мы отметили выше, роман Ю. Бийе представляет собой повествование от лица главной героини – читатель погружается в её внутренний мир, в её мысли, но не знает, как она выглядит. В графической адаптации точка зрения трансформируется: мы все ещё узнаём о происходящем из «уст» Катрин, однако визуальный нарратив использует общий план, в котором героиня оказывается фигурой, объектом наблюдения. Графический роман не ограничивается этой «оптикой», субъективная точка

зрения Катрин проявляется, например, через панели, имитирующие её фотографии или взгляд через объектив. Такие кадры способствуют раскрытию образа героини, демонстрируя на какие детали Катрин обращает внимание, в чём она находит «красоту» и как воспринимает мир.

Поскольку портрета, в классическом литературоведческом понимании, в романе Ю. Бийе нет, в графическом романе, ввиду специфики жанра, важным средством создания образа героини становится визуальная интерпретация. Художница изобразила девочку–подростка с округлыми чертами лица и вьющимися волосами, добавляющими мягкость и плавность её образу. Несмотря на упрощенный стиль рисовки, главная героиня имеет отличительную внешнюю особенность – родинку около левого глаза, что делает её образ более реалистичным и живым. Глаза – самая выразительная черта облика героини. Они тёмные, часто широко раскрыты, смотрят на мир пронизательно, а иногда немного настороженно. В её лице можно прочесть и детский задор, и зрелую грусть, вызванную переживаниями трагических событий. Глаза и мимика героини, а также её позы и движения, благодаря работе художницы очень точно передают всю гамму её чувств: страх, грусть, одиночество, надежду, решительность.

Несмотря на уязвимость и легкость её образа, в глазах и прямой осанке Рашель считывается внутренняя стойкость. Одежда взрослеющей девочки становится более многослойной – на платьицах появляются джемперы и пиджак, а порой им на смену приходят рубашки и брюки. Важно отметить, что портрет героини не статичен, он меняется на протяжении всего романа, отражая её взросление, пережитый опыт и внутренние изменения. К финалу произведения её взгляд становится более уверенным, а движения более решительными – перед нами уже не девочка–подросток, а юная девушка.

Несмотря на трансформацию точки зрения в плане изображения, текстовый компонент «сохраняет» повествование от лица главной героини, что тоже способствует созданию образа героини и передаче личного мироощущения. Катрин наблюдательна, хотя и немногословна: она подмечает

мелочи, которые помогают ей лучше понимать и описывать происходящее, а её реплики наделены особой метафоричностью. Катрин обладает способностью улавливать чувства окружающих, вместе с тем она склонна к рефлексии и размышлениям о себе и своём опыте («И тревожно, и приятно было чувствовать рядом незнакомца в темноте» [Бийе, Фовель, 2022, с. 37], «Я чувствовала, что предаю всех своих» [Бийе, Фовель, 2022, с. 56] и др.). Её внутренние монологи представляют собой рассуждения о себе и своём предназначении, об окружающих или о фотографии, и попытки осмыслить происходящее. Чем старше становится Катрин, тем чаще она размышляет о противоречивости войны, о её последствиях, о таких понятиях, как выбор, судьба, справедливость, свобода.

Несмотря на простоту и лаконичность выражений, речь Катрин часто бывает образной – она использует эпитеты, сравнения и метафоры («самое пронзительное время» [Бийе, Фовель, 2022, с. 6], «свет понемногу тает» [Бийе, Фовель, 2022, с. 6], «схватывать бегущие мгновения» [Бийе, Фовель, 2022, с. 7], «охота за новыми снимками» [Бийе, Фовель, 2022, с. 13], «подлая война» [Бийе, Фовель, 2022, с. 41], «пылинки жизни» [Бийе, Фовель, 2022, с. 62], и др.), чтобы точнее выразить свои чувства. Это характеризует её как творческую личность, стремящуюся к самовыражению.

Внутренние монологи девочки обладают эмоциональной глубиной, но отличаются большей сдержанностью от романной версии Катрин. В романе героиня более эмоциональна – чаще встречаются риторические восклицания и эмоционально-оценочная лексика. Например, в начале романа героиня признает свою дерзость и способность легко участвовать в словесных перепалках со своим наставником Пингвином («...у нас с ним такая игра. Я нагло отвечаю, а он грозно хмурится» [Бийе, 2021, с. 9]), и относит себя к числу тех, кто «за словом в карман не лезет» [там же]. В романе Катрин тоже предстаёт рефлексирующим героем, однако чаще напрямую называет свои эмоции, что характерно для повествования «от первого лица» в контексте YA-литературы. Ввиду специфики нарратива, в графическом романе эмоции и

чувства персонажей в большей степени передаются визуальными средствами – кадрированием, сменой планов, расстановкой акцентов и т.д.

Таким образом, в графической адаптации визуальный и вербальный компоненты дополняют друг друга, создавая объемный портрет героини. Графический роман, аналогично произведению Ю. Бийе, демонстрирует взросление героини, однако адаптация не просто показывает «более взрослый» облик Катрин, но и отражает сам процесс изменения мировоззрения, усложнения картины мира. Значимым в данном контексте является эпизод случайной встречи героини с немецким солдатом в фотоателье. Далее мы подробно проанализируем этот эпизод, обращая внимания на работу средств визуального языка и особенности трансформации текста в графический нарратив.

В романе этот эпизод представлен в 19 главе. Катрин решает поехать в город, чтобы самостоятельно напечатать фотографии для семьи фермеров, приютивших её и Алису. Девочке удаётся договориться с хозяйкой фотоателье об этом, и, когда работа в лаборатории окончена, хозяйка просит Катрин ненадолго остаться в ателье и подменить её. Когда Катрин остается одна, заходит молодой солдат: «Взгляд скользнул по вошедшему, и я замерла. Немец. Солдат. Молодой. Лет двадцати, не больше. Я вернулась к действительности, а он уже стоял у прилавка» [Бийе, 2021, с. 146].

Первая реакция Катрин вполне естественна – утрата чувства безопасности, гнев, страх и тревога, что проявляется как на уровне физиологических реакций, которые Катрин фиксирует довольно детально («замерла», «руки у меня дрожали», «меня бросило в жар», «на лбу выступил пот» [Бийе, 2021, с. 146–148] и др.), так и психологических: героиня теряет, дистанцируется («Я вернулась к действительности...»), выбирает «защитную» стратегию («Тсс, не будь идиоткой! Сейчас не до обид – ты в опасности <...> Не время привлекать к себе внимание. Удостоверение личности у меня в сумке, но я не забывала, что оно фальшивое. Улыбка, да, нужно улыбнуться молодому человеку, улыбка отвлекает от подозрений» [Бийе, 2021, с. 146]).

Как пишет социолог Д. А. Лушников, исследующий технологии конструирования и деконструкции образа врага, враг должен быть стереотипизирован и деперсонифицирован, выведен «за рамки рационального понимания» [Лушников, 2023, с. 30]. Именно это мы и наблюдаем: Катрин определяет стоящего перед ней человека не как личность, а как прямой источник угрозы, как часть коллективного врага, и формулирует прямую оппозицию «свой – чужой»: «Первой моей реакцией был гнев: какое право имеет бош⁴ трогать мое сокровище?! <...> Перед тобой не Пингвин, а немец, один из тех, кто отправляет евреев неведомо куда» [Бийе, 2021, с. 146].

Однако солдат заинтересован её фотоаппаратом, он завязывает диалог о съемке, а Катрин старается не выдать себя и своё состояние. В этот момент ожидание угрозы начинает разрушаться: героиня отмечает, что солдат старается ей помочь, делится с ней своим увлечением и мечтой, предстает уязвимым и «подобным» ей: «Он явно старался помочь мне прийти в себя, рассказывая, какое удовольствие снимать фильмы. Сказал, что мечтает после войны стать знаменитым кинорежиссером» [Бийе, 2021, с. 148]. Катрин все еще боится, но образ врага перестает быть обезличенным, теперь перед ней – конкретный человек, «с цепким взглядом» [там же], как и она сама, с творческой мечтой, не имеющей никакого отношения к войне. Деконструкция начинается с обнаружения «общечеловеческих» универсалий.

В графической адаптации эта сцена повторяется. К. Фовель использует средства визуального языка, чтобы выделить появление врага в повествовании: например, отсутствие рамки и фона подчеркивает «вторжение» солдата в безопасное пространство фотоателье. Крупный план униформы с характерной символикой предстает как визуальный маркер коллективного, стереотипного врага, подчёркивая, что именно на это Катрин и обращает внимание в первую очередь. Перед читателем, как и перед героиней сначала предстает обезличенный враг.

⁴ Презрительное название немцев во французском языке.

Вместе с тем визуальное повествование подчеркивает и физическое состояние героини, которое в романе передано через внутренний монолог: например, в адаптации опущена сцена, в которой сама Катрин рассматривает камеру солдата, что подчеркивает страх и неспособность к проявлению активного действия. Также в графическом романе значительно сокращен диалог – представлены преимущественно реплики солдата, которые остаются без ответа, благодаря чему читателю передается ощущение ступора героини. Подобно «вторжению» солдата, выделяется кадр, передающий физическое волнение Катрин – здесь снова нет четкой рамки, лицо изображено крупным планом и в профиль, передана дрожь в руках, смятение.

Отсутствие рамки в значимых кадрах этого эпизода создаёт динамику, напряжение, эффект нестабильности – мир теряет четкие границы, события «вторгаются» в жизнь. Визуальный язык, таким образом, тоже работает на деконструкцию образа врага – границы рушатся не только в сознании героини, но и на визуальном уровне.

На следующий день после встречи с немцем, хозяйка фотоателье приехала на ферму, к семье, приютившей Катрин, чтобы предупредить о приближающейся опасности:

«– Приезжала жена фотографа, сказала, кто-то написал донос, и немцы вот-вот нагрянут. Они вас ищут. Ее предупредил немецкий солдат, который приходил в ателье. Сказал, чтобы вы уехали до вечера и ни в коем случае не по южной дороге, потому что по ней идут немецкие войска. Просил передать тебе записку, Катрин. Постарался спасти вам жизнь, почему – не знаю, но так оно и есть» [Бийе, 2021, с. 151].

