

**Тайминг утраченного:
рефлексия романного времени в комиксе по Прусту**

Н. О. Ласкина

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР «ОТКРЫТАЯ КАФЕДРА»

Аннотация. Прочтение первых двух книг романа «В поисках утраченного времени» в комиксах Стефана Юэ рассматривается как образец интермедиального перевода, в котором точно отражается проблематизированное в работах Ю. В. Шатина столкновение «тайминга» и хронотопа. Комиксовый нарратив, подчиненный правилам графической разметки, в диалоге с нелинейной структурой модернистского романа обнаруживает возможности преодоления собственной телеологичности. В комиксах Юэ ряд изобретенных художником эффектов имитирует поэтику романа: вторжение в визуальный нарратив фигуры нарратора; соседство на одной полосе фабульно далеких событий, связанных только ассоциативно; разрушение целостности персонажей, визуализация лейтмотивов и метафор, усложнение метапоэтического плана за счет изображенных текстов. Это позволяет комиксу деконструировать наивность традиционного стиля “la ligne claire” и выйти за рамки простого иллюстрирования.

Ключевые слова: Марсель Пруст, французская литература, комикс, интермедиальность, модернистский роман.

УДК 821.133.1.0

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-170-185

Ласкина Н. О. Тайминг утраченного: рефлексия романного времени в комиксе по Прусту // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 170–185.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2020. № 1
© Н. О. Ласкина, 2020

Контактная информация: Ласкина Наталья Олеговна, кандидат филологических наук, директор образовательного центра «Открытая кафедра» (ул. Д. Ковальчук, 266/5, Новосибирск, 630049, Россия, n-laskina@yandex.ru)

История сравнительно молодого искусства комикса достигла той стадии, на которой особенно важно взаимодействие с литературным канонами. Помимо пересечений между интертекстуальными полями литературы и комикса, распространения в комиковых сюжетах ситуаций чтения книг или литературной рефлексии, это взаимодействие включает и прямые эксперименты с переводами литературных произведений на язык комикса. Этот процесс, с одной стороны, подчиняется общей логике интермедийного перевода и может рассматриваться сквозь ту же методологическую призму, что и киноадаптации книг, но с другой – заслуживает отдельного внимания в тех случаях, когда особенности вербально-визуального искусства провоцируют принципиально новые подходы к интерпретации литературы.

Работа французского художника Стефана Юэ, о которой далее пойдет речь, представляет интерес в силу как масштаба замысла, так и тщательности исполнения. Это пока единственный перевод на язык комикса романа «В поисках утраченного времени»: первый альбом вышел в 1998 г., и на сегодня художником адаптированы только первые две книги романа в семи альбомах; альбомы по первой книге были позже переизданы как сборник [Heuet, 2000; 2002; 2013¹]. История проекта достаточно необычна: в отличие от большинства прямых адаптаций классической литературы в комиксах, комикс по Прусту не был изначально задуман как популяризаторский или просветительский. Для Юэ, моряка из Бреста и художника-любителя, опубликовавшего, кроме комикса, только несколько книжных иллюстраций, главным мотивом был личный интерес читателя и интерпретатора. Его работа, однако, завоевала внимание издателей и литературной прессы и оказалась коммерчески успешной – что, впрочем, не повлияло на метод художника, требующий медленного темпа (Юэ понадобилось больше времени на адаптацию начала романа, чем Прусту на весь семитомный текст).

У романа Пруста уже есть долгая и очень проблематичная история экранизаций и инсценировок, и, хотя часть из них (к примеру, фильм Рауля Руиса или спектакль Кшиштофа Варликовски) получила признание критики, достаточно очевидно, что поэтика прустовского текста, как и большинства великих модернистских романов, особенно сильно сопротивляется адаптациям. Параллельно опытам авторского кино и режиссерского теат-

¹ Далее рисунки приводятся по этим изданиям.

