

Вестник Костромского государственного университета. 2025. Т. 31, № 3. С. 62–70. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2025, vol. 31, no. 3, pp. 62–70. ISSN 1998-0817

Научная статья

5.9.2. Литературы народов мира

УДК 821(41).09"20"

EDN BTUCCF

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-3-62-70>

ОСМЫСЛЕНИЕ ЛИЧНОЙ (ФОТО)ИСТОРИИ В АВТОФИКЦИОНАЛЬНОМ ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ С. КВЕРНЕЛАННА «МЕРТВ ПО СОБСТВЕННОМУ ЖЕЛАНИЮ»

Прудюс Ирина Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент, Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева, Красноярск, Россия, prudius@kspu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0054-5647>

Аннотация. Статья посвящена исследованию жанровых и тематических особенностей графического романа «Мертв по собственному желанию» (*En frivillig død*, 2018) современного норвежского писателя и иллюстратора Стеффена Квернеланна. Впервые в отечественном литературоведении обращаясь к данному произведению, автор статьи рассматривает такие категории поэтики, как композиция, хронотоп, система персонажей, где особое внимание уделяет образам автофикционального героя С. Квернеланна и его отца. Отдельно анализируется поэтика фотографии, представленная в данном графическом романе эксплицитно – в виде личных фотоснимков писателя. Автор произведения в форме соединения графической и текстовой составляющих, характерного для графических нарративов, рассказывает историю его семьи, где взаимоотношения с отцом, а затем его самоубийство повлияли на формирование автогероя С. Квернеланна как писателя и художника. В результате работы устанавливается, что наряду с графическим изображением и текстом, являющимися обязательными составляющими графического романа, основополагающим структурным элементом становится фотография. Добавление в полотно текста личных фотографий автора делает историю его романа документальной. Кроме того, фотография обеспечивает возможность многочисленных интерпретаций центральных образов и сюжетно-мотивного комплекса графического романа. Жанровая специфика данного произведения, непосредственно связанная с автофикциональным началом, также неотделима от поэтики фотографии и категории памяти. В памяти автогероя возникает замысел книги, основанный на тяжелом событии, однако репрезентация личного травматического опыта, в том числе через публикацию семейных фотоснимков (обращение к теме детства), позволяет центральному персонажу преодолеть травму посредством создания художественного произведения.

Ключевые слова: графический роман, норвежская литература, поэтика фотографии, С. Квернеланн, графические нарративы, автофикшн.

Для цитирования: Прудюс И.Г. Осмысление личной (фото)истории в автофикциональном графическом романе С. Квернеланна «Мертв по собственному желанию» // Вестник Костромского государственного университета. 2025. Т. 31, № 3. С. 62–70. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-3-62-70>

Research Article

THE REFLEXION ON THE PERSONAL (PHOTO) STORY IN STEFFEN KVERNELAND'S AUTOFICTIONAL GRAPHIC NOVEL “A VOLUNTARY DEATH”

Irina G. Prudius, PhD in Philology, Associate Professor, Astafyev Krasnoyarsk State Pedagogic University, Krasnoyarsk, Russia, prudius@kspu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0054-5647>

Abstract. The article explores the genre and thematic features of the graphic novel “A Voluntary Death” (*En frivillig død*, 2018) written by contemporary Norwegian writer and illustrator Steffen Kverneland (this is the first appeal in Russian literary criticism to this work). The author of the article considers such categories of poetics as composition, chronotope, character system, and pays special attention to the image of the S. Kverneland's autofictional hero and the image of his father. The poetics of photography, presented in this graphic novel explicitly in the form of the writer's personal photographs, is also analysed. The author of the book tells the story of his family where the relationship with his father and then his suicide influenced the formation of the auto-hero S. Kverneland as a writer and artist in the form of a combination of graphic and textual components, which is the characteristic of graphic narratives. As a result, it is established that along with the graphic image and text, which are indispensable components of the graphic novel, photography becomes a fundamental structural element. The addition of

the author's personal photographs to the text makes the story of his novel a documentary. Moreover, photography provides an opportunity for multiple interpretations of the central images and the plot-motivational complex of the graphic novel. The genre specificity of this work, directly related to the autofictional beginning, is also inseparable from the poetics of photography and the category of memory. A book idea which is based on the difficult event arises in the mind of the protagonist, but the representation of personal traumatic experience, including through the publication of family photographs (addressing the theme of childhood), allows the central character to overcome trauma through the creation of a work of fiction.

Keywords: graphic novel, Norwegian literature, poetics of photography, Steffen Kverneland, graphic narratives, autofiction.

For citation: Prudius I.G. The Reflexion on the personal (photo) story in Steffen Kverneland's autofictional graphic novel "A Voluntary Death". Vestnik of Kostroma State University, 2025, vol. 31, no. 3, pp. 62–70. (In Russ.) <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2025-31-3-62-70>

На сегодняшний день категория памяти в художественном тексте становится смыслодержимым и сюжетообразующим элементом. «Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и “мыслей” ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора», – справедливо отмечает отечественная исследовательница Л.Я. Гинзбург [Гинзбург: 138]. Писатели часто обращаются к личному опыту, рассматривая который они исследуют собственную историю и историю своей семьи.