В графическом романе эта сцена представлена следующим образом: два крупных плана с запиской и с лицом Катрин, поднятым к небу (жест надежды, мольбы), «встроены» в общий кадр, изображающий место, которое девочки вынуждены покинуть. Такое композиционное решение словно объединяет разные временные пласты – прошлое (семья, которую покидают девочки и шире – их прошлая жизнь) и будущее (окончание войны, которое ожидает не

только Катрин, но, как оказалось, и «противоположная» сторона). Это визуальная метафора, подчеркивающая как единичный человеческий поступок вписывается в большую историю войны, меняя её восприятие и разрушая грань между «своим» и «чужим».

Стоит отметить, что и текст записки немного отличается: в романе солдат пишет «мы будем говорить о фотографии и жизни», а в графической адаптации использует более широкое понятие – «искусство»; также появляется подпись, хотя ранее имя солдата не упоминалось. Это способствует персонификации героя: он перестаёт быть безымянным врагом, а становится обычным человеком, который тоже ждёт окончания войны и мечтает связать свою жизнь с кино. Его стремление запечатлеть встречу с Катрин в фильме, делает его в глазах читателя более «человечным» и даже похожим на саму Катрин, собирающую свидетельства войны и снимающую «жизнь».

Представленный эпизод значим не только для композиционного плана романа (как событие, предreshающее отъезд и новый этап жизни героини), но и для идейного – Катрин осознаёт: «Выходит, и среди немцев есть люди, которым не нравится война. Значит, рано или поздно безумие кончится. Очень хочется в это верить» [Бийе, 2021, с. 150], аналогично в графической адаптации: «Не все немцы хотят воевать. Значит война рано или поздно кончится» [Бийе, Фовель, 2022, с. 99]. Так, образ стереотипного врага, «бош» представляющий угрозу по определению, переосмысливается не только героиней, но и читателем. Абстрактный враг персонифицируется, перестаёт быть символом угрозы и становится человеком, наделенным индивидуальными чертами – такой процесс Д. А. Лушников называет «регуманизацией». Оппозиция «свой» – «чужой» переворачивается, поскольку обезличенный «враг» оказывается способен на доброту и участие, на заботу о других, способен к выражению своих чувств через искусство, а самое главное – оказывается выше войны и идеологии.

Таким образом, представленные эпизоды встречи Катрин с немецким солдатом демонстрируют процесс деконструкции образа врага и разрушения

границ в системе оппозиций «свой» – «чужой». Этому способствуют, во-первых, механизмы «регуманизации» [Лушников, 2023, с. 31] – персонификация и обнаружение «общечеловеческих» сходств через такие категории как мечта, уязвимость, увлеченность искусством. Во-вторых, поведение героя, его поступки (откровенность, попытка помочь, предупреждение об опасности) вступают в противоречие с ожиданиями Катрин. В-третьих, значимым становится и место встречи – пространство фотоателье, важное для героини, оказывается «нейтральной территорией», объединяющей людей с общим интересом, что позволяет создать условие для доверительного контакта.

Процесс деконструкции образа врага в романе показан через внутренний монолог героини, через фиксацию её физиологических реакций, которые сменяются пришедшим пониманием сложности войны. В графическом романе этот процесс визуализируется – художница сохраняет привычную для всего повествования светлую цветовую гамму и использует особенные композиционные решения – кадры без рамок, чередование крупных и средних планов, – чтобы передать напряжение героини, нестабильность границ между «своим» и «чужим» и их постепенное преодоление.

Способность Катрин разглядеть за образом сложившимся образом врага простого человека знаменует важный этап её взросления – отказ от дихотомий «добра и зла», «свой – чужой», и усложнение картины мира, переход от наивного мировосприятия к глубокому пониманию противоречивой и сложной действительности. На наш взгляд, этот эпизод имеет особое значение, поскольку показывает не только возможность диалога даже в условиях войны, но и способствует развитию навыков эмпатии и критического мышления, предлагая отказ от мышления «штампами» и «ярлыками», что особенно важно в процессе формирования картины мира читателя – подростка.

2.3. Мотив фотографии в романе и адаптации

С. Сонтаг называет фотографию не только «миниатюрой реальности», но и «одним из главных посредников в восприятии действительности» [Сонтаг, 2013, с. 22]. В романе Ю. Бийе и его графической адаптации фотография является одним из центральных мотивов, организующих сюжет и образную систему. Именно через фотографию раскрывается мировосприятие Катрин, маркируются этапы её взросления и внутреннего поиска. Обращение к фотографии становится способом переживания трагических событий. Далее мы рассмотрим функционирование этого мотива в романе и его интерпретацию в графической адаптации.

Уже завязка повествования обращает нас к фотографии. С первых страниц мы видим героиню со стареньким «роллейфлексом» в руках: девочка рассуждает о неудачно выбранном времени для съёмки: «Солнце в зените, нет смысла и пытаться... В полдень не хватает полутонов, оттенков, игры теней» [Бийе, Фовель, 2022, с. 5]. Эти размышления характеризуют её как внимательного наблюдателя, обладающего тонким художественным видением, способного замечать прекрасное в деталях. Читатель романа или адаптации сразу узнаёт, что Катрин смотрит на мир глазами фотографа, а шире – художника, поскольку, как пишет Сонтаг, «фотография в такой же мере – интерпретация мира, как живопись и рисунок» [Сонтаг, 2013, с. 17]. Поскольку начало произведения является одной из сильных позиций текста, стоит подчеркнуть интересное композиционное решение художницы на первой странице адаптации: три панели – без рамок и фона – делят рабочее пространство условно пополам, изображая в одной части те детали, которые наблюдает и подмечает главная героиня (ветви деревьев, пропускающие небо, грациозные движения рук маленьких танцовщиц), а в другой – её саму с фотоаппаратом в руках, тем самым подчеркивая, что в центре истории – не просто девочка с камерой, а её особенное видение мира.

Именно линза фотоаппарата является призмой мировосприятия: героиня признаёт, что у неё «обострилось зрение»: «...я вглядываюсь в бегущие

мгновения и останавливаю их фотоаппаратом» [Бийе, 2021, с. 8]. Особенность её видения мира подтверждают и окружающие: «Он [наставник] решил, что у меня получается, а начальнице сказал «У неё острый глаз, она видит не так, как другие девочки»» [Бийе, 2021, с. 5]. Катрин всегда ищет удачный ракурс, обращает внимание на игру света и тени, тонко подмечает «жизнь» во всех её проявлениях.

Способность остановиться, заметить «прекрасное» вокруг себя и запечатлеть, «зафиксировать реальность» даёт девочке силы справиться с жизненными испытаниями. О себе Катрин говорит следующее: «Мне нравится смотреть на мир через видоискатель. Нравится схватывать бегущие мгновения» [Бийе, Фовель, с. 7]. Эти слова раскрывают перед читателем художественную натуру и активную, созидающую позицию героини.

Интерес к фотографии подсвечивает и жизнелюбие героини. Несмотря на трудности и лишения, которые приходится преодолевать, девочка продолжает замечать «прекрасное» в обыденных мелочах и наблюдать за простой «жизнью»: в романе она говорит о себе – «Больше всего мне нравится снимать людей в движении. И еще схватывать разные выражения лиц, но не какие-то особенные, а, наоборот, самые обыкновенные. Я не гонюсь за сенсацией, я думаю совсем о другом: мне интересны мгновения, пылинки жизни, что вспыхивают вдруг в солнечном луче, когда ты постоянно настороже» [Бийе, 2021, с. 8]; в графическом романе на вопрос о том, что она любит снимать, Катрин отвечает: «Все самое будничное – пылинки жизни. Людей в движении. И лица, когда они выражают чувства» [Бийе, Фовель, 2022, с. 62]. Именно обыденность жизни и простые человеческие эмоции влекут девочку и становятся особенно ценными в контексте тех исторических событий, что описаны в романе.

Так, мотив фотографии используется как художественный прием раскрытия характера героини и формирует образ наблюдательного, активного художника, ищущего прекрасное и подмечающего детали. Творческое восприятие обыденного течения жизни подчеркивается увлечением Катрин, её

стремлением сохранить и запечатлеть «пылинки жизни» через призму фотоаппарата.

Взросление Катрин, превращение девочки-подростка в девушку также отражается в изменении отношения к своему увлечению и экспериментах в области фотографии. Переезжая по разным уголкам страны, Катрин переживает несколько этапов своего «становления» как фотографа: периоды экспериментов и поисков чередуются с периодами «затишья», кризисами и переосмыслением своих работ.

В начале романа, когда героиня ещё живёт в «Доме детей» под своим именем Рашель, она признаёт несоответствие своих представлений о мире и окружающей её реальности, и свои попытки убежать от сложных разговоров о настоящем: «Я старалась не задавать себе таких вопросов, мне было слишком больно», «...Я не люблю говорить об этом <...> А я от таких разговоров бегу», «Яви я предпочитаю грёзы» [Бийе, 2021, с. 24–25]. Попыткой «забыть ненормальность мира» становится именно фотография, её способность «остановить мгновение» и запечатлеть прекрасное. И в романе, и в адаптации разговор с друзьями о новом лагере для евреев, построенном в Дранси, соседствует с попытками Рашель сделать фотографию для выступления балерин. Ей страшно и больно размышлять о происходящем, о том, поэтому за спасением она сбегает (в прямом и переносном смысле) в «работу», т. е. обращается к фотографии. «Охота» за снимками и новостями для школьной газеты, процесс печати фотографий становятся способом девочки сбежать от суровой реальности, заглушить тревожащие мысли, и как признаёт сама героиня – «помогает совладать с гневом и обидой» [Бийе, Фовель, 2022, с. 13].