ра, Пруст, как и любой другой «канонизированный» автор, постепенно осваивается популярной культурой, которая все чаще использует элементы художественного мира «Поисков» и складывающуюся вокруг их автора мифологию в качестве универсального знака культуры рубежа XIX–XX вв. в целом. Комикс Юэ, на наш взгляд, оказался в точке пересечения этих двух тенденций: перед нами внимательное индивидуальное прочтение романа, но реализованное достаточно традиционными средствами и ориентированное на широкого читателя.

Если первая публикация комикса вызвала преимущественно негативную реакцию, то по мере выхода альбомов Юэ все больше завоевывал признание, особенно в литературных и литературоведческих кругах. В 2010-е гг. о комиксе достаточно регулярно с интересом писали исследователи Пруста, художника регулярно приглашают на литературные фестивали и другие события книжного мира, но при этом критики из мира комиксов относятся к проекту настороженно. С их точки зрения, чересчур консервативный стиль Юэ не только неадекватен более сложному и экспериментальному литературному источнику, но и неактуален с точки зрения современного комиксового искусства². Тьерри Гронстин, один из ведущих теоретиков комикса, приходит к выводу, что Юэ оказался более успешен как популяризатор Пруста, чем как собственно комиксист³.

Нас в данной работе больше будет интересовать не то, как устроена индивидуальная эстетика Юэ и как она соотносится с франко-бельгийской комиксовой традицией, а то, по каким принципам нарратив модернистского романа адаптируется визуальным нарративным искусством, которое, с одной стороны, в отличие от кино, позволяет задействовать письменный текст, но, с другой – управляется несколько иными законами, чем литература.

Сосредоточимся на одном важном факторе конфликта между романом и комиксом. Комикс, хотя и обладает отчасти свойствами книги, как объект чтения устроен принципиально иначе: в нем гораздо большую роль играет пространство каждой отдельной страницы. Минимальная единица комикса – панель, и панели необходимо размещать так, чтобы на каждой странице набор панелей создавал законченный эпизод. Это создает условия, провоцирующие читательскую активность по-другому, чем при чтении книги: читатель должен определить для себя порядок панелей и «составить» текст, как из деталей конструктора. Как показал Т. Гронстин в «Системе комикса», именно рецептивная стратегия комикса предопределяет его специфику как искусства, поскольку с семиотической точки зре-

² История этого конфликта подробно описана в статье А.-М. Шартье [Chartier, 2009].

³ Groensteen T. L'affaire Heuet: de l'inconscience personnelle à l'aveuglement collectif. URL: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article245> (дата обращения 31.03.2020).

ния комикс не изобрел ни одного уникального кода, который не был бы задействован другими искусствами, его собственная природа обнаруживается только в принципах синтеза: «Комикс становится языком, который нельзя спутать ни с каким другим, за счет, с одной стороны, одновременного подключения всего спектра кодов (визуальных и дискурсивных), которые его составляют, и, с другой стороны, за счет того, что ни один из этих кодов не принадлежит ему полностью» [Groensteen, 2007, p. 14]⁴.

Кроме герменевтического импульса, базовая структура комикса влияет и на свойства собственно исходного авторского нарратива. Комиксовый нарратив должен подчиняться разметке страницы, следовательно, в терминах Ю. В. Шатина [1998], тайминг в нем доминирует над хронотопом. Обнажается также графическая сторона текста: автор комикса по роману, в отличие от иллюстратора, должен подходить к романному повествованию с ножницами (иногда буквально), делая из него коллаж. Именно так работает с романом Пруста Стефан Юэ, хотя структурные особенности «В поисках утраченного времени» кажутся особенно неподходящими для этой стратегии. Как известно, с разметкой, хронометражем и даже границами бумажной страницы у Пруста в процессе подготовки рукописи всегда были сложности; он постоянно подклеивал к исписанным страницам новые куски текста, на ходу менял идеи по поводу объема и количества томов. В романе также использовано непривычное, несбалансированное деление на части и главы – таким образом, визуально текст даже в опубликованной версии кажется вечно растущим, расплзающимся, неспособным к завершению и оформлению. Если учесть и специфику нарративной стратегии романа, которая настойчиво уничтожает все формы линейного рассказа, то «Поиски» представляются текстом, задавшим ту характерную для литературы XX в. логику, которую Ю. В. Шатин обнаруживает в «Палисандрии» Саши Соколова – логику преодоления телеологичности: «...борьба писателя направляется не против самой сюжетики, но против сюжетной телеологии, благодаря которой создается иллюзия исторической достоверности как в исторических романах, так и в собственно историографическом дискурсе. Разрушение сюжетной телеологии сказывается прежде всего на разрушении линейного характера времени» [Шатин, 2003, с. 76].