Обращение к личной истории как материалу для художественного творчества является основой жанра автофикшн, соединяющего черты биографии и фикционального произведения [Pluvinet; Viart; Прудюс 2024]. По справедливой мысли французского литературного критика Доминика Виара, автофикциональные тексты «исходят скорее из воспоминаний» писателя, «представляют неопределенность и гипотезы, дают волю его вымыслу» (перевод наш. – И. П.) [Viart: 103], такие книги наполнены авторскими комментариями событий, описанных в книге. Трактовка одной и той же истории в автофикциональном тексте прямым образом зависит от создателя книги, от его собственного отношения как событиям, так и к людям, в них участвовавшим.

Мы обратимся к автофикциональному произведению в жанре графического романа – дискуссионного явления в современном литературоведении. Некоторые ученые придерживаются мнения о том, что графический роман является подвидом комикса [Осьмухина, Куряев] либо же не имеет от него принципиальных отличий [Tremblay-Gaudette]. Мы же, в свою очередь, выступаем сторонниками ученых, считающих графический роман самостоятельным жанром [Baetens 2012; Chute; Groensteen; Romero-Jóðar; Айснер; Гимранова; Меркулова, Прудюс 2023; Прудюс, Шалимова; Струневская; Жанровая палитра], в настоящий момент претерпевающим эволюцию и распадающимся на субжанры, одним из которых является графический роман – автофикшн [Меркулова, Прудюс 2024].

Автофикциональное начало проявляется в одной из первых работ «отца графического романа», амери-

канского художника и писателя Уилла Айснера (Will Eisner, 1917–2005) «Контракт с богом» (*A Contract with God*), где раскрывается история жизни людей в многоквартирном арендном доме в Бронксе в 1930-х гг., отсылающая к прошлому Айснера, снимавшего в то время квартиру в подобном здании в пригороде Нью-Йорка. Прошлое своей семьи осмысляет и американский писатель Арт Шпигельман (Art Spiegelman, род. 1948) в графическом романе «Маус» (*Maus: A Survivor's Tale*, 1991), представляющем общую историю о преследовании евреев нацистами и Холокосте и получившем в 1992 г. Пулитцеровскую премию. После публикаций этих знаковых книг категория памяти и часто связанный с ней травматический опыт [Баранова, Шалимова] становятся фундаментом для многих графических нарративов [Дрожжина; Прудюс 2025]. Их авторы основываются на собственных историях и раскрывают их читателю.

Более того, некоторые авторы идут еще дальше – они добавляют в произведения фотографии, в том числе и личные, что выводит представленные истории на новый, документальный уровень: «Промежуточным жанрам (к которым автор статьи относит и графический роман. – И. П.), ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю» [Гинзбург: 138]. Иными словами, добавляя в истории фотоснимки, являющиеся конкретным подтверждением рассказываемой истории, авторы вовлекают читателя в со-творчество: соединение текста, графики и фотографии обеспечивает множественность интерпретаций представленного нарратива.

Первые эксперименты в области соединения текста и фотографии наблюдаются в работах французского фотографа Феликса Надара (Félix Nadar, наст. Имя – Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910) или же немецкого писателя и издателя Кристиана Бернхарда Таухница (Christian Bernhard Tauchnitz, 1816–1895), а также в произведениях представителей искусства авангарда. Одним из наиболее ярких примеров считается роман-коллаж «Неделя доброты» (*Une semaine de bonté*, 1934) немецкого художника Макса Эрнста,

много лет работавшего во Франции. Вдохновленный иллюстрациями из романа Жюль Мари «Проклятые в Париже» (1883) и гравюрами Гюстава Доре, М. Эрнст создает книгу, состоящую из 182 изображений, созданных путем вырезания и перестановки иллюстраций из викторианских романов, энциклопедий и других книг, и представляющую собой мрачную историю сюрреалистического мира.

Фотография как полноценный структурный элемент появляется в графических нарративах в середине XX в., ярче всего это явление заметно в итальянских и французских фотороманах 1940–50-х гг., ставших неотъемлемой частью еженедельных журналов [Baetens 2010: 12]. Фотороманы чаще всего представляли собой сентиментальные истории с продолжениями, которые публиковались каждую неделю. Известный бельгийский исследователь фотонарративов Я. Баэтэнс отмечает, что истоком фоторомана можно считать кинематограф, в основе которого также находится «последовательная смена кадров» [Baetens 2010: 15]. Популярность фотороманов обеспечивалась их доступностью для целевой аудитории – женщин-домохозяек, чья жизнь не была наполнена чередой интересных и увлекательных событий. Фотороманы позволяли им проживать, например, тайные истории влюбленных пар или же людей с неординарной судьбой. Достоверность этим историям придавали именно фотографии.

В упоминавшемся нами ранее графическом романе Арта Шпигельмана «Маус» также присутствуют несколько личных фотографий автора, репрезентирующих подлинность его семейной истории. Однако первым значимым современным графическим романом, в котором фотография становится полноценным структурным элементом, наряду с графической и текстовой составляющими, является произведение трех французских авторов: Дидье Лефевра (Didier Lefèvre, 1957–2007), Эмманюэля Гиберы (Emmanuel Guibert, род. 1964) и Фредерика Лемерсье (Frédéric Lemercier, род. 1962) «Фотограф» (*Le Photographe*, 2006). Военный корреспондент и писатель Дидье Лефевр, используя собственные фотоснимки, сделанные им во время рабочей поездки в Афганистан в 1986 г., воссоздает историю военного конфликта вместе с художниками Э. Гибером и Ф. Лемерсье, «важным структурным элементом в данном произведении является фотография, что и позволяет выйти на осмысление (фото)графического романа как отдельной жанровой разновидности» [Полуэктова, Прудюс: 49].