Фотография, таким образом, является инструментом эскапизма: Рашель понимает, что не способна повлиять на реальность, в которой приходится существовать, но может признать себя лишь «инструментом», который «схватывает» сложившийся образ и фокусируется на деталях: «Я и сама чем дальше, тем больше убеждаюсь, что я всего только инструмент, благодаря которому люди могут обратить на что-то внимание» [Бийе, 2021, с. 23] – в

романе, и «И тогда я жду, что картинка сложится сама. А я только нажму на кнопку. Буду лишь инструментом» [Бийе, Фовель, 2022, с. 17] – в графической адаптации. Так, героиня выбирает единственно возможный способ действий в «ненормальном» мире – сбежать из него в мир грез, который всё ещё можно рассмотреть вокруг «зорким глазом» фотографа. Взгляд сквозь видоискатель помогает воспринимать реальность избирательно, сохраняя «прекрасное» и дистанцируясь от пугающей действительности.

В графическом романе этот этап подчеркивается обилием панелей с изображением самого роллейфлекса – камера в руках девочки выступает как проводник между внутренним и внешним миром, отгораживающим и одновременно связывающим её с действительностью. Несколько панелей изображают камеру крупным планом, словно наделяя её ролью самостоятельного героя в повествовании.

Показателен эпизод, когда педагоги школы собирают детей-евреев и говорят о необходимости сменить имена. Рашель подчеркивает: «Я взяла свой «роллей». Мне спокойнее, когда я смотрю на мир через видоискатель» [Бийе, Фовель, 2022, с. 34]. Визуальный ряд демонстрирует два крупных плана, изображающих видоискатель камеры в руках девочки и направленный на него сосредоточенный взгляд героини – единственная на данном развороте панель, на которой можно разглядеть тень улыбки на её лице. Фотоаппарат словно оказывается «щитом», создающим иллюзию безопасности. Педагоги просят Рашель на время разговора «расстаться с фотоаппаратом» [там же], и, оказавшись без «щита», она чувствует себя уязвимой: «Я чувствую, что мне необходим фотоаппарат. Чтобы не думать об этой истории с именами. Не думать. Не думать о маме с папой» [Бийе, Фовель, 2022, с. 35]. Здесь снова присутствуют панели, фиксирующие камеру как отдельный объект и взгляд героини на неё. Когда внешнее спокойствие нарушено, камера оказывается точкой опоры, позволяющей сохранить себя. В этом контексте необходимость чувствовать камеру в руках рифмуется с мотивом сохранения внутренней идентичности, о которой рассуждает Рашель – «Я не стану сама выбирать себе

имя, в глубине души я хочу остаться сама собой» [там же]. Таким образом, в начале произведения мотив фотографии связан с попыткой уберечь свой внутренний мир, сохранить в душе надежду на скорое разрешение трагических обстоятельств и избежать тяжёлых мыслей. Фотография является средством эскапизма и помогает девочке дистанцироваться от внешнего хаоса военных лет.

Однако вскоре роль фотографии меняется. Когда Рашель вынуждена покинуть приют, директор формулирует «задание» для девочки: «Фотографируй, делай снимки. Кончится война, привезешь их сюда. Нам они очень пригодятся. Лови моменты истории. Рассматривай мир глазами художника, гражданки Детской республики, не упускай ничего. Когда война кончится, нам всем будут просто необходимы твои свидетельства <...> Избавляйся от всего ненужного, но береги пленки. Проклятая война кончится, но мы должны её помнить, и на твоих фотографиях мы увидим повседневность военных лет» [Бийе, 2021, с. 65–66], аналогично в графическом романе: «Фотографируй! Копи снимки. <...> Береги свои свидетельства. Они понадобятся нам после войны» [Бийе, Фовель, с. 44]. С этого момента у героини появляется сверхзадача, миссия – показать «свою войну», запечатлеть исторический момент, стать свидетелем происходящего. Фотография становится не просто спасением, но способом документирования, сохранения реальности.

В графическом романе этот этап отличается от первых страниц: вместо панелей, изображающих роллейфлекс, читатель намного чаще видит «снимки», сделанные и проявленные героиней. Фотографии становятся теперь «свидетельствами», приобретают новое значение для девочки, а потому на страницах книги преимущество получает изображение полученных кадров, а не камеры. Изображения Катрин с фотоаппаратом в руках присутствуют, однако «охота за моментом», которая подчеркивалась в начале произведения, теперь не главная задача: чаще изображается не «фотографирование», а жизнь девочки в постоянно меняющихся условиях – знакомство с Аньес и Алисой,

встреча с Этьеном, жизнь и работа на ферме, помощь учительнице и проведение уроков в деревенской школе, а после в Доме сирот, многочисленные переезды. Если ранее фотография помогала «отгородиться» от боли, теперь она даёт возможность сохранить важные моменты и дорогих сердцу людей, а потому Катрин начинает экспериментировать в жанре портрета – снимает девочек из Монастыря, семью фермеров, детей в замке Панж, а также предпринимает попытки сделать фотографию Алисы. Снимки героини действительно становятся свидетельствами новой жизни, полной новых знакомств и вынужденных разлук. Фотография на этом этапе становится не призмой, а средством документирования реальности и «сохранения» её в памяти.

Вскоре процесс сохранения свидетельств приводит Катрин к осознанию собственного бессилия перед лицом войны. Вспоминая девочек, которых героиня сфотографировала за несколько дней до того, как их увели немцы, она признаёт свою неспособность снимать: «Эта сцена врезалась мне в память. Думаю, я никогда больше не буду снимать портреты. Теперь мне казалось чудовищным останавливать кого-то навечно. Неподвижность стала для меня равнозначна смерти. «Роллей» по-прежнему был у меня под рукой, но я не думала, что когда-нибудь снова возьмусь за него» [Бийе, 2021, с. 183]. Случившееся приводит героиню к глубокому творческому и личностному кризису, к переоценке собственных возможностей. Если ранее фотография была средством «остановить мгновение», теперь это свойство снимка пугало девочку, приравнивалось к смерти и напоминало о потере. Отчаяние охватывает героиню, она отказывается от того, что было её опорой и частью её идентичности.

Выходом из кризиса становится еще один этап переосмысления фотографии, открытие в ней способа взаимодействовать с реальностью – таким способом становится съемка отражений. Как пишет С. Сонтаг: «Камера делает реальность атомарной, податливой» [Сонтаг, 2013, с. 37], именно это свойство камеры и открывает Катрин. Фотографирование мира, его

«удваивание», пришедшее на смену простой «фиксации», становится способом конструирования собственного образа мира, а тем самым и способом символического противодействия: «Я задумалась, мне хотелось найти причину внезапного пробуждения, и, кажется, я поняла, что произошло. Преображение картин – вот что мне понадобилось, возможность их изменять, поступать с ними так же, как я поступала с тенями. Только так я могу воевать с войной. Воевать на свой лад. <...> Я фотограф, все-таки я фотограф. Я боялась, что огонь во мне погас навсегда, но я была и осталась фотографом, я иду от отражения к отражению, удваиваю мир, живу по-особому, между двух миров. Я это знаю, я так чувствую» [Бийе, 2021, с. 186].

Катрин находит в фотографии свой способ «воевать с войной», понимает, что способна влиять на тот образ реальности, который останется на плёнке и это придаёт ей новых сил, возвращает ей чувство контроля. Новое восприятие действительности и готовность к активному преобразению мира помогает преодолеть кризис, справиться с собственным бессилием и страхом, обрести новую опору.

Фотография, как центральный мотив, на протяжении произведения трансформируется: из средства эскапизма она превращается в способ активного противостояния действительности. На данном этапе Катрин не прячется от ужасов войны, как в начале романа, а заменяет ощущение собственного бессилия творческим актом. Девочка все еще не способна противостоять войне, однако символическое действие – преобразование образов – ей доступно.

В графическом романе этот эпизод представлен несколько иначе. Художница «смягчает» трагизм экзистенциального кризиса, делая акцент не на крушении внутренних опор, а на обретении новых. В адаптации героиня упоминает, что долгое время ей не удавалось снимать, а вспоминая фотографию девочек, признает, что «Снимки как-то связаны с их судьбами» [Бийе, Фовель, 2022, с. 123]. Авторы графического романа отказываются от прямого указания на причину кризиса и отождествления неподвижности

снимка со смертью, тем самым сохраняя светлую интонацию повествования. Кризис здесь не вытекает в отрицание фотографии или отказ от своей «роли», а становится лишь временной паузой в творческом пути Катрин.

Съёмка через отражения знаменует выход из кризиса и становится метафорой возвращения к себе. Оставшись наедине с собой, в момент радостного затишья после напряжённых переживаний и раздумий, Катрин случайно открывает для себя «тайную красоту», которая «прячется в любом отражении» [Бийе, Фовель, 2022, с. 124–125]. В этот момент она с радостью признаёт возвращение к своей роли фотографа: «Я снова смотрю на мир глазами фотографа», «Я снова фотографирую!» [там же], однако её снимки фиксируют теперь не прямое изображение мира, а его отражения в воде, стекле, зеркале.

Переход к съёмке отражений можно рассматривать как новый этап взросления, связанный с внутренним поиском и самоанализом. Катрин обращается вглубь себя, переосмысляет свой опыт и стремится понять, как он на неё повлиял. Отражения символизируют поиск не всегда очевидной истины и понимание неоднозначности, многослойности мира. Усложнение картины мира происходит постепенно – мы видим это в различных эпизодах (знакомство с Этьеном, забота о маленькой Алисе и других детях, встреча с немецким солдатом и др.), и находит своё отражение в фотографии. На этом этапе фотография отражает более взрослый взгляд героини на мир и на себя, становится способом познания многогранной реальности и выражения внутреннего «я». Вместе с тем, возвращение к съёмке демонстрирует, что способность Катрин замечать красоту в деталях осталась с ней, несмотря на травмирующий опыт военного времени. Подтверждение тому можно найти и в особом отношении к процессу проявки плёнки, которое Катрин сохраняет на протяжении всей книги.