Вместе с тем, как мы знаем, прустовский нарратив делает неожиданный разворот практически на последних страницах «Обретенного времени», когда казавшееся бесконечным повествование сворачивается в точку. Финал романа допускает ряд противоречивых интерпретаций, и нам еще неизвестно, какую из них выберет художник, если доведет работу до последнего тома.

⁴ Перевод наш.

Итак, сама идея укладывать текст Пруста, которому всегда было мало формата классической книги, в еще более узкие рамки комиксовой панели выглядит едва ли не невозможной для воплощения. С другой стороны, как отмечает Ж. Мюллер⁵, «экономность» комиксовой стратегии не во всем чужда Прусту: эллипсис аналогичен прустовской стратегии при финализации текста – когда он удалял некоторые связки и объяснения (чтобы имитировать спонтанность воспоминания и стереть следы авторского конструирования).

В качестве основного стиля Юэ использует “la ligne claire”, «чистую», или «четкую», линию (непрерывный черный контур, простые цвета, утрированные фигуры и лица) – стиль, который ассоциируется во франко-бельгийской традиции BD (“bande dessinée”) с «Приключениями Тинтина» – т. е. с классическим, но уже эстетически устаревшим, комиксом на приключенческие сюжеты. На самом деле, этот стиль еще старше и восходит к самому первому французскому комиксу (и современнику «Поисков») – «Бекассин», коллекции историй о бретонской девушке, попадающей в разнообразные авантюрные ситуации. Отдельные стрипы появились еще в 1907 г., а полноценные комиксы выходили с 1913 до 1950 г. Отсылка достаточно очевидна читателям комиксов, воспитанным в традиции BD: помимо стилового сходства, в комиксе Юэ прустовская Франсуаза явно напоминает постаревшую Бекассин. Как выяснилось по мере публикации комикса Юэ, он работает с «чистой линией» не только из некоего личного предпочтения рисовальщика или из консерватизма, который так раздражал критиков из комиксовой среды. Более внимательное чтение изданных альбомов показывает, что узнаваемое и обманчиво простое стилевое решение создает своего рода базу, нарушения которой сигнализируют о моментах, когда художнику необходимо передать особенно сложные элементы структуры романа.

Комикс открывается страницей, на которой знаменитое начало «В сторону Свана» укладывается в одну полосу (рис. 1).

Текст нарратора дается на желтом фоне⁶, прямая речь персонажей далее будет дана на белом. Текст здесь представляет собой коллаж из фрагментов предложений Пруста. Во всем комиксе Юэ стремится при работе с вербальными компонентами использовать коллажный принцип: в комиксе нет слов, взятых не из текста романа, за исключением нескольких звукоподражательных ремарок. Здесь Юэ решает ту же проблему, что

⁵ Müller J. Proust en BD : économie de lecture et ré-création proustienne. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7604> (дата обращения 31.03.2020).

⁶ Отметим также, что Юэ отдает речи нарратора больше пространства на полосах, чем принято: базовая форма комикса (см. [Козлов, 2002]), как правило, в вербальной составляющей включает авторскую речь (паратекст) и речь персонажей: на наш взгляд, само появление нарратора как постоянной инстанции уже может сигнализировать о сознательной «романизации» комиксового текста.