Рассматривая традицию скандинавских графических нарративов в контексте нашего исследования, можно заметить, что современные авторы «визуальной литературы» довольно часто обращаются к репрезентации личных историй, в том числе в жанре автофикшна. Например, это произведения финской

писательницы Кэти Тукиайнен (Katja Tukiainen, род. 1969) «Изюминка» (*Rusina*, 2008), где она рассказывает о собственном опыте беременности, и ее соотечественницы Ханнериины Мойссейнен (Hanneriina Moisseinen, род. 1978) «Папа» (*Isä*, 2013), в котором она излагает историю бесследного исчезновения ее отца, или же книга норвежского автора Тронда Бредесена (Trond Bredesen, род. 1956) «Моя мать» (*Morami*, 2023) – о прогрессирующем ментальном заболевании его матери.

Фотография также нередко становится структурным элементом графических произведений. К примеру, шведская писательница и художница Лив Стрёмквист (Liv Strömquist, род. 1978) добавляет различные фотоснимки в следующие произведения: «Чувства принца Чарльза» (*Prins Charles Känsla*, 2010), «Расцветает самая красная из роз» (*Den rödaste rosen slår ut*, 2019), «Внутри зеркальной галереи» (*Inne i spegelsalen*, 2021).

В нашем исследовании мы обратимся к (фото)графическому роману норвежского писателя и художника Стеффена Квернеланна (Steffen Kverneland, род. 1963) «Мертв по собственному желанию» (*En frivillig død*, 2017), в котором рассказана личная пронзительная история от лица автогероя писателя.

Художественное полотно книги С. Квернеланна разнородно за счет репрезентативности трех повествовательных стратегий – вербальной, фотографической и графической. Графическая составляющая занимает больший объем повествования, не умаляя при этом прагматику фотографии.

Сюжет произведения основан на личной истории автора, осмысляющего самоубийство отца, произошедшее 8 июля 1981 г. (на тот момент писателю было 18 лет), о чем читатель узнает в самом начале. Трагедия становится отправной точкой для авторской рефлексии: «Это самоубийство. Любое воспоминание вызывает чувство вины» [Квернеланн: 23]. Все последующее повествование представляет собой сугубо личную проработку автором полученной травмы.

Паратекст романа, включающий два портрета мужчины в черно-белых тонах и три черно-белые фотографии, организует дополнительный уровень прочтения романа. Эти фотографии выступают «порогом интерпретации» (Ж. Женетт), «вестибюлем» (Х.Л. Борхес), который автор открывает перед читателем. Мужчина на первом портрете (на обложке) изображен со смазанным лицом, он безликий и наводящий страх: как будто кто-то специально хотел стереть его облик с рисунка, «серое пятно (вместо лица. – И. П.) обозначает загадку самоубийства» [Jager: 134] для родственников. Вторая страница обложки напрямую перекликается с первой: она содержит уже не рисунок, а фотографию улыбающегося мужчины, с которой сделан вышеупомянутый пор-

трет. И тот же самый портрет, но уже полноценный, встречается третий раз, перед титулом: это нарисованное изображение улыбающегося отца, сделанное С. Квернеланном с фотографии. Это уже не призрак, мучающий автогероя, а восстановленный в памяти образ отца, которому автор посвящает свое произведение. Венгерская исследовательница Ж. Домса полагает, что в подобном «перерисовывании» фотографии уже с самого начала задается темп прочтения романа – от фиксации какого-либо события (фото в семейном альбоме) до его осмысления (превращение в рисунок), благодаря «пластичности человеческой памяти» (перевод наш. – И. П.) [Domsa: 17].

Паратекстуально обрамляют нарратив и две одинаковые фотографии, занимающие целый разворот, что в структуре графического романа всегда имеет важное значение, поскольку акцентирует внимание читателя на определенном моменте. В начале произведения данная фотография представляет основных персонажей – членов семьи С. Квернеланна: его отца и мать, брата Туре и самого автогероя. Это фотография счастливого мгновения из жизни семьи (совместное катание на лодке), что в соотношении с заглавием романа (в оригинале – «Добровольная смерть») намекает на трагизм событий, которые будут представлены в романе. Точно такую же фотографию читатель видит и после завершения графического нарратива, но, поскольку все события теперь ему известны, «прочтение» фотографии оказывается иным: что же важно для автогероя – то, как именно произошла смерть его отца, или же те воспоминания, которые он о нем сохранил?

Таким образом, фотографический и графический коды паратекста, дополняя друг друга, выстраивают две линии повествования всего романа – документальную и художественную. Документальная линия связана с представлением неоспоримых, беспощадных фактов (фотографическая фиксация) из биографии семьи С. Квернеланна, а художественная – с осмыслением этих фактов писателем (графическая фиксация), с попыткой понять и простить поступок отца.

