

УДК 82-312.9 + 821.111

ТРАНСФОРМАЦИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ-АДАПТАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА ЭМИ ЧУ И СУ ЛИ «КАРМИЛЛА. ПЕРВЫЙ ВАМПИР»)¹

Э.В. Васильева (Москва, Россия)

Аннотация

Постановка проблемы. Несмотря на стремительный рост популярности литературных «ретеллингов», в частности графических романов-адаптаций, академическое литературоведение до сих пор не выработало единой терминологии и методологии их исследования.

Цель статьи – предложить аналитическое прочтение графического романа Э. Чу и С. Ли «Кармилла. Первый вампир» и на этом материале выявить стратегии адаптации таких констант готической поэтики, как образ готической героини и готический хронотоп, а также описать некоторые механизмы трансмедиального переноса, позволяющие осуществить перекодирование текста в гибридный вербально-визуальный нарратив.

В статье используется комплексный *методологический подход*, синтезирующий элементы структурной критики и риторико-аксиологического метода.

Результаты исследования. В результате анализа графического романа Чу и Ли «Кармилла. Первый вампир» в сопоставлении с прецедентной повестью Дж.Ш. Ле Фаню «Кармилла» было выявлено, что авторы внесли существенные изменения в структурные элементы готического нарратива, полностью изменив профиль главной героини за счет амальгамирования функциональных ролей «готической героини» и «готического героя», а также предложив новый хронотоп нью-йоркского китайского квартала в качестве мистического пространства, отвечающего готическому принципу «инаковости». Также были проанализированы некоторые скрытые отсылки авторов к родной для них китайской культуре, органично дополнившие адаптированную версию сюжета.

Ключевые слова: «Кармилла», графический роман, адаптация, ретеллинг, вектор рецепции, готическая поэтика, готическая героиня, хронотоп, культура Китая, креолизованный текст.

Постановка проблемы. Важную часть книжного рынка и значительную часть круга чтения «непрофессиональных» читателей сегодня² составляют разного рода «переделки» известных литературных произведений – адап-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации». The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement No. 23-28-00989, 14.06.2022, implementation period 2023–2024) “English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations”.

² При этом рассматриваемое явление отнюдь нельзя назвать совершенно новым трендом. Еще в начале 1990-х гг. американский транслатолог А. Лефевр указывал на то, что «высокая» литература читается преимущественно академическими филологами или студентами гуманитарных специальностей, а знакомство рядового читателя с великими текстами прошлого происходит в большинстве случаев через посредничество текстов-«рерайтов» (*англ.* to rewrite – переписывать), к которым Лефевр отнес краткие содержания, отзывы в газетах и журналах, статьи в справочных источниках, критику, театральные и киноадаптации, переводы и любые иные вторичные продукты, создатели которых так или иначе переписывают оригинальные тексты для той или иной целевой аудитории [Lefevre, 1992, p. 3–7].

тации, ретеллинги, приквелы, сиквелы, спин-оффы³ и пр. Отдельную нишу занимают консолидирующиеся в подобие субжанра графические романы-адаптации, в которых классические сюжеты обретают не только новое звучание, но и графическое выражение. При этом ни сам феномен литературного ремейка, ни явление графической адаптации, играющие столь заметную роль в современной массовой культуре, не были отрефлексированы в должной мере ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. Не были предложены и методологические ориентиры для анализа подобных культурных продуктов.

Обзор научной литературы по проблеме. Попытки определить статус вторичных текстов и найти универсальную методику их анализа предпринимались и в России, и в зарубежной академической науке. Выделим лишь некоторые важные, на наш взгляд, источники. Так, за рубежом хрестоматийной считается работа Л. Хатчен «Теория адаптации» [Hutcheon, 2013], посвященная в основном проблемам интермедиального переноса. В отечественном литературоведении одними из первых к проблеме ремейка обратились М.В. Загидуллина [Загидуллина, 2004] и М.А. Черняк [Черняк, 2005]. Черняк определила ремейк как форму интерпретативного перевода «с языка одной культуры на язык другой, упрощенной и тривиальной» [Черняк, 2005, с. 237]. В процессе этого перевода текст, нуждающийся в «содержательной ревизии», подвергается адаптации к эстетическим и интеллектуальным запросам целевых реципиентов, желающих ознакомиться с «классикой», но не обладающих достаточным культурным багажом для восприятия прецедентных текстов [Там же, с. 238, 245–246].