и киносценаристы (прустовские фразы, даже в диалогах персонажей, практически никогда не могут быть полностью встроены ни в кинематографический, ни в комиксовый нарратив), и выбирает наиболее радикальное решение.

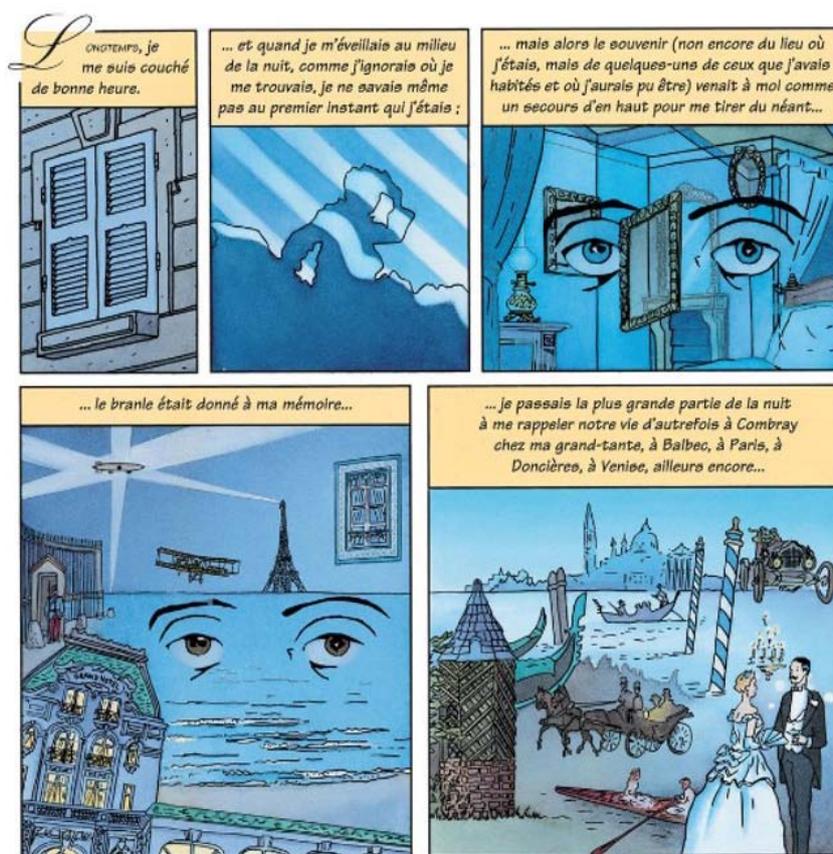


Рис. 1

Из многочисленных линий, заданных первым фразами романа, художник выбрал ту, что позволяет на поле страницы свести вместе несколько пространственных и временных планов: Комбре, Париж, Венеция, Бальбек, намек на будущие сцены из «Обретенного времени» и из «Беглянки» и т. д. Глаза, которые, видимо, имитируют эффект кинематографического наплыва, – это скопированные с известной фотографии глаза самого Пру-

ста, здесь отождествленного с субъектом текста на желтом фоне; у главного героя же стандартные глаза-точки в стиле Тинтина. Уже на этой стадии можно предполагать, что художник следует достаточно ясной идее о том, к чему роман должен вести, и в его интерпретации нарратор говорит (и «смотрит» в прямом смысле глазами автора) из точки вненаходимости. Читателям остается ждать, каким образом будет решен парадокс в финале, обретет ли нарисованный герой глаза автора.