Несмотря на личные потрясения, взросление и переосмысление значения фотографии, печать снимков в «тёмной комнате» всегда остается для Катрин «священнодействием» [Бийе, 2021, с. 6]. Фотолаборатория – это особое

место для Катрин, где она может укрыться от внешнего мира, найти утешение и выразить себя через творчество («Тёмная комната – мой мир» [Бийе, Фовель, 2022, с. 12]). Значимость происходящего в «тёмной комнате» каждый раз подчеркивается не только внутренним наполнением этих эпизодов, но и самим характером этого пространства – закрытого и изолированного. Очень часто героини запираются в лаборатории, и это действие выходит за рамки практических соображений. Фотолаборатория становится убежищем, где Катрин может открыться и проявить свои чувства и мысли, не будучи уязвимой для внешнего мира.

В отличие от многоцветной палитры всей книги, сцены проявки плёнки и печати снимков выполнены в красно-черных тонах, и часто (с момента отъезда Катрин из Севра) они занимают весь разворот. Так авторы графического романа не только знакомят современного читателя с тонкостями процесса, но и подчёркивают инаковость этого пространства, демонстрируют его интимность и уединенность, глубокое, почти сакральное значение этого мира для героини. Эти сцены в графическом романе маркируют ключевые эпизоды становления личности Катрин: смену имени, первую влюбленность, осознание значения фотографии.

Особое значение имеет финальный эпизод в лаборатории. Спустя несколько лет «скитаний» Катрин возвращается в Севр, откуда началась её история. Вернулся муж директора пансиона – наставник, который разглядел «зоркий глаз» девочки, и помог сделать первые шаги в фотографии. Вместе они отправляются в лабораторию, чтобы напечатать накопленные за эти годы снимки. Этот эпизод выделяется в графическом романе отсутствием кадрирования – иллюстрация занимает целый разворот, отдельный разворот занимают снимки Катрин, собранные ей «свидетельства» и «лица». Слова Катрин – «Мы закрыли дверь на ключ и пустились в долгий путь. Он вёл меня из одного места в другое, возвращая лица тех, кого я успела полюбить» [Бийе, Фовель, 2022, с. 147], подчёркивают, что фотографии стали для неё не просто средством отражения действительности, а важной частью её личного пути,

напоминанием о тех, кто был рядом. Этот эпизод символизирует завершение пути Катрин, ее возвращение к истокам и фиксирует её внутренние изменения.

Героиня вернулась в место, с которого всё началось, в свой мир – ту самую «тёмную комнату», а рядом с ней тот, кто открыл для неё этот мир. Однако героиня вернулась другой – не девочкой, ищущей признания, а повзрослевшей, мудрой девушкой с богатым жизненным опытом, запечатленным в объективе. Катрин осталась верна своему увлечению, а фотография стала способом познания мира, сохранения связи с прошлым, ключом к обретению себя. Фотография помогла ей пережить тяжёлые испытания, сохранить человечность и жизнелюбие, обрести свою идентичность, превратив девочку в девушку, рассказывающую свою историю каждым кадром.

Таким образом, обращение к фотографическому искусству становится способом переживания травматического опыта. Фотография является «оптикой», которая позволяет смотреть на войну, создавая иллюзию дистанции или контроля. Фотографирование предстаёт сначала как способ эскапизма, позднее – как процесс документирования реальности, что позволяет героине пережить тяжелые годы, справиться с собственным страхом и символически противостоять ужасающей реальности. Серия снимков героини, зафиксировавших её «долгий путь», в финале преобразуются в личное высказывание о войне и помогают Катрин справиться с травмирующим опытом. Финал демонстрирует «освобождение» героини и готовность к восприятию нового мира.

Таким образом, мотив фотографии является центральным как в романе Ю. Бийе, так и в его визуальной интерпретации К. Фовель и выполняет ряд функций в произведениях. Во-первых – функцию характеристики: формируется образ наблюдательного фотографа, раскрывается характер главной героини и подчеркивается её ищущее, художественное видение мира. Эволюция мотива – от инструмента эскапизма в завязке произведения до творческого акта ближе к финалу – подчеркивает и эволюцию героини, её путь

от избегания до принятия и символического преобразования действительности, от поиска к обретению себя. Во-вторых, сюжетообразующую: повествование определяется комбинацией различных проявлений этого мотива – поиск кадра, процесс съёмки и проявки плёнки, размышления о роли фотографии, эксперименты в съёмке. Мотив фотографии связан с появлением новых сюжетных ситуаций и продвижением повествования. В-третьих, для графического романа особенно важна композиционная функция: панели–снимки, «рассказывающие» историю Катрин, эпизоды в фотолаборатории, подчеркивающие кульминационные моменты, деление художественного времени на этапы различного отношения к съёмке или отказа от неё – все эти элементы структурируют нарратив, выделяя ключевые смысловые звенья повествования.

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ОБРАЩЕНИЯ К ГРАФИЧЕСКОМУ НАРРАТИВУ

3.1. Визуальная литература как способ повышения интереса подростка к чтению

Согласно Федеральной рабочей программе основного общего образования по литературе, «цели изучения литературы на уровне основного общего образования состоят в формировании у обучающихся потребности в качественном чтении, культуры читательского восприятия, понимания литературных текстов и создания собственных устных и письменных высказываний» [Федеральная рабочая программа основного общего образования, 2025, с. 5], однако практикующие учителя-словесники отмечают тенденцию к снижению уровня мотивации к чтению среди школьников [Панибрашина, 2023, с. 49]. Социологи подтверждают наличие данной проблемы и отмечают масштаб кризиса читательской культуры в стране [Воронцов, 2009, с. 25].

И. В. Сосновская среди причин снижения интереса к чтению называет смену интеллектуальных технологий освоения знаний, смену каналов передачи информации и культуры и смену посредника между книгой и читателем, а также падение престижа предмета «литература» [Сосновская, 2016, с. 71]. Среди других причин в исследованиях по педагогике и социологии фигурируют «утрата традиции передачи литературной культуры от поколения к поколению» [Чудинова, 2007, с. 185], «проблемное использование Интернета» [Власов, Сычев, Белоусов, 2025, с. 341], «разнообразие других способов времяпровождения» [Панибрашина, 2023, с. 50]. Как отмечает Н. И. Подкорытова, «ситуация усугубляется низкой покупательной способностью населения, а также недостаточным финансированием комплектования библиотечных фондов» [Подкорытова, 2012, с. 18].

Некоторые исследователи отмечают влияние «клипового» мышления. Например, М. А. Купчинская и Н. В. Юдалевич констатируют, что для нового поколения школьников характерно «визуальное, быстрое, но поверхностное мышление», а также «рассеянность и гиперактивность, дефицит внимания» и преобладание конкретного мышления над абстрактным [Купчинская, Юдалевич, 2019, с. 67]. Работа с такими школьниками осложняется повышенной необходимостью удерживать внимание: учащиеся быстро переключаются с одной информации на другую, что затрудняет для них процесс понимания длинных текстов, требующих особой концентрации внимания. Непонимание текстов влечет за собой потерю интереса к классической литературе, составляющей основной корпус программы литературного образования в школе. В связи с этим у педагогов возникает необходимость в более частом применении наглядных материалов в процессе обучения, а также потребность в методических разработках, посвящённых интеграции новых форматов в образовательный процесс.

На наш взгляд, обращение к современной визуальной литературе, интересной для школьников и богатой по эстетическому содержанию, может способствовать повышению мотивации и читательской активности учащихся. Далее мы обратимся к некоторым работам, исследующим потенциал использования графических нарративов в школьном обучении.

В 2002 г. И. Н. Арзамасцева, профессор кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета, опубликовала статью по результатам «круглого стола», посвященного вопросу использования комикса в образовании. В статье собраны наиболее интересные, по мнению автора, выступления, среди которых нас привлекли следующие тезисы.

Сама И. Арзамасцева отмечает, что «не стоит недооценивать потенциал комиксов» поскольку «он – прекрасный информатор» [Арзамасцева, 2002]. Автор подчеркивает преимущество данного средства при изучении иностранных языков и призывает к внимательному изучению данного жанра в

методических целях. В выступлениях других участников «круглого стола» подчеркивается, что дети воспринимают визуальную информацию лучше взрослых, а комикс, по своей природе, является универсальной формой подачи информации, способствующей формированию мировоззрения ребенка.

Часто в выступлениях отмечается потенциал не только чтения визуальной литературы, но и процесса её создания, поскольку такая работа развивает аналитические и творческие способности детей, учит быть «вдумчивым читателем»: рисуя комиксы, ребенок «научится вычленять <...> узловые точки схем образа, события, явления, а значит, неизбежно будет оттачивать возможности своей психики: процессы воображения, анализа, обобщения», а также сможет «почувствовать себя творцом собственного великого мира, попробовать себя в роли драматургов, сценаристов, режиссёров, операторов, художников, дизайнеров, научиться отражать в серии взаимосвязанных картинок свои мысли и чувства» [Арзамасцева, 2002].

А. Янков, отмечает, что комикс и графический роман могут стать средством приобщения к литературе для тех, кто имеет проблемы с чтением, поскольку такие произведения «формируют привычку читать и получать удовольствие от чтения» [Янков, 2010, с. 217]. Автор подчеркивает, что для понимания графического нарратива «необходимо обладать определенной визуальной грамотностью» [Янков, 2010, с. 219]. Среди положительных аспектов обращения к визуальной литературе, Янков называет развитие творческих способностей и креативности, поскольку многие читатели комиксов пробуют себя в создании собственных произведений. Автор также подмечает, что «большинство современных комиксов содержат позитивные установки» [Янков, 2010, с. 220], а следовательно, способны обратить внимание молодежи на важные социальные проблемы (нонконформизм, социальное неравенство, личностный рост и др.).

Г. В. Пранцова и Е. С. Романичева также подчеркивают возможность обращения к визуальной литературе (исследователи используют понятие «изотекст») с целью повышения читательских интересов подростков. Кроме

того, авторы указывают влияние таких произведений на развитие критического мышления и «информационной грамотности», а также совершенствование коммуникативных навыков у подростка, поскольку чтение изотекста предлагает «возможность обучения диалогу и связному построению текста» [Пранцова, Романичева, 2015, с. 90].