Композиция графического романа фрагментарна и ретроспективна: ее основу составляют семейные фотоснимки С. Квернеланна. Серия представленных фотографий организует нарратив семейного фотоальбома с запечатленными ключевыми моментами из жизни семьи. Как будто просматривая альбом, автогерой пытается осмыслить самоубийство отца, что делает возможным рассматривать композицию как своеобразный психологический детектив: вместе с нарратором читатель пытается разгадать причины суицида. И как писатель-детектив С. Квернеланн намеренно запутывает своего читателя, предлагая ему разные варианты того, что стало причиной трагедии. Так, благодаря рисункам, перемежающимся

личными фотографиями Квернеланна, читатель погружается в жизнь его семьи: автор вспоминает об увлечениях отца, в том числе и о его уникальных авторских проектах как известного инженера, «изобретателя» [Квернеланн: 12], облегчающих бытовые трудности, о совместном времяпрепровождении, его юности, успехах на морской службе и др.

Постепенно из фрагментарных зарисовок раскрывается и трагическое мироощущение отца, который планировал покончить с собой еще будучи молодым («Много лет спустя мама рассказала, что папа заговаривал о самоубийстве еще до женитьбы» [Квернеланн: 57]). Так, читатель становится соавтором – участником расследования, где автогерой периодически подкидывает ему зацепки: алкоголизм, депрессия, разлад с женой (ее увлечение феминистскими идеями), неприятие собственной неудавшейся жизни.

Как мы упоминали ранее, образная система романа ограничена членами семьи и некоторыми знакомыми автора, но детально раскрываются только два персонажа – автогерой и его отец. Все остальные персонажи фактически выполняют фоновую функцию: они оттеняют трагичность восприятия сыном самоубийства отца. Так, осмысляя произошедшее, С. Квернеланн создает сотканную из противоречий личность: пристрастие к алкоголю, разлад с женой, лечение от депрессии, вызванной в том числе и одиночеством, не мешает ему быть любящим и заботливым отцом, научившим сына основам художественного мастерства. Более того, автор мифологизирует образ отца, обозначая его разные таланты и положительные особенности: музыкальность («Папа был очень музыкален и в совершенстве владел баяном. <...> Особенно он любил классический джаз и немецкую танцевальную музыку. <...> Папа стал осваивать гитару, ходил на курсы, занимался дома» [Квернеланн: 44], фотография, где отец играет на баяне, сопровождает эти комментарии), структурность в организации пространства вокруг себя («В подвале было полным-полно дорожных инструментов... <...> Он был на них помешан и покупал только лучшее. Каждый предмет имел свое место, обведенное четким контуром» [Квернеланн: 43], комментарий дополнен рисунком Квернеланна, на котором изображен отец на фоне стены с идеально расположенными по отношению друг к другу инструментами), коллекционирование редких джазовых пластинок, любовь к морю и путешествиям на автомобиле. С. Квернеланн даже наделяет отца способностью придумать отелльный язык, понятный только его семье и обеспечивающий преемственность поколений: «Из смеси забористых моряцких выражений и устаревших диалектных слов своей матери <...> отец создал свой собственный жаргон. Изобретал он слова и сам. “Мешкодрыном”, например, он на-

зывает что угодно – от пакета со спиртным до мешков под глазами. Живот был “сумой”. Рот – “сундуком”. Я до сих пор так говорю. И мой сын скоро наверняка это подхватит» [Квернеланн: 40]. «Для нас с Туре (брат С. Квернеланна. – *И. П.*) на наших совместных вечеринках эти слова (из «словаря» отца – *И. П.*) были чуть ли не мантрой» [Квернеланн: 42].

Двойственность образа отца заключается не только в обозначенных ранее алкоголизме, депрессии, скверном характере, но и в отношении к людям: «В оценке других людей для папы существовало только черное и белое. Либо в “них что-то есть”, они “на редкость способные”, и тогда он восхищался ими без всякой меры. Либо они были ни на что не способны, и тогда ничего более низкого и достойного презрения он и представить себе не мог. Он их отталкивал и не хотел иметь с ними ничего общего» [Квернеланн: 48]. Вербальная характеристика дополнена черно-белым рисунком его лица, разделенным на две вертикальные части – белую сторону, отражающую так называемую светлую часть отца, и черную сторону – эта часть лица напоминает изображение черепа, что говорит о его нестабильном, пограничном состоянии, иногда превращающим человека почти что в монстра.

Образ автогероя также амбивалентен и раскрывается только в связи с его рефлексией по поводу детства и юности, связанных с образом отца, и осмыслением произошедшего самоубийства. Создавая книгу, С. Квернеланн находился примерно в том же возрасте, когда отец совершил суицид: отцу было 56 лет, а автору графического романа – 55. Следовательно, автор, намеренно или нет, сравнивает себя с отцом, обдумывает его действия, старается понять причины зависимости и депрессивного состояния.

Так, размышляя над алкогольной зависимостью отца и причинах его ссор с матерью, С. Квернеланн, однако, не представляет его только с отрицательной стороны. Например, автогерой вспоминает эпизод, когда он, будучи 14 или 15-летним подростком, решил сделать папе сюрприз. Зная, что тот находится один на даче, герой приезжает к нему без предупреждения: «Счастливый и гордый своим стихийным велотурне, я забарабанил в окно гостиной. <...> Была середина дня, а он спал на диване в гостиной. Услышав мой стук, он подскочил, ошеломленный и сбитый с толку. На столе стояла бутылка водки. Я видел, что он не то смутился, не то испугался, так что я не подал виду, что заметил ее. Я не понял, зачем ему напиваться тут в одиночестве – здесь не было ни веселых собутыльников, ни женщин, подбивать клинья к которым на трезвую голову не хватило б духу» [Квернеланн: 73–74]. Так, по сути, представляя жизнь отца-алкоголика, каким его считала мать, С. Квернеланн заключает: «Теперь понять его мне го-