Подобное оценочное отношение к ремейку как псевдокультуре или суррогату культуры характерно для многих исследований. Так, например, В.В. Волков и Н.В. Волкова помещают ретеллинг в один ряд с другими псевдожанрами сетевой литературы – «ангст, ваниль, кроссовер, кинк, ретеллинг, сонгфик, флафф и др.» [Волков, Волкова, 2015, с. 109].

Схожая (если не бóльшая) оценочность свойственна и интерпретациям графических адаптаций. Так, рассматривая некоторые случаи переработки литературного произведения в графический роман, бельгийский теоретик комикса Т. Гронстен заключает, что «комиксы нередко уходят от транспозиции (изменении медиа) в сторону пародии», а «оригинал подвергается высмеиванию, искажению, извращению», вследствие чего подобные работы «невозможно воспринимать серьезно» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Groensteen, 1996, p. 45].

В целом можно говорить о том, что графический роман-адаптация как заслуживающее академического внимания явление культуры на данный момент лишь начинает осмысливаться. Так, в исследовании М.Г. Меркуловой и И.Г. Прудюс

³ Одним из показателей недостаточной изученности феномена является наблюдаемый в отечественной критике терминологический плюрализм, а также использование калькированных терминов. Пришедшие из английского языка слова «ретеллинг» и «ремейк» кажутся синонимами, однако наблюдается различие в словоупотреблении: первый из терминов активнее используется в издательском деле (см., напр., серию Эксмо «Лучшие мировые ретеллинги»), второй же является частью академического дискурса, однако используется по отношению к любым авторским «переделкам» – литературным, кинематографическим, театральным и т.д. Более удобным представляется используемое О.Ю. Багдасарян определение «вторичные тексты» (см.: [Багдасарян, 2014]).

графический роман-адаптация (наравне с биографическим графическим романом, авантюрно-приключенческим графическим романом, постапокалиптическим графическим романом и др.) выделяется в качестве одного из субжанров графического романа [Меркулова, Прудис, 2023, с. 3383], однако на данном этапе еще не определены специфические поэтологические черты этого субжанра и точные критерии для определения его границ, не разработаны конкретные методологические подходы.

Попытка сформулировать алгоритмы анализа графических романов в сопоставлении с вдохновившими их первоисточниками была предпринята Э.Б. Зальцман в работе «От романа к графическому роману» [Saltzman, 2017], на данный момент являющейся основным источником по рассматриваемому вопросу. В ней автор подвергла сомнению идею оценки лишь вербальной составляющей комикса (и только по принципу верности/неверности оригиналу) и предложила комплексные прочтения некоторых графических «переделок» известных текстов классической английской литературы, в которых учла вербальную и визуальную составляющие, а также идеологическое наполнение сравниваемых продуктов.

Цель статьи и методы исследования. В настоящем исследовании предпринимается попытка применить синтетический методологический подход, включающий элементы структурной критики и предложенного В.Ю. Вьюгиным «риторико-аксиологического» подхода (см.: [Вьюгин, 2023]) к графическому роману-ретеллингу Э. Чу и С. Ли «Кармилла. Первый вампир» (*Carmilla. The First Vampire*, 2023), для того чтобы выявить стратегии адаптации некоторых элементов готической поэтики (в частности, образа готической героини и готического хронотопа), а также описать используемые механизмы трансмедиального переноса, позволяющие осуществить перекодирование текста в гибридный вербально-визуальный нарратив. Отдельное внимание в статье уделяется использованным Чу и Ли в графическом романе практикам транскультурации – насыщению ими заимствованного у викторианского классика сюжета элементами китайской культуры на нескольких уровнях.

Результаты исследования. Графический роман «Кармилла. Первый вампир» является вольной адаптацией вампирской повести викторианского писателя Дж.Ш. Ле Фаню (1814–1873) «Кармилла» (*Carmilla*, 1872).

Несмотря на то что «Кармилла» Ле Фаню – важный текст готической традиции, занимающий промежуточное положение между фольклорными представлениями о вампирах⁴, романтическими источниками вампирского мифа⁵

⁴ Нехудожественные источники Ле Фаню включали «Призрачный мир» / «Трактат о явлениях призраков, о вампирах или ревенантах в Венгрии, Моравии и других странах» (*Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c.*, 1751 [sic]) А.О. Кальме, «Зиму в нижней Штирии» (*Schloss Hainfeld, or A Winter in Lower Styria*, 1836) Б. Холла, «Книгу оборотней» (*The Book of Were-Wolves, Being an Account of a Terrible Superstition*, 1865) С. Бэринг-Гулда и др.