Ю. Н. Серго и И. В. Жернакова выделяют особенный методический потенциал жанра графического романа-адаптации. Исследователи подчеркивают, что произведения данного жанра, как правило, являются результатом «совместной работы профессиональных команд», виду чего «ни одна его часть не является случайной» [Серго, Жернакова, 2019, с. 196]. Работа с графическим текстом способствует развитию литературного вкуса и расширению читательского кругозора, а также совершенствует «способности самостоятельно читать и истолковывать образы, что поможет ему (*ученику*) в дальнейшей работе с текстовыми произведениями» [там же]. По словам исследователей, изучение графических романов–адаптаций и сопоставление их с прецедентными текстами классической литературы помогает в постижении авторского замысла, поскольку графическая адаптация «не конкурирует с книгой, а приглашает к ее прочтению, являясь переходным мостиком между кино и книгой в сознании современного школьника» [Серго, Жернакова, 2019, с. 194].

Подобные размышления встречаются у Е. А. Сычевой и Н. Ю. Ланцевской. Авторы статьи «Графический роман как новый формат литературного произведения в образовательном процессе» подчеркивают роль визуальной литературы в развитии у читателя критического мышления и навыков интерпретации визуальных образов [Сычева, Ланцевская, 2026, с. 48], а также в расширении кругозора и повышении уровня мотивации к чтению [там же]. Графические адаптации классических текстов, по словам исследователей, снимают языковой барьер, вызванный временной удаленностью читателя от эпохи написания, эмоционально вовлекают и способствуют лучшему пониманию исторического и культурного контекста

художественного произведения. Таким образом, адаптации «не только делают классические тексты доступными для более молодого поколения, но и позволяют учащимся через динамичные иллюстрации и упрощённый сюжет глубже погрузиться в атмосферу оригинального произведения» [Сычева, Ланцевская, 2026, с. 49]. Знакомство с фабулой и сюжетными перипетиями произведения через понятный и интересный подростку язык «стимулирует интерес к первоисточнику», а вместе с тем «формирует основу для будущих литературных увлечений» [там же].

Обобщая вышеизложенное, можно утверждать, что визуальная литература вообще и жанр графического романа–адаптации в частности обладают значительным педагогическим потенциалом, поскольку аналитическая работа с произведениями такого рода способствует формированию читательского вкуса и культуры читательского восприятия, развитию критического и образного мышления, а также повышению мотивации к чтению художественной литературы.

В качестве методической разработки мы подготовили сценарий встречи школьного книжного клуба для учащихся 7–8 классов. Данный материал может быть реализован учителями литературы или педагогами дополнительного образования для организации внеурочной деятельности.

Выбор формата обусловлен несколькими факторами:

Во-первых, книжный клуб соответствует принципу добровольности и создаёт психологически комфортную среду, необходимую для обсуждения таких тем, как война, травматический опыт, нравственный выбор. Во-вторых, данный формат обеспечивает высокую коммуникативную активность учащихся, а следовательно – способствует формированию навыков аргументации и развитию у подростков эмоционального интеллекта, критического мышления и эмпатии.

3.2. Сценарий встречи книжного клуба по графическому роману

Ю. Бийе и К. Фовель «Война Катрин»

Форма внеурочной деятельности: встреча книжного клуба

Участники: ученики 7–8 классов

Тема: «Война Катрин» Ю. Бийе и К. Фовель. Как фотография может спасти жизнь?

Продолжительность встречи: 50–60 минут.

Планируемые результаты:

- **личностные:**

- формирование целостного мировоззрения и индивидуальной позиции посредством накопления и систематизации литературных впечатлений, разнообразных по эмоциональной окраске;

- развитие ответственного отношения к жизни, ассоциативно-образного мышления, эмоционального интеллекта, навыков эмпатии и рефлексии;

- овладение языковой и читательской культурой как средством познания мира;

- **метапредметные:**

- 1) коммуникативные:**

- развитие умения формулировать, аргументировать и отстаивать своё мнение;

- развитие умения критически оценивать своё мнение и понимать точку зрения другого;

- совершенствование умения организовывать работу в группе;

- 2) познавательные:**

- развитие умения выбирать, анализировать, сравнивать, систематизировать и интерпретировать информацию, различные явления и факты;

- развитие умения преобразовывать информацию, самостоятельно формулировать обобщения и выводы по результатам проведённой беседы;

- развитие умения выбирать оптимальную форму представления информации и строить речевое высказывание в устной и письменной форме;

3) регулятивные:

- развитие умения самостоятельно определять цели своего обучения, ставить и формулировать для себя новые задачи;

- развитие умения осознавать, различать и называть свои эмоции, а также эмоции собеседников;

- развитие умения ставить себя на место другого человека, понимать мотивы и намерения другого, анализируя примеры из художественного текста;

- совершенствование навыков самоконтроля и рефлексии;

● предметные:

- овладение умением анализировать произведение в единстве формы и содержания, определять тематику и проблематику произведения;

- овладение навыками эстетического и смыслового анализа литературного произведения;

- овладение теоретико-литературными понятиями и использование их в процессе анализа (художественный образ, мотив, композиция, фабула, завязка, кульминация, развязка);

- развитие способности вести диалог о литературном произведении, аргументировать свою позицию эпизодом из текста, подкреплять ее цитатой.

Технологии, методы: частично-поисковый метод, метод постановки проблемного вопроса, сопоставительный метод, метод творческого чтения, элементы технологии развития критического мышления через чтение и письмо.

Материалы и оборудование: экземпляры художественных книг («Война Катрин», «Маус», «Сурвило»), меловая или маркерная доска, раздаточный материал (сканы разворотов из графического романа, карточки с опорными вопросами).

Ход встречи:

1. Приветствие

Ведущий: Добрый день, ребята! Я рада видеть вас сегодня на встрече нашего книжного клуба. Напоминаю, что на наших встречах нет «неправильных» ответов, ведь у каждого из нас своё видение и своё мнение, мы можем задавать вопросы, спорить, соглашаться и не соглашаться друг с другом. Сегодня в центре нашего внимания не обычная книга, а графический роман под названием «Война Катрин». Эта книга создана французской писательницей Юлией Бийе и художницей Клер Фовель.

2. Выявление первичного восприятия, мотивация, целеполагание

Ведущий: Многие из вас уже прочитали эту книгу, поэтому я попрошу вас поделиться своими впечатлениями: что вам больше всего запомнилось, что удивило? Легко ли было читать книгу такого жанра?

Участники делятся впечатлениями.

Ведущий: Мы начнём с небольшого задания: закройте глаза и постарайтесь представить книгу о войне. Какие первые ассоциации приходят в голову? Какой может быть обложка, какие могут быть сцены в этой книге, какие могут быть иллюстрации? Может быть, вы представляете какие-то звуки, цвета?

Участники предлагают свои ответы. Предполагается, что учащиеся вспомнят уже знакомые им произведения о войне, и назовут такие «составляющие», как описание подвига, проявления героизма или страха, образ солдата, сцены боя, звуки выстрелов или взрывов, ранения, потери, гибель и т.д. Ответы кратко фиксируются на доске.

Ведущий: Благодарю вас за ответы! А теперь вспомните, как часто перечисленное вами встречается в книге, которую мы сегодня держим в руках?

Примерные ответы участников: В произведении таких вещей вообще не встречается.

Ведущий: Не кажется ли вам странным, что произведение, которое называется «Война Катрин» не содержит того, что мы привыкли соотносить с

войной? Ведь уже на первой странице нам сообщается, что события романа происходят в 1942 году, во Франции. Чем известен этот период?

Примерные ответы участников: Это период Второй мировой войны, Франция в это время находится под оккупацией и разделена на две зоны.

Ведущий: Верно, это очень тяжелый исторический период. И тем не менее, в книге о войне нет ни сцен сражений, ни звуков выстрелов, ни описаний раненных или погибших. Что авторы предлагают вместо этого? На что читатель может обратить внимание при первом взгляде на книгу? Для сравнения, давайте полистаем другие произведения на схожую тему.

Ведущий демонстрирует другие графические романы («Маус» А. Шпигельмана, «Сурвило» О. Лаврентьевой), кратко рассказывает о фабуле произведений. Ведущий обращает внимание участников встречи на особенности визуального языка: выбранные цвета (черно-белые иллюстрации, обилие темных панелей), стиль рисунков, четкость рамок кадров и т.д.

Примерные ответы участников: «Война Катрин» отличается выбором цветовой палитры – преобладают теплые и светлые цвета, создающие ощущение уюта, что непривычно для истории о военном времени. Отсутствуют четкие рамки кадров, стиль рисования напоминает изображения в детской книге или мультфильм.

Ведущий: Верно! Даже на первый взгляд, «Война Катрин» отличается от других произведений. Как вы думаете, почему художница выбирает такой стиль для повествования? Соотносится ли он с тематикой? О какой же войне тогда идет речь в заглавии? Может быть, война не изображается вообще?

Участники встречи делятся своими предположениями: В заглавии указано «война Катрин», возможно это книга не о «большой» войне, а о личной, внутренней борьбе главной героини, поэтому в книге нет настоящих «сражений». Художница выбирает такой стиль, потому что стремится передать видение девочки-фотографа, которая привыкла замечать «прекрасное» вокруг. / Художница выбирает такой стиль, чтобы сделать

повествование менее трагичным и «облегчить» восприятие. Война изображается, но не напрямую.

Ведущий: Вы подметили, что в заглавии у нас вынесено и имя героини. Как вы считаете, почему перед нами именно война Катрин, а не война Рашель?

Примерные ответы участников: Авторы выбирают это имя для заглавия, потому что именно под этим именем она переживает «свою войну». Рашель осталась в прошлом, мирном времени, она была вынуждена проделать большой путь, и в результате стать другим человеком – Катрин. / Название подчеркивает, что война всех лишает привычной жизни, как и Рашель лишается не только всего, что её окружало, но и своего имени. Новое имя – символ её новой жизни.