Ведущие визуальные лейтмотивы комикса – вода, отражения, окна, зеркала – задаются с первой полосы и далее везде работают как сигналы выхода за рамки конкретного момента к той же точке вненаходимости. Так, например, организована сцена из «Под сенью девушек в цвету», где нарратор сравнивает ресторан роскошного отеля в Бальбеке с аквариумом, за обитателями которого наблюдают собравшиеся за окном люди победнее. Художник решил включить большую текстовую панель, занятую достаточно неожиданным размышлением нарратора: «... (большой социальный вопрос: всегда ли стеклянная стена будет ограждать пир этих редкостных животных и не придут ли неведомые люди, которые жадно глядят из темноты, выловить их из аквариума и съесть). А тем временем в этой толпе, застывшей на месте и тонувшей во мраке, стоял, быть может, какой-нибудь писатель, какой-нибудь любитель человеческой ихтиологии, который, следя за тем, как смыкаются челюсти старух чудовищ, только что проглотивших кусок пищи, тешился тем, что относил их к различным породам, определял их врожденные черты, а также и черты, приобретенные в течение жизни, благодаря которым старая сербка с выпяченным вперед ртом, напоминавшая огромную морскую рыбу, только потому что с самого детства она жила в пресных водах Сен-Жерменского предместья, ест салат, совсем словно какая-нибудь Ларошфуко» (пер. А. Федорова) [Пруст, 2007, с. 305–306].

Рисунок 2 никак не указывает на возможного писателя в толпе, оставляя ту же амбивалентность, что в романе, – нарратор наблюдает и изнутри, и извне этого аквариума, он одновременно и одна из рыб, и ихтиолог.

Естественно, что художник не мог пройти мимо разнообразных отсылок к визуальным искусствам, которые в романе часто тоже работают на эффект многослойности и временных сдвигов. Комикс воспроизводит эстетскую оптику Свана, который во всех окружающих обнаруживает живописные прототипы: в комикс рядом с чистой линией вторгаются имитации реальных произведений.

Наивность базового стиля комикса здесь воссоздает типично модернистский эффект, где жизнь подражает искусству: в данном случае ренессансное искусство выглядит реальнее не только потому, что мы узнаем реальные картины, но и потому, что сопоставляется с нарочито плоскими комиковыми портретами (рис. 3).



Une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger.



En attendant, peut-être parmi la foule arrêtée et confondue dans la nuit y avait-il quelque écrivain, quelque amateur d'ichtyologie humaine, qui, regardant les mâchoires de vieux monstres féminins se refermer sur un morceau de nourriture engloutie, se complaisait à classer ceux-ci par race, par caractères innés et aussi par ces caractères acquis qui font qu'une vieille dame serbe dont l'appendice buccal est d'un grand poisson de mer, parce que depuis son enfance elle vit dans les eaux douces du faubourg Saint-Germain, mange la salade comme une La Rochefoucauld.