раздо проще – я и сам, бывало, пил на даче в одиночестве» [Квернеланн: 75]. Следовательно, автогерой пытается не только понять причины, сподвигнувшие отца на суицид, но и принять то, что любой человек сам волен решать, как провести или же, в данном случае, завершить свою жизнь. Более того, автор считает поступок своего отца смелым: «Многие говорят, самоубийство – признак трусости. А мне вот кажется, что для этого нужна большая смелость. По сравнению с этим всякие там прыжки с парашютом – ерунда! Как бы несчастлив ты ни был, как бы тебе ни было плохо, страх смерти встроен в рептильный мозг. Мы сопротивляемся ей каждой... клеткой нашего тела. <...> Если человек настолько несчастен, чтобы захотеть умереть, мы не можем требовать от него оставаться в живых просто из вежливости! У него был план. Он хотел дождаться нашего с Туре совершеннолетия, чтобы не испоганить нам детство. В общем, назначил себе дедлайн» [Квернеланн: 94–95]. Другими словами, автогерой будто восхищается отцом, пытается мифологизировать и его самоубийство, он возводит бесстрашие отца и его любовь к собственным детям в категорию культа, достойного как минимум безграничного уважения.

Однако причина такой мифологизации довольно трагична: пытаюсь найти хоть какое-то оправдание самоубийства отца, автогерой скорее ищет чувство успокоения, пытается понять, как исцелить свою душу. Так, показательным является разворот на страницах 88–89, где слева представлен упоминавшийся ранее черный лист, а справа страница содержит четыре фрейма: графическое изображение работающего С. Квернеланна и три фотографии: болеющего отца, болеющего автогероя и улыбающегося автогероя, смотрящего на читателя и предлагающего ему выпить вместе с ним («Ну что, по маленькой?») [Квернеланн: 89]. Через соединение страницы, репрезентующей горе, рисунка, олицетворяющего творческий акт (изображение С. Квернеланна за работой как художника), и трех фотографий, представляющих последовательно отца, а затем и сына, автор показывает и постепенное выздоровление души автогероя. Именно память, воскресающая образ отца как художника, изобретателя и близкого человека, помогает писателю осмыслить собственный опыт посредством создания произведения, помогающего ему пережить травму.

Кроме того, показательны финальные страницы книги: автор размещает две фотографии, где они с сыном рассматривают созданные им рисунки: «Аксель обожает листать папку с распечатками страниц, которые я подготовил для этой книги» [Квернеланн: 99]. Следовательно, принятие сыном творчества отца становится ключом к принятию как семейных традиций, так и семейной травмы. Иными словами, зная, что ре-

бенок ценит его как личность и принимает его любым, автогерой постепенно смиряется с поступком отца и тоже его принимает.

На последней странице герой сидит на диване, держит сына на коленях, но мысли его все еще сосредоточены на самоубийстве отца: над ними нарисовано комиксовое «облачко» – мысли автогероя. В них он видит красную машину, где отец отравил себя угарным газом. Норвежский исследователь Бенедикт Ягер считает, что подобным образом автогерой осмысляет пережитую им травму, «которая может породить новые психические отклонения» (перевод наш. – *И. П.*) [Jager: 141]. На наш взгляд, не переставая думать о поступке отца, герой все же приходит к выводу, что настоящее для него наполнено жизнью: обнимая сына, он понимает, что прошлое – это только облако, которое никуда пока не уплывает, но которое постепенно может рассеяться.

Обратимся к категории времени, являющейся одной из ключевых в поэтике фотографии и участвующей в организации фотонарратива. Это связано с возможностью перемещения, становящейся доступной в том случае, когда персонаж способен «выйти» за рамки фотографии и осознать временную длительность, погрузиться в глубь прошлого: «Сфотографированное мгновение может приобрести смысл только в том случае, если зритель может прочесть в нем длительность, выходящую за его пределы. Когда мы находим осмысленную фотографию, мы наделяем ее прошлым и будущим» (перевод наш. – *И. П.*) [Berger: 64.]. Например, в романе есть несколько детских фотографий отца писателя, на которые он смотрит со знанием уже случившейся трагедии: «Так больно видеть его детские фотографии. На них он полон надежд и еще не догадывается о том, как закончится его жизнь», «Особенно тот снимок, где он сидит на скамейке со своими родителями, – как ножом по сердцу» [Квернеланн: 61]. Благодаря категории времени, пронизывающей фотографию, формируются отличительные черты ее поэтики, уникальность которых сводится к тому, что ее прошлое «содержит в себе ее будущее, будущее, которое свершится, когда снимок будет увиден зрителем и воспринят глазами другого человека» (перевод наш. – *И. П.*) [Trachtenberg: 119]. К примеру, на странице 36 представлена фотография С. Квернеланна, сделанная к его интервью Хаугенсуннской газете в апреле 1981 г. На нем юный художник держит недавно нарисованный с фотографии портрет и с некоторой опаской смотрит прямо на фотографа. Писатель так комментирует это фото: «Мне 18. “Юное дарование” распирает от гордости: готовлю уже вторую персональную выставку в галерее современного фотоискусства в Хаугесунне и просто счастлив. Даже не подозреваю, что через каких-то несколько месяцев мой отец покончит с собой» [Квернеланн: 36].