Ведущий: А как вы думаете, если бы она осталась Рашель, изменилась бы её история?

Примерные ответы участников: Это было очень опасно для нее. Она могла бы выдать свое происхождение и попасть в лагерь.

Ведущий: Вы правы. Смена имени – это условие выживания. А вместе с тем и потеря себя. Девочка с трудом принимает необходимость сменить имя, помните, она говорит, что «в глубине души хочет остаться собой»? Но это необходимость, которую нужно принять. Рашель приходится отказаться от того, кем она является и заново себя найти. Но полностью ли она меняется? Как бы вы описали главную героиню?

Участники называют черты характера и особенности Катрин, например, её наблюдательность и чуткость, творческий подход к съемке, её жизнелюбие, смелость и т.д.

В ходе обсуждения ведущий задаёт дополнительные, уточняющие вопросы о том, в каких эпизодах проявляется то или иное названное качество, всегда ли оно присутствует в характере Катрин.

Ведущий: Отлично, я думаю, у нас получилось воссоздать довольно подробный образ героини. Давайте вернемся к нашему заглавию и сформулируем ключевые вопросы для обсуждения.

Сформулированные совместно с участниками вопросы фиксируются на доске. Примерные формулировки:

- Где война в «Войне Катрин»?
- С чем «воюет» главная героиня?
- Какую роль играет фотография?

3. Обсуждение произведения

Ведущий: Вы предположили, что в заглавии речь не о той войне, которую мы понимаем под Второй мировой. Значит ли это, что особенности исторического периода никак не отражаются в произведении? Если в романе нет сражений, выстрелов и прочего, то через что мы чувствуем, что идёт война? Какие детали, ситуации, переживания Катрин показывают, что она живёт в военное время?

Примерные ответы участников: Авторы указывают точное время и место, с самого начала известно, что Рашель находится в разлуке с семьей и временно живет в пансионе. / Война чувствуется с самых первых эпизодов, когда рассказывается о судьбе педагогов. Например, мы узнаём, что Пингвин бывал в плену, после чего перестал фотографировать, хотя очень любил это. / Война чувствуется, когда нарушается привычный ход жизни в Доме детей: появляется Полицейский с визитом, после чего дети вынуждены сменить имена, а после и вовсе покинуть пансион. / На протяжении романа война через разлуки и страхи Катрин – она постоянно чувствует тревогу и опасность, вынуждена расставаться с друзьями и привычными местами.

В ходе обсуждения участники свободно выражают и аргументируют свою позицию, опираясь на конкретные эпизоды из произведения. Ведущий организует обсуждение, последовательно задавая дополнительные и уточняющие вопросы:

- Как войну переживает сама Катрин? С чем ей приходится сталкиваться?

- Как передаётся отношение Катрин к войне? Понятно ли нам отношение к войне других героев?
- Какие эпизоды, на ваш взгляд, ярче всего передают ужас происходящих событий?
- С какой целью, на ваш взгляд, авторы отказываются от изображения «классических» военных сцен? Что они стремятся передать таким образом?
- Почему авторы выбирают показать войну через призму личного опыта девочки-подростка? Как вам кажется, почему выбран именно такой подход?

Ведущий собирает реплики участников, формулирует вывод.

Ведущий: Действительно, война все же изображается в романе, но не на поле боя, а через разрушенные судьбы, прерванное детство, потерянный дом, череду разлук и многое другое. В каких известных вам произведениях подобным образом, не напрямую, отражается тема войны?

Примерные ответы участников: Такой подход делает историю ближе к нам, поскольку мы сопереживаем вместе с героем и проходим этот путь с ним. Подобным образом, не напрямую, военная тема раскрывается, например, в произведении М. Шолохова «Судьба человека», Б. Екимова «Ночь исцеления», Б. Васильева «Экспонат №» и т.д.

Ведущий: Вы подметили, что заглавие отсылает к некой внутренней борьбе Катрин. А в чем она заключается?

Примерные ответы участников: Война Катрин заключается в борьбе не с врагами, а с обстоятельствами, в которых героиня оказывается, с собственными страхами, с потерей себя. Она борется за свою жизнь и право остаться собой, продолжать видеть красоту в окружающем её мире.

Ведущий: На протяжении романа, как вы уже подметили, нашей героине приходится со многим расстаться. Давайте перечислим все это. Приобретает ли она что-то на своем пути?

Примерные ответы участников: Рашель остаётся без родителей и дома, она теряет привычный уклад жизни, вынуждена сменить имя, уехать из пансиона и расстаться с друзьями и наставниками. В какой-то степени она даже теряет себя: когда ей приходится сменить имя, Рашель признается, что не хочет сама его выбирать, так как для нее очень важно остаться собой. Далее она знакомится с новыми людьми, заводит новую дружбу и даже обретает любовь, но со всем этим ей снова приходится расставаться. Даже маленькая Алиса, о которой она должна заботиться, покидает её.

Ведущий: Вы верно подметили, что героиня не только теряет, но и приобретает, это очень важно. Но есть ли что-то, что героиня сохраняет на протяжении своего пути, что-то, что остается с ней, несмотря на обстоятельства?

Примерные ответы участников: Да, на протяжении всего романа с ней остается её фотоаппарат и её увлечение.

Ведущий: Действительно ли всегда увлечение остается с ней?

Примерные ответы участников: Не совсем, иногда случаются периоды, когда она не снимает, но потом снова становится фотографом. / Не совсем, ведь для Катрин это не просто увлечение – это еще и работа: сначала она репортер в школьной газете, а после фотографирование становится особой миссией по сохранению свидетельств.

Ведущий: Как вы думаете, чем является фотография для героини? Можно ли назвать это оружием или инструментом? Как вы думаете, почему Катрин выбирает именно фотографию, а не, например, рисование или дневник?

Участники высказывают различные предположения: Фотография для Катрин скорее инструмент, она обращается к ней, чтобы отвлечься от страха. / Фотографию можно назвать «оружием» против забвения, ведь директор Дома детей отправляет её собирать свидетельства, чтобы сохранить память о случившихся событиях, когда война закончится. / Возможно, фотография – это способ сохранить связь с собой, когда героине приходится сменить имя и стать

на время «другим человеком». Когда Катрин начинает фотографировать в отражениях, она говорит «я все-таки фотограф», значит это помогает ей определить себя.

Ведущий: Ребята, спасибо за ваши предположения. Я согласна с вами, фотография – это не просто хобби для Катрин, это что-то большее. Давайте посмотрим, что сама Катрин об этом говорит, попробуем понять её отношение к фотографии и меняется ли оно на протяжении произведения.

4. Работа в группах

В зависимости от количества участников ведущий определяет количество людей в группах. Оптимально: 2–4 человека в каждой группе. Каждая группа получает раздаточный материал – распечатку необходимых для работы сканов–разворотов графического романа, изображающих разные этапы отношения Катрин к фотографии и карточку с опорными вопросами. В ходе группового обсуждения участники анализируют предложенный им эпизод и готовят краткое выступление. Подготовившись, каждая группа выступает по очереди, ведущий задаёт уточняющие вопросы и фиксирует опорные слова на доске.

5. Подведение итогов.

После выступления всех учащихся и обсуждения результатов работы, ведущий совместно с участниками формулирует вывод о роли фотографии для героини.

Ведущий: Благодарю вас за выступления, ребята. Каждая группа была очень внимательна и подметила важнейшие детали. Теперь мы видим, что роль фотографии и отношение к ней Катрин на протяжении романа действительно меняется. Для Катрин – это не просто увлечение. Сначала фотография помогает героине справиться со страхом и «сбежать» от действительности, от тяжёлых мыслей и боли. Далее, у героини появляется «миссия», а фотография становится для неё способом запечатлеть правду, сохранить происходящие события в памяти. Фотографируя, Катрин старается

сохранить рядом с собой новых друзей и людей, которые помогают ей пережить эти годы.

Когда Катрин оказывается в Доме сирот, фотография становится не просто свидетельством, а некой «машиной времени», способом вернуть себе «рост ребенка» и ненадолго забыть о взрослой ответственности и тревогах, которые легли на её плечи. Вскоре фотография становится и способом возвращения к себе: когда героиня начинает снимать в отражениях после периода «затишья», фотоаппарат помогает ей снова увидеть «тайную красоту», обрести уверенность в себе, напомнить о том, кем она является. Финальный эпизод проявки плёнки, накопившейся за годы, подчеркивает, что фотография стала важной частью личного пути Катрин, именно фотографии содержат ответ на вопрос «что помогало ей выжить все эти годы» – способность видеть красоту жизни даже в самых будничных её проявлениях, умение ценить жизнь и людей, встреченных на пути. Роль фотографии меняется на каждом этапе и подчеркивает взросление героини, а вместе с тем является способом понять себя, найти своё предназначение.

Ведущий: Давайте вернемся к вопросам, которые мы сформулировали в начале встречи. На все ли из них мы нашли ответ? Изменился ли ваш взгляд на это произведение? Остались ли у вас какие-то вопросы, о которых вы хотели бы порассуждать на нашей следующей встрече?

Участники делятся своими впечатлениями.

6. Рефлексия

Ведущий: Теперь я попрошу вас взять на себя роль фотографа и попробовать детально представить, а после описать фотографию, которую вы хотели бы сделать прямо сейчас, чтобы обратиться к ней, оказавшись в тяжелой ситуации.

Участники делятся своими вариантами.

Ведущий: Ребята, я благодарю вас за искренние ответы и активное участие в нашей встрече сегодня! В качестве завершения, я хочу попросить вас поделиться способами, которые помогают лично вам справляться с

жизненными трудностями. Это может быть ваше хобби, какой-то ритуал, прием, а может – разговор с кем-то из близких или друзей. Может быть, кто-то сможет взять вашу рекомендацию на заметку, и это однажды поможет ему.