Рис. 2

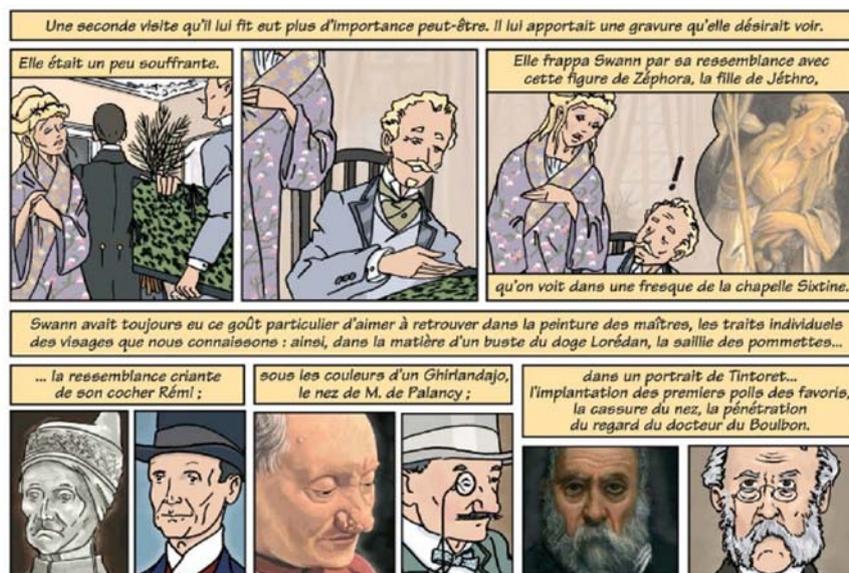


Рис. 3

Тот же прием Юэ использует и для воспроизведения тех свойств прустовского персонажа, что, казалось бы, совершенно недоступны визуализации. Это относится, в первую очередь, к главному герою, который, как подчеркивает Ф. Лемуан, антитетичен традиционному герою комикса, поскольку чаще выступает в роли свидетеля, чем активного протагониста [Lemoine, 2015]. На рисунках Юэ этот эффект отчасти упрощается, так как фигура героя, резко отграниченная в комиксе от фигуры нарратора, все же регулярно появляется в качестве действующего лица: художник последовательно выбирает для визуализации эпизоды, где герой относительно активен. Это упрощение компенсируется работой со структурой некоторых других персонажей. Все персонажи «Поисков» невероятно подвижны: к концу романа читатель осознает, что никто из них не обладает устойчивыми чертами, даже самыми основными, – ни внешне, ни внутренне. Так, Одетту, пожалуй, самого зыбкого персонажа романа, художнику удается деконструировать, не нарушая при этом нормальную комиксовую узнаваемость картинки-портрета. В романе Сван, который в этом эпизоде еще только смутно догадывается, что не все знает об Одетте и видит только малую часть ее жизни, сравнивает свое впечатление с эскизами Ватто, на которых повторяются отделившиеся от лица улыбки одной и той же женщины. Юэ цитирует это фрагмент, прямо имитируя те самые эскизы Ватто (рис. 4).



Рис. 4

Превращение Одетты в серию эскизов происходит на нижней панели на странице. Если же читатель сначала схватывает взглядом всю полосу, то он видит, как разрушается темпоральная структура: на верхних панелях время линейно, на средних имитируется периодичность, а нижняя выводит из времени. Множество Одетт сосуществуют на одном эскизе, но так и не складываются в целое, а это в точности то же впечатление, что создается в романе на протяжении длинной серии эпизодов.

В целом, как мы видим, комикс иллюстрирует в первую очередь событийный план романа, но при этом часто оставляет фрагменты текста нарратора без визуализации. Тем не менее на некоторых панелях прустовский дискурс все же выводится из текстовой рамки и трансформирует визуальное поле. Юэ решает, к примеру, более смело, чем в других эпизодах, реализовать одно из описаний ревности Свана. В романе она сравнивается с осьминогом, который выкидывает одно за другим щупальца, присасывающиеся к одному моменту – пяти часам (это время, когда Одетта полностью недоступна Свану, и его подозрения каждый день в этот момент достигают пика)⁷. Юэ доводит сравнение до сюрреалистического изображения часов-спрута (рис. 5). При этом щупальца спрута появляются на той же полосе панелью выше, т. е. раньше, чем сравнение в тексте: задействуется эффект блуждающего взгляда читателя, который, вполне вероятно, сначала выхватит взглядом двух осьминогов, а затем уже прочтает объяснение.

Читателей Пруста неизбежно должно интересовать, что в комиксовой версии будет происходить с разнообразными текстами второго порядка (по отношению к речи нарратора). В романе немало места занимают не только цитаты из литературных текстов, но и письма, записки, газеты, афиши, школьные сочинения. Юэ не только не оставляет их без внимания, но даже усиливает впечатление заполненности нарратива моментами чтения – это происходит за счет реалистической (т. е., как и в случае с цитированием реальных картин, менее схематичной, чем основной стиль комикса) визуализации всех этих элементов (рис. 6). Таким же образом решен и ключевой эпизод в конце первой части первого тома, где герой впервые – спонтанно – начинает писать.

У Пруста эта сцена устроена парадоксально: герой в экстатическом состоянии спонтанно начинает писать, и в тексте приводится полностью весь написанный им текст, хотя остается неясным, каким образом нарратор им владеет в момент наррации: «Больше я не возвращался к этой странице, но, когда я дописал ее, *сидя на краешке сиденья, куда докторский кучер*

⁷ “Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s’attacha solidement à ce moment de cinq heures du soir, puis à un autre, puis à un autre encore” [Proust, 1993, p. 296].