Временное смешение задается восприятием этой фотографии читателем. Во-первых, смотря на фото, читатель уже знает, что отец автогероя покончил с собой, то есть он не только знает его будущее, но и воспринимает это будущее как случившийся факт. Во-вторых, С. Квернеланн пишет, что он был счастлив в то мгновение, но читатель романа видит тревожно-сосредоточенного молодого человека, чей взгляд, как мы отметили, устремлен на фотографа. Однако при взаимодействии с графическим романом эта фотография перестает быть только результатом прошедшего интервью, она вбирает в себя и дополнительный смысл: автогерой смотрит уже не на фотографа, а прямо на читателя, и этот обеспокоенный взгляд как будто говорит о том, что он знает, что скоро от состояния счастья перейдет к состоянию абсолютного горя.

В произведении С. Квернеланна заметна игра с цветовой палитрой, влияющей на хронотоп. Черно-белая палитра соединяется с цветной – как в фотографиях, так и в графике. И переход от трагического восприятия смерти отца к воскрешению в памяти эпизодов, связанных с маленькими радостями жизни их семьи, совершается в том числе путем перемежения черно-белых и разноцветных рисунков и фотографий.

Ярче всего переплетение категорий пространства и времени заметно в абсолютно черных листах, занимающих целую страницу и встречающихся в романе десять раз. Они останавливают историю, делают временную паузу и позволяют погрузиться в личное, внутреннее пространство центрального персонажа: как бы ни пытался автогерой осмыслить деяние отца, черная пустота в его сердце не заполнится другим цветом. Иными словами, образ отца всегда будет соотноситься с черным горем, которое он пережил, и временами подобные чувства будут наступать его, останавливая время вокруг. Но из пространства черноты есть выход посредством его фиксации на бумаге, в виде рисунка, творческого акта, который и помог автогерою преодолеть это горе.

Кроме того, основное пространство в романе опять же связано с композицией семейного фотографического нарратива: это рисунки или фото дома или дачи, где пребывала семья. Это место, где отец был счастлив и несчастлив одновременно. Показателен эпизод с постройкой лестницы на даче: «Венцом его дачного строительства стала исполинская лестница, протянувшаяся вдоль самой крутой части каменной осыпи прямо к дому. Это был очень амбициозный проект – отец работал не покладая рук целое лето. На обороте некоторых снимков он сделал подписи шариковой ручкой» [Квернеланн: 83]. О роли подписи к фотографии, «направляющей» и завершающей ее «прочтение», рассуждал еще в 1930-х гг. В. Беньямин, утверждавший, что без нее

«любая фотографическая конструкция останется незавершенной» [Беньямин: 38]. Авторский комментарий к фотографиям в романе создает некую глубину изображения, позволяя проникнуть и «вчитать» в них дополнительные смыслы. Обратимся к трем подписям фотографий, где изображено последовательное строительство лестницы. Первая подпись отца автогероя: «Лето 1979. После расчистки “трассы”» [Квернеланн: 83]; вторая подпись: «Лето 1979. 1/8 лестничного пролета с боковинами» [Квернеланн: 83]; третья подпись: «Лето 1979. Лестница длиной 18 м готова» [Квернеланн: 83]. На первой фотографии представлен довольный отец, подпирающий бока руками, готовый к началу строительства лестницы, на второй – лестница в полуготовом виде, на третьей – готовая лестница, ведущая к их домику, на фоне красивой природы. Время создания – за два года до самоубийства. С. Квернеланн, отобрав данные снимки для романа, показывает и характер отца, который всегда завершает хорошо продуманный им проект, своеобразное «изобретение», что, очевидно, можно сопоставить и с самоубийством: сначала он «расчищает трассу» (продумывает план), затем подготавливается и в итоге совершает задуманное так, чтобы минимально навредить своей семье (насколько это возможно). Иными словами, его четкость и структурность в характере как инженера проявляется и в самом трагичном решении в его жизни, а построенная лестница оказывается своеобразным «памятником» [Квернеланн: 84], его наследством.

Таким образом, С. Квернеланн, погружаясь в собственное «я» и пытаясь понять отца, прорабатывает личный травматический опыт, связанный с его самоубийством. Специально введенный С. Квернеланном в графический роман значимый структурный элемент (фотография), соединенный с графикой и текстом, делает повествование в его книге предельно документальным и дает возможность читателю буквально войти в историю представленных персонажей – реальных людей.

Авторская интенция, направленная на решение вопроса о причине трагедии, остается для читателя нерешенной и призывающей к дальнейшему осмыслению графического нарратива С. Квернеланна. Фрагментарная композиция романа отражает основное свойство человеческой памяти – выборочность событий, которые человек хочет удержать, присвоить себе или же, напротив, хочет забыть. В финале С. Квернеланн предлагает читателю развязку в стиле антидетektива: он не дает ответа на вопрос «почему он совершил этот поступок?», зато отвечает на вопрос «каков этот поступок?». И ответ оказывается неожиданным: действие отца было смелым, что, безусловно, мифологизирует его образ. Во-первых, потому что он покончил с собой в возрасте, когда че-

ловеку сделать что-то подобное просто страшно, во-вторых, он сделал это на работе, а не дома, таким образом обезопасив свою семью от возможности увидеть обезображенного мертвеца. Скорее всего, процесс поиска автогероем ответа на многие вопросы будет длительным, если не бесконечным, но у него определенно есть смысл жизни – его подрастающий сын, позволяющий герою осознать и осмыслить глубокую связь между отцом и сыном, которая не разрывается, даже если один из них погибает.