Участники делятся своими советами, ведущий благодарит каждого, кто поделился.

Ведущий: Ребята, спасибо вам за нашу беседу. Думаю, сегодня каждый из нас подчерпнул что-то интересное для себя. До следующей встречи!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленная исследовательская работа посвящена изучению специфики адаптации художественного текста в графический нарратив как формы интерпретации на материале романа Ю. Бийе «Война Катрин» и одноимённого графического романа–адаптации Ю. Бийе и К. Фовель.

Анализ теоретико-методологической литературы показал, что графический роман, несмотря на терминологическую дискуссию, представляет собой самостоятельный жанр визуальной литературы, сочетающий в себе визуальную природу комикса и ключевые черты жанра романа. Наследуя роману, графический роман предполагает наличие эволюционирующего героя, развитие которого прослеживается на протяжении всего повествования, а также традиционные для романа особенности композиции, хронотопа, системы мотивов и требует активной перцептивной деятельности реципиента. Кроме того, графический роман имеет развитую систему субжанров, среди которых большей популярностью пользуется графический роман – адаптация.

Проанализировав основные положения работ по теории адаптации и поэтике графических нарративов, мы установили, что адаптация вербального текста в графический нарратив является сложным интермедиальным феноменом, основанном на процессе межсемиотического перевода, интерпретации и создании оригинального самостоятельного произведения со сложной структурной организацией, в котором визуальный и вербальный компоненты взаимосвязаны и равноправны. Благодаря работам Я. Баэтанса, Л. Хатчен, Х. Шут, М. Г. Меркуловой, И. Г. Прудюс и др. определены общие стратегии адаптации вербального текста в графический нарратив, а также перечислены основные приёмы трансформации текста (компрессия, визуализация, домысливание) и специфические приёмы выразительности (линия, цвет, ритм, типографика, вёрстка и др.), наследуемые от кинематографа, литературы, драматургии и изобразительного искусства. Подводя итоги, можно заключить, что графическая адаптация –

самостоятельное художественное произведение, вступающее в диалог с художественным текстом и интерпретирующее его.

Нами было установлено, что роман Ю. Бийе «Война Катрин» принадлежит к направлению young adult литературы, вбирая ключевые для направления темы (взросление и преодоление травматического опыта, поиск своего места в мире, первая любовь и дружба), а также особенности повествования (достоверность в передаче чувств, динамичный и увлекательный сюжет, «лёгкий» слог, повествование «от 1-го лица» и «диалог на равных» с читателем).

Графическая адаптация романа, созданная Ю. Бийе и К. Фовель, согласно типологии М. Г. Меркуловой и И. Г. Прудюс, относится к интеллектуальному виду графического романа–адаптации и представляет собой самостоятельное произведение, вступающее в диалог с адаптируемым текстом. Графический роман следует фабуле и сюжетной основе Ю. Бийе, однако переосмысляет их, реализуя художественные возможности графического нарратива. В адаптации визуальный и вербальный компоненты дополняют друг друга, создавая объемный портрет героини, и визуализируя процесс взросления, изменения её мировоззрения, усложнения картины мира. Визуальный язык графического романа передаёт не натуралистическое изображение войны, а субъективное видение мира главной героини, фотографа, ищущего и замечающего «прекрасное» вокруг.

Ведущим мотивом, организующим сюжет, композицию и образную систему, как для романа Ю. Бийе, так и для его графической адаптации является фотография. Именно через фотографию раскрывается мировосприятие Катрин, маркируются этапы её взросления и внутреннего поиска. Обращение к фотографии становится способом переживания травматических событий, и важно подчеркнуть, что графическая адаптация «смягчает» наиболее трагические эпизоды романа, сохраняя светлую интонацию повествования.

Проанализировав работы по методике, мы установили, что визуальная литература обладает значительным педагогическим потенциалом и может эффективно использоваться в школе, поскольку способствует формированию навыков целостного восприятия, понимания и интерпретации художественного произведения. Вместе с тем, аналитическая работа с графическими текстами способствует формированию читательского вкуса, развитию критического и образного мышления, а также повышению мотивации к чтению художественной литературы.

В результате исследования был разработан сценарий встречи школьного книжного клуба для учащихся 7–8 классов. Данный материал может быть реализован учителями литературы или педагогами дополнительного образования для организации внеурочной деятельности. Сценарий учитывает возрастные особенности подростков (потребность в общении со сверстниками, доминирование визуального канала восприятия, интерес к теме обретения идентичности) и ориентирован на достижение личностных, предметных и метапредметных результатов, соответствующих требованиям Федерального государственного образовательного стандарта. Методическая разработка направлена на популяризацию чтения и воспитание интереса к литературе у подростков, расширение круга их читательских интересов, а также на развитие у обучающихся образного мышления, эмоционального интеллекта, способностей к эмпатии и рефлексии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественная литература:

1. Бийе Ю. Война Катрин; пер. с фр. М. Кожевниковой, Е. Кожевниковой. М.: Самокат, 2021. 240 с.
2. Бийе Ю., Фовель, К. Война Катрин; пер. с фр. Е. Кожевниковой. М.: Самокат, 2022. 168 с.

Научно-исследовательская литература:

3. Айснер У. Комикс и последовательное искусство; пер. с англ. М. Заславского. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. 192 с.
4. Алексеев А. В. К вопросу о жанровой специфике графического романа // *Litera*. 2025. №8. С. 190–209.
5. Алексеева М. И. К вопросу об обработке и пересказе русских народных сказок для детей // *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*. 2011. №2. С. 79–90.
6. Алимуратов О. А., Шубитидзе В. З. Графический роман: вехи эволюции жанра в англоязычной и русско-язычной лингвокультурах. Черты креолизации в текстовом пространстве графического романа как переводчески значимая особенность // *Филологический аспект*. 2020. № 09 (65). С. 54–74.
7. Антанасиевич И. Адаптации русской классики в комиксах королевской Югославии // *Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования*. Т. 2. № 1 (7). 2016. №1 (7). С. 4–14.
8. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Академия, 2003. 128 с.
9. Арзамасцева И. Н. Комикс в образовании: есть ли польза для дела? // *Народное образование*. 2002 № 9 С. 132–135.
10. Березина А. В., Бочарова А. В. Литература young adult в круге чтения старшеклассников: результаты теоретико-эмпирического исследования // *Вестник культуры и искусств*. 2023. № 1 (73). С. 14–24.

11. Везетиу Е. В., Вовк Е. В. Паратекст: специфика и особенности текста // МедиаВектор. 2022. №5. С. 32–35.
12. Власов М. С., Сычев О. А., Белоусов К. И., Торопчина О. В., Бабичева Ю. Г., Гаврутенко Т. В. Мотивация чтения, читательская грамотность и проблемное использование Интернета у подростков // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2025. Т. 22. № 3. С. 534–551.
13. Воронцов А. В. Чтение как социальная проблема // Universum: Вестник Герценовского университета. 2009. №11. С. 24–33.
14. Джумайло О. А. Понятие интермедиаальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. 2018. №4. С. 58–62.
15. Дмитриева Д. Г. Феномен американского супергероя в контексте визуальной культуры XX века: дис. ...канд. культурологии: 24.00.0. Санкт-Петербург, 2014.
16. Дубовицкая М. А. Американский графический роман: мультимодальность и идентичность // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 3. С. 228–246.
17. Исаева О. А. Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2(27). С. 165–168.
18. Иорданский Н. Н. Адаптация // Большая российская энциклопедия. Электронная версия 2016. URL: <https://old.bigenc.ru/biology/text/1799975> (дата обращения: 20.05.2026).
19. Караваева Л. П., Тарасова Л. В. Особенности совладания со стрессом у молодых людей, отдающих предпочтение художественному направлению Young Adult // Общество: социология, психология, педагогика. 2019. № 4 (60). С. 80–85.
20. Карнаухова И. В. Главное раскрыть смысл // Детская литература. 1966. № 7. С. 10–12.

21. Киктева К. С. Читатель фантастики young adult в поиске реальности // Читатель в поиске. М.: Общество с ограниченной ответственностью «Библиомир», 2018. С. 83–93.
22. Козлов Е. В. Коммуникативность комикса в текстуальном и семиотическом аспектах. Дис. ... канд. филологических наук: 10.02.19. Волгоград, 1999.
23. Краснова И. А., Попова Н. В., Солтановская Т. В., Вдовина Е. К., Коган М. С. Диалог литературы и кино как явление межсемиотического перевода: анализ экранизаций повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» в арт-видеолекции «Своим голосом» // Terra Linguistica. 2022. Т. 13. № 3. С. 23–35.
24. Купчинская М. А., Юдалевич Н. В. Клиповое мышление как феномен современного общества // Бизнес–образование в экономике знаний. 2019. №3(14). С. 66–71.
25. Лушников Д. А. Образ врага: технологии конструирования и деконструкции. Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2023. 271 с
26. Макклауд С. Понимание комикса. Невидимое искусство; пер. с англ. В. Шевченко. М.: Белое Яблоко, 2016. 216 с.
27. Меркулова М. Г., Прудюс И. Г. Графический роман – адаптация: к определению субжанра (на материале франко- и англоязычных текстов) // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 6. С. 250–265.
28. Меркулова, М. Г., Прудюс И. Г. Жанр графического романа: истоки и современное состояние вопроса / Жанровая палитра зарубежной литературы: колл. моногр. / К. М. Баранова, Л. Г. Викулова, М. Г. Меркулова [и др.] М.: Языки народов мира, 2025. С. 147–170.
29. 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. Т. 16. № 10. С. 3379–3385.