Рис. 5

... malgré les cahots de la voiture, ...

... pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant...

... que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements :

Hue ! Allez ! ...

"Seule, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdue..."

... mais, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdue, avait disparu. Les clochers de Martinville restèrent seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Finsvieux agitaient en signe d'adieu leurs cimes insolentes.

... un peu de temps et le village après nous avoir accompagné quelques secondes, avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Finsvieux agitaient en signe d'adieu leurs cimes insolentes.

... Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil était maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au dessus de la ligne brisée des champs.

... Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil était maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au dessus de la ligne brisée des champs.

... Ils ne paraissent pas aussi aux trois jeunes filles et une légende abandonnée dans une solitude où tendait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis tantôt se chercher leur chemin et après quelques gaucheries et tâtonnements de leurs nobles silhouettes, se secer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit.

Je ne repense jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand j'eus fini de l'écrire, ...

Hue ! Muhau ! ...

... Je me trouvais si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais moi-même été une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête.

ставил обычно корзинку для домашней птицы, купленной на мартенвильском рынке, я испытал такое счастье, почувствовал, что эта страница так замечательно избавила меня от колоколен и от скрытой в них тайны, что я, словно сам превратился в курицу и снес яйцо, принялся распевать во все горло» (пер. Е. Баевской) [Пруст, 2008, с. 260]. (Выделенный курсивом фрагмент в версии ЮЭ отсутствует, поэтому комическое окончание фразы выглядит произвольным сравнением, а не ассоциативным продолжением реальной детали в сознании нарратора.)

В романе этот эпизод играет роль первой репетиции финала, это вторжение «Обретенного времени» в «Комбре». В комиксе панель с сочинением героя радикально разрывает страницу, захватывает пространство и останавливает время комикса. Текст также оказывается визуально ограничен не только от последовательности панелей-эпизодов, но и от речи нарратора – только он дан не на желтом и не на белом фоне, т. е. не маркирован как вербальный компонент. Мы, таким образом, обнаруживаем, что кроме точки, из которой говорит нарратор, есть еще одна инстанция – то самое место и время, где и когда он, наконец, действительно напишет свою идеальную книгу. Буквалистская простота и наивный стиль комикса, в которых критики упрекали Стефана ЮЭ, нисколько не мешает художнику выстроить связную, вполне релевантную даже на фоне неисчислимых исследований, интерпретацию романа.

В итоге в комиксе оказалось возможно так или иначе воспроизвести важнейшие эффекты нелинейности модернистского нарратива: множественность нарративных голосов, объединенных грамматическим «я» – рассказчик говорит из разных времен сюжета; соположения далеких в фабульном времени событий; ассоциативные цепочки, имитирующие непредсказуемость сознания, в том числе разнообразные культурные отсылки, особенно к визуальным искусствам. При этом работа ЮЭ в нескольких ключевых моментах выходит за рамки иллюстрирования и адаптации и находит способы утвердить самоценность комиксового искусства в диалоге с литературным монументом. Так же, как романному нарративу, комиксовому для этого необходимо разрушить структурные рамки, заданные традицией, преодолеть законы комиксового «тайминга», поставить читателя перед парадоксами взаимоотношений между вербальным и визуальным.

Список литературы

Козлов Е. В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. Волгоград, 2002.

Пруст М. Комбре. СПб., 2008.

Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М., 2007.

Шатин Ю. В. Хронотоп и тайминг // Дискурс. 1998. № 7. С. 29–32.