Жанровая специфика графического романа «Мертв по собственному желанию» непосредственно связана с поэтикой фотографии, в буквальном смысле погружающей реципиента в личную историю автора. Следовательно, автофикциональное начало ярко выражено не только в соединении текстовой и графической составляющих, но и в их объединении с фотографией, наглядно репрезентирующей память центрального персонажа – автогероя Квернеланна, что позволяет отнести данное произведение к субжанру графического романа – автофикшна.

Список литературы

- Айснер У.* Комикс и последовательное искусство. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2022. 192 с.
- Беньямин В.* Краткая история фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. 168 с.
- Баранова К.М., Шалимова Н.С.* Тема взросления в романе Х. Ли «Убить пересмешника» // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29, № 4. С. 85–91.
- Гимранова Ю.А.* Интертекстуальный анализ комикс-адаптаций классической литературы. Челябинск: Изд-во ЮУрГТТУ, 2024. 137 с.
- Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Москва, Санкт-Петербург: Пальмира, 2024. 255 с.
- Жанровая палитра зарубежной литературы: коллективная монография. Москва: Языки народов мира, 2025. 265 с.
- Квернеланн С.* Мертв по собственному желанию. Москва: Ад Маргинем Пресс, ABCdesign, 2021. 112 с.
- 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.
- 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.
- 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. № 3-1 (81). С. 49–52.

Полуэктова Т.А., Прудюс И.Г. «Фотограф» Д. Лефевра, Э. Гибера, Ф. Лемерсье как (фото)графический роман: репрезентативная специфика жанра // Вестник Ивановского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2025. Вып. 2. С. 48–56.

Прудюс И.Г. Фикционализированная биография во французском графическом романе XXI века (на материале произведений Б. Эггер и М. Пуарсона и Р. Марайя) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2024. Т. 16, № 4. С. 149–157.

Прудюс И.Г. Осмысление военного времени в графическом романе конца XX – начала XXI века // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2025. № 1 (86). С. 149–159.

Прудюс И.Г., Шалимова Н.С. Черты романа инициации в биографическом графическом романе П. Кристена и С. Вердые «Оруэлл» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. № 3. С. 762–767.

Струневская Я.И. Особенности адаптации классического произведения в жанре графического романа на примере «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери // Научный старт – 2024: сб. ст. аспирантов и магистрантов. Москва: Языки народов мира. 2024. С. 667–672.

Baetens J. Le roman graphique. La bande dessinée: une médiaculture. Paris, Armand Colin, coll. “Médiacultures”, 2012, pp. 200–216.

Baetens J. Pour le roman-photo. Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010. 238 p.

Chute H. Comics as literature? Reading graphic narrative. Publications of the Modern Language Association of America, 2008, n. 123 (2), pp. 452–465.

Domsa Z. Fényképek és rajzok figyelemterelő szerepe egy norvég önéletrajzi képregényben. NCOGNITO: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények, 2024, n. 3 (1), pp. 17–36.

Groensteen T. La bande dessinée: une littérature graphique. Toulouse – Milan, Les Essentiels Milan, 2005, 63 p.

Jager B. “Iconic solidarity” with death: On Stefens Kvernelands “A Voluntary Death”. Nordlit, 2024, n. 52 (2), pp. 133–142.

Pluvinet Ch. Fictions en quête d’auteur. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 314 p.

Romero-Jódar A. Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts. ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies, 2013, n. 35.1, pp. 117–135.

Trachtenberg A. Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory. Social Research, 2008, vol. 75, n. 1, pp. 111–132, URL: <https://www.jstor.org/stable/40972054>

Tremblay-Gaudette G. Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord. KINEPHANOS, 2008. URL: <https://www.kinephanos.ca/2011/romans-graphiques>

Viart D. Fictions biographiques. La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations. Paris, Bordas, 2008, pp. 99–124.

References

Eisner W. *Komiks i posledovatel'noe iskusstvo* [Comics and Sequential Art]. Moscow, Mann, Ivanov and Ferber Publ., 2022, 192 p. (In Russ.)

Benjamin W. *Kratkaia istoriia fotografii* [A Short History of Photography]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017, 168 p. (In Russ.)

Baranova K.M., Shalimova N.S. *Tema vzrosleniia v romane H. Lee «Ubit' peresmeshnika»* [The Theme of Growing up in the H. Lee's Novel “To Kill a Mockingbird”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Kostroma State University], 2023, vol. 29, n. 4, pp. 85–91. (In Russ.)

Gimranova Iu.A. *Intertekstual'nyi analiz komiks-adaptatsii klassicheskoi literatury* [Intertextual analysis of comic book adaptations of classical literature]. Cheliabinsk, IuUrGGPU Publ., 2024, 137 p. (In Russ.)

Ginzburg L.Ia. *O literaturnom geroe* [About a literary character]. Moscow, Saint Petersburg, Pal'mira Publ., 2024, 255 p. (In Russ.)

Kverneland S. *Mertv po sobstvennomu zhelaniu* [“A Voluntary Death”]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., ABCdesign Publ., 2021, 112 p. (In Russ.)