30. Новикова Е. Г. Ф. М. Достоевский в японских комиксах. // Текст. Книга. Книгоиздание. 2019. № 19 С. 75–94.
31. Осьмухина О. Ю., Куряев И. Р. Синтез комикса и нуар-стилистики в серии «графических романов» Ф. Миллера “Sin City” («Город грехов»): к проблеме реинтерпретации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 3 (81). Ч. 1. С. 49–52.
32. Панибрашина Д. Е. Мотивация к чтению современных школьников как методическая проблема учителя-словесника // Молодой ученый. 2023. №38 (485). С. 49–51.
33. Подкорытова Н. И. Общие проблемы чтения в современной России // Чтение в современной России: кризис или смена читательских предпочтений: материалы круглого стола. Библиосфера. 2012. № 4. С. 17–23.
34. Поташова А. В., Ошуков М. Ю. Комикс: динамика взаимоотношений вербального и визуального в становлении медиума // Филологические исследования. 2021. Т. 13. URL: <http://academy.petsu.ru/journal/article.php?id=3822> (дата обращения: 16.05.2026).
35. Пранцова Г. В., Романичева Е. С. Современные стратегии чтения: теория и практика. Смысловое чтение и работа с текстом : учеб. пособие / Г. В. Пранцова, Е. С. Романичева. М.: Форум, 2015. 386 с.
36. Рыбина П. Ю. Литература на экране: базовые метафоры современной теории адаптации // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 3. С. 158–170.
37. Семьян Т. Ф., Смышляев Е. А. Графические адаптации произведений русской литературы // Филологический класс. 2024. Т. 29. №3. С. 162–173.
38. Серго Ю. Н., Жернакова И. В. Графический роман-адаптация как способ повышения интереса школьника к изучению мировой литературы // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2019. № 24. С. 193–198.

39. Скаф М. К. Традиция последовательного визуального повествования в США: этапы, жанры, поэтика // Детские чтения. 2013. №2 (4). С. 63–82.
40. Сонтаг С. О фотографии; пер. с англ. В. Голышева. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
41. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука. 1990. С. 180–186.
42. Сосновская И. В. Вопросы современного литературного образования (методическая рефлексия) // Педагогический ИМИДЖ. 2016. №3 (32). С. 71–77.
43. Сухоруков К. М. Комикс // Большая российская энциклопедия. Электронная версия. 2016. URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2084778 (дата обращения: 13.05.2026).
44. Сычева Е. А., Ланцевская Н. Ю. Графический роман как новый формат литературного произведения в образовательном процессе // Universum: психология и образование. 2026. №3 (141). С. 47–50.
45. Фадеева Т. Е., Старусева-Першеева А. Д. Экспериментальные повествовательные стратегии в комиксах // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16. № 5. С. 476–487.
46. Федеральная рабочая программа по учебному предмету «Литература»: 5–9 классы / Министерство просвещения РФ. М.: Просвещение. 2025. URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2025/07/frp_literatura_5-9-klassy_2025.pdf (дата обращения: 12.05.2026).
47. Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. №389. С. 38–45.
48. Хухуни Г. Т. Художественный текст как объект межкультурной и межъязыковой адаптации // Этнокультурная специфика языкового сознания:

мат-лы семинара «Язык, сознание, культура: межэтнические аспекты». М.: Ин-т языкознания, 1996. С. 206–214.

49. Цветкова М. В., Кризская Е. В. Комикс Н. Батлер Гордость и предубеждение как вариант прочтения одноименного романа Дж. Остин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2020. Т. 17. № 2. С. 217–231.

50. Черкунова А. К. Современный комикс и прототипы комикса в России // Организационная психоллингвистика, 2020. №2 (10). С. 69–96.

51. Чудинова В. П. Дети и подростки в изменяющемся информационном пространстве: состояние чтения и группы риска // Поддержка и развитие чтения в библиотечном пространстве России: сборник научно-практических работ. 2007. С. 174–187.

52. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 302 с.

53. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. науч. ст. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.

54. Янков А. Графические новеллы и комиксы в контексте приобщения молодежи к чтению // Изотекст: Статьи и комиксы. М.: Рос. гос. б-ка для молодёжи, 2010. С. 216 –222.

55. Baetens J. Le roman graphique. La bande dessinée: une médiaculture; sous la dir. d'É. Maigret, M. Stefanelli. Armand Colin, coll. Médiacultures, 2012. 271 p.

56. Baetens J. Literary Adaptations in Comics and Graphic Novels // Adalma F. L. Oxford Handbook of Comic Book Studies / NY: Oxford University Press. 2020. P. 611–631.

57. Chute H. Comics as literature? Reading graphic narrative // PMLA (Publications of the Modern Language Association). №123 (2). 2008. P. 452–465.

58. Gardner J., Herman D. Graphic Narratives and Narrative Theory // SubStance. 2011. Vol. 40, No. 1, Issue 124. P. 3–13.

59. Groensteen T. The system of comics. Transl. by Bart Beaty, Nick Nguyen. Jackson, WY: University Press of Mississippi, 2007. 188 p.
60. Hutcheon, L., O'Flynn, S. A Theory of Adaptation (Sec. ed.). Abingdon: Routledge. 2013. 273 p.
61. Kaindl K. Comics in translation / Gambier, Y., L. van Doorslaer / Handbook of Translation Studies. Volume 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 2010. 468 p.
62. Rajewsky I. O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality // *Intermédialités*. 2005. №6. P. 43–64.
63. Stephens J. Young adult: a book be any other name...: Defining the Genre // *The ALAN review*. 2007. P. 34–42. URL: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v35n1/stephens.html> (дата обращения 14.12.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Материалы для групповой работы на встрече книжного клуба

1. Эпизоды для работы в группе:

Группа №1

В 15:00 я еду в фотолабораторию, у меня уже есть фотографии.

Планила написать — мой мир.

Я занимаюсь с узниками и пытаюсь вернуть им силы.

Работаю без устали — это помогает не думать.

Мне хочется передать ребятами всё, чему меня научил Тимович.

Не думать, что четыре месяца от плем с ишмой кот киски. Что в паспорте приватизация или «пока» — не переживай, чтобы ребята паспорты не потеряли. А они, быть может, прощались со мной навсегда.

Плыви ного вставити в неправдивуру старам.

Плоскати се чиркати в воре, наплетой го фибратити графурой.

А котам — повесити сушити.

Работа, остаю за новыми снимками пишомает собирать с сидвал и обидой.

Они вернутся, и тогда в срелно из портреты. Потрасающиеся.

Группа №2

Кладу «плем» на место.

Плыви наизначи теда фотографии — ии ти и оставиши.

Зоракати? Мый шурис. Вотарарифур! Пони синиши. Привозим наши после войны.

Смотри на мый «плем» зоракати и привозим Демской республика. Береги свои документы. Они понадобятся после войны.

У тебя есть фотографии, и у меня тоже.

Не сравайся. Вешам ой, но оста Катрин.

Плыви ночью ии с Серой фибрати вместе.

Я не обману говоря Катрин.

Вернусь и в фотографии расскажу о своей войне.

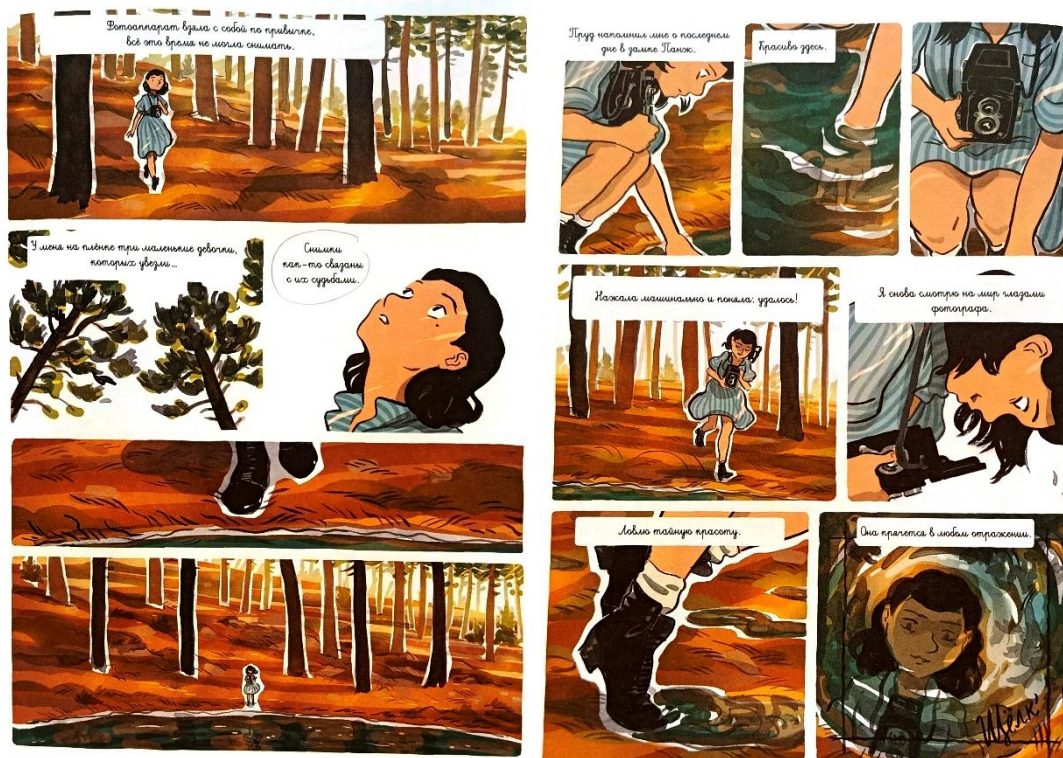
Посававатися наши фото войны.

Грунна №3



Грунна №4





2. Вопросы для работы в группе:

Проанализируйте предложенный вам эпизод. Опираясь на вопросы, подготовьте выступление о том, какую роль в этом фрагменте играет фотография?

- Как бы вы озаглавили данный эпизод?
- Ваша ассоциация к данному эпизоду.
- Что Катрин фотографирует?
- Что Катрин говорит/думает о себе, о фотографии?
- Как визуальный ряд помогает раскрытию в передаче чувств Катрин?
- Какую новую информацию о героине читатель узнаёт благодаря эпизоду?
- Какие, на ваш взгляд, черты характера Катрин проявляются в эпизоде?
- Чем, на ваш взгляд, фотография является для героини в этот момент?