- Шатин Ю. В.* Политический миф и его художественная деконструкция // Критика и семиотика. 2003. № 6. С. 67–78.
- Chartier A.-M.* Proust en bande dessinée // Hermès, La Revue. 2009. № 54 (2). P. 53–58.
- Groensteen T.* L'affaire Heuet: de l'inconscience personnelle à l'aveuglement collectif. URL: <http://neuvieumart.citebd.org/spip.php?article245> (дата обращения 31.03.2020).
- Groensteen T.* The System of Comics. Jackson, 2007.
- Heuet S.* À la recherche du temps perdu – intégrale: Du côté de chez Swann. Paris, 2013.
- Heuet S.* À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleurs – Première partie. Paris, 2000.
- Heuet S.* À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleurs – Deuxième partie. Paris, 2002.
- Lemoine F.* The Representation of the Ineffable: Proust in Images // The Imaginary: Word and Image = L'Imaginaire: texte et image. Leiden, 2015. P. 131–146.
- Müller J.* Proust en BD : économie de lecture et ré-création proustienne. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7604> (дата обращения 31.03.2020).
- Proust M.* Du côté de chez Swann. Paris, 1993.

Article metadata

Title: Timing of Loss: Reflection of the Novelistic Time in the Comic Book Adaptation of Proust

Author: N. O. Laskina

Author's e-mail: n-laskina@yandex.ru

Author's affiliation: “Otkrytaya kafedra” education centre (Novosibirsk, Russian Federation)

Abstract. The article examines the comic book adaptation of the first two volumes of “In Search of Lost Time” by Stéphane Heuet as an example of intermedial translational that reflects perfectly the conflict between “timing” and “chronotope” problematized in Yu. V. Shatin’s works. The comic book narrative, subjugated to the rules of graphic layout, when entering a dialogue with a modernist novel’s nonlinear structure finds ways to overcome its own teleology. Heuet in his comics uses a number of effects imitating the novel’s poetics: inserting the narrator’s image into the visual narrative; representing on one panel distant plot events connected only by associations; destroying unity of characters; visualising leitmotifs. Some of the artist’s solutions are more original and involve creative use of the visual art’s specific nature: literal visualisations of

metaphors, complexity of the metapoetic level enhanced by including drawing of texts (from notes and posters to the narrator's first literary attempt). These effects allow the comic book to deconstruct naïveté of the traditional "ligne claire" style of the franco-belgian "bandes dessinée", deemed inadequate by the first critics of the adaptation, and to venture outside of limits of a simple illustration.

Key terms: Marcel Proust, French literature, comics, intermediality, modernist novel.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-170-185

Reference literature (in transliteration):

Chartier A.-M. Proust en bande dessinée. *Hermès*, 2009, no. 54 (2), p. 53–58.

Groensteen T. L'affaire Heuet: de l'inconscience personnelle à l'aveuglement collectif. URL: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article245> (accessed 31.03.2020).

Groensteen T. *The System of Comics*. Jackson, 2007.

Heuet S. *À la recherche du temps perdu – intégrale: Du côté de chez Swann*. Paris, 2013.

Heuet S. *À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleurs – Première partie*. Paris, 2000.

Heuet S. *À la recherche du temps perdu 2. À l'ombre des jeunes filles en fleurs – Deuxième partie*. Paris, 2002.

Kozlov E. B. *Komiks kak yavleniye lingvokultury: znak – tekst – mif*. Volgograd, 2002. (in Russ.)

Lemoine F. The Representation of the Ineffable: Proust in Images. In: *The Imaginary: Word and Image = L'Imaginaire: texte et image*. Leiden, 2015, p. 131–146.

Müller J. Proust en BD : économie de lecture et ré-création proustienne. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/7604> (accessed 31.03.2020).

Proust M. *Du côté de chez Swann*. Paris, 1993.

Prust M. *Kombre*. St/ Petersburg, 2008. (in Russ.)

Prust M. *Pod senyu devushek v tsvetu*. Moscow, 2007. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Khronotop i tayming. *Diskurs*, 1998, no. 7, p. 29–32. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Politicheskiy mif i ego khudozhestvennaya dekonstruktsiya. *Critique and Semiotics*, 2003, no. 6, p. 67–78. (in Russ.)