Merkulova M.G., Prudius I.G. *Graficheskii roman – adaptatsiia: k opredeleniiu subzhanra (na materiale franko- i angloiazychnykh tekstov)* [The Graphic Novel – Adaptation: to the Definition of the Subgenre (on the Example of French- and English-language Texts)]. *Nauchnyy dialog* [Scientific Dialogue], 2024, vol. 13, n. 6, pp. 250–265. (In Russ.)

Merkulova M.G., Prudius I.G. *Zhanr graficheskogo romana: k postanovke problemy (na materiale sovremennykh franko- i angloiazychnykh tekstov)* [Genre of the Graphic Novel: Toward the Formulation of the Problem (Based on Modern French-language and English-language Texts)]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology Theory & Practice], 2023, vol. 16, n. 10, pp. 3379–3385. (In Russ.)

Os'mukhina O.Iu., Kuriaev I.R. *Sintez komiksa i nuar-stilistiki v serii «graficheskikh romanov» F. Mille- ra «Sin city» («Gorod grekhov»): k probleme reinterpretatsii* [The Combination of Comics and ‘Noir’ Stylistics in a Series of F. Miller’s Graphic novels ‘Sin city’: to the Problem of Reinterpretation]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology Theory & Practice]. 2018, n. 3-1 (81), pp. 49–52. (In Russ.)

Prudius I.G., Poluektova T.A. «Fotograf» D. Lefevra, E. Gibera, F. Lemers'e kak (foto)graficheskii roman: reprezentativnaia spetsifika zhanra [D. Lefèvre, E. Guibert, F. Lemercier's "The Photographer" as a (photo)graphic novel: representative specificity of the genre]. *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of Ivanovo State University. Series: Humanities], 2025, n. 2, pp. 48–56. (In Russ.)

Prudius I.G. *Fiktionalizirovannaiia biografiia vo frantsuzskom graficheskom romane XXI veka (na materiale proizvedenii B. Egger i M. Puarsona i R. Maraiia)* [Fictionalised Biography in the French Graphic Novel of the 21st Century (based on works written by B. Egger and M. Poirson and R. Maraï)]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2024, vol. 16, n. 4, pp. 149–157. (In Russ.)

Prudius I.G. *Osmyslenie voennogo vremeni v graficheskom romane kontsa XX – nachala XXI veka* [Interpretation of Wartime Events in Graphic Novels of late 20th – early 21st Century]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.A. Esenina* [The Bulletin of Ryazan State University named for S.A. Yesenin], 2025, n. 1 (86), pp. 149–159. (In Russ.)

Prudius I.G., Shalimova N.S. *Cherty romana initsiatsii v biograficheskom graficheskom romane P. Christen i S. Verdier «Orwell»* [The Features of the Initiation Novel in the P. Christen and S. Verdier's Biographical Graphic Novel "Orwell"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philology Theory & Practice], 2024, n. 3, pp. 762–767. (In Russ.)

Strunevskaiia Ia.I. *Osobennosti adaptatsii klassicheskogo proizvedeniia v zhanre graficheskogo romana na primere «451° Fahrenheit» R. Bradbury* [The Specificity of Adaptation of a Classical Work in the Genre of Graphic Novel on the example of R. Bradbury's "451° Fahrenheit"]. *Nauchnyi start – 2024* [Scientific Start – 2024], Moscow, Iazyki narodov mira Publ., 2024, pp. 667–672. (In Russ.)

Zhanrovaia palitra zarubezhnoi literatury: kolektivnaia mnografiia [The palette of genres of foreign literature: collective monography]. Moscow, Iazyki narodov mira Publ., 2025, 265 p. (In Russ.)

Baetens J. Le roman graphique. La bande dessinée: une médiaculture. Paris, Armand Colin, coll. "Médiacultures", 2012, pp. 200–216.

Baetens J. Pour le roman-photo. Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2010. 238 p.

Chute H. Comics as literature? Reading graphic narrative. Publications of the Modern Language Association of America, 2008, n. 123 (2), pp. 452–465.

Domsa Z. Fényképek és rajzok figyelemterelő szerepe egy norvég önéletrajzi képregényben. *NCOGNITO: Kognitív Kultúraelméleti Közlemények*, 2024, n. 3 (1), pp. 17–36.

Groensteen T. La bande dessinée: une littérature graphique. Toulouse – Milan, Les Essentiels Milan, 2005, 63 p.

Jager B. "Iconic solidarity" with death: On Stefens Kvernelands "A Voluntary Death". *Nordlit*, 2024, n. 52 (2), pp. 133–142.

Pluvinet Ch. Fictions en quête d'auteur. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 314 p.

Romero-Jódar A. Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts. *ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 2013, n. 35.1, pp. 117–135.

Trachtenberg A. Through a Glass, Darkly: Photography and Cultural Memory. *Social Research*, 2008, vol. 75, n. 1, pp. 111–132, URL: <https://www.jstor.org/stable/40972054>

Tremblay-Gaudette G. Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord. *KINEPHANOS*, 2008. URL: <https://www.kinephanos.ca/2011/romans-graphiques>

Viart D. Fictions biographiques. La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations. Paris, Bordas, 2008, pp. 99–124.

Статья поступила в редакцию 06.05.2025; одобрена после рецензирования 11.07.2025; принята к публикации 15.07.2025.

The article was submitted 06.05.2025; approved after reviewing 11.07.2025; accepted for publication 15.07.2025.