⁵ Под ними подразумеваются в первую очередь неоконченная поэма С.Т. Кольриджа «Кристабель» (*Christabel*, опубл. 1816), образы вампиров в творчестве лорда Байрона, повесть Дж. Полидори «Вампир» (*The Vampyre: A Tale*, 1819). Многочисленные сюжетные параллели между поэмой «Кристабель» и повестью «Кармилла» отмечал исследователь XX в. А. Недеркот, который в ряде работ высказывал гипотезу о том, что именно «Кристабель» должна рассматриваться как первый вампирский нарратив, а «Кармилла» – как поздний и более смелый пересказ того же сюжета [Nethercot, 1939; 1949].

и современной хоррор-культурой, за пределами круга филологов-англистов эта повесть менее известна, чем, например, вторичный по отношению к ней роман Б. Стокера «Дракула».

Чу и Ли осознавали, что многие готические тексты XIX в. устарели и морально, и эстетически, но в «Кармилле» они увидели незаслуженно забытое произведение, которое может быть интересно современному читателю. Это и вдохновило их создать свою версию истории, перекодировав сюжет в формат графического романа, в котором вербальная и визуальная составляющие формировали бы синкретическое художественное пространство [Chu, Lee, 2023, p. 103].

При этом, в отличие от авторов «переделок» известных прототекстов, вынужденных учитывать ожидания целевого читателя, Чу и Ли, выбравшие маргинальный источник, были освобождены от необходимости сохранять абсолютную верность оригиналу, а потому фактически создали автономное произведение, в котором заимствованный из литературного источника XIX в. образ вампирши-соблазнительницы и некоторые сюжетные ходы, а также типичные для готики структурные элементы – лишь художественные приемы, обеспечивающие механику и аксиологию нового сюжета. Сама повесть Ле Фаню вводится в историю Чу и Ли на правах диегетического феномена – редкой книги, которую главная героиня Афина крадет из библиотеки, надеясь отыскать в ней подсказки для разрешения волнующей ее загадки. Знакомая с повестью, она начинает видеть сходство между описанными Ле Фаню событиями и тем, чему свидетельницей стала она сама. Эти не всегда очевидные параллели между двумя нарративами Чу и Ли обозначили визуально, включив в ряд панелей цитаты из повести «Кармилла», отчасти облегчающие интратекстуальную навигацию для читателя, а также выполняющие декоративную функцию.

Подобная работа авторов с избранным текстом-первоисточником отличает графический роман «Кармилла» от прочих «переделок», в которых вектор рецепции направлен от известного прототекста к его ретеллингу⁶. Чу и Ли привлекают читателя обещанием увлекательной, актуальной истории и яркой рисовкой графического романа с тем, чтобы уже в ходе повествования сообщить о существовании хрестоматийного прецедентного текста⁷.

⁶ Ретеллинги относятся к коммерческой литературе, а потому само обращение к знаменитому первоисточнику преследует главную конечную цель – обеспечить коммерческий успех произведению посредством привлечения читателя, уже знакомого – хотя бы поверхностно – с оригиналом: указание на то, что тот или иной современный культурный продукт является творческой переработкой значимого, известного первоисточника, заранее вызывает интерес. Именно поэтому статус ретеллинга, как правило, высвечивается уже на уровне названия посредством вынесения в него «говорящего» имени главного героя или каких-либо знакомых читателю реалий исходного текста: «Воспоминания Элизабет Франкенштейн» Т. Рошака, «Чудовище Франкенштейна» С.Х. О'Киф, «Дочь доктора Моро» С. Морено-Гарсия, «Дитя Дракулы» Дж. Барнса, «Дорогая Венди» Э.К. Уайз, «Мориарти» Э. Горовица, «Песнь Ахилла» и «Цирцея» М. Миллер и мн. др. Нельзя забывать и об описанном Дж. Кавелти эффекте «знакомой сказки» [Cawelti, 1976, p. 1–2]: читатель испытывает дополнительное удовольствие, оказавшись в уже знакомом, а потому комфортном для него художественном мире, логику функционирования которого он понимает и в котором ориентируется более или менее свободно.

⁷ Это согласуется с тезисом Дж. Стивенса и Р. Маккаллум о том, что пародии, подражания и ретеллинги закрепляют «хрестоматийный» статус первоисточников, одновременно открывая пространство для кросс-временного диалога [Stephens, McCallum, 1998, p. 8].

Как и многие современные авторы ретеллингов, Чу и Ли постарались придать заимствованной коллизии более современное звучание за счет насыщения повестки своего графического романа актуальной проблематикой. Несмотря на то что в той или иной мере элементы социальной критики всегда встроены в готический нарратив, повесть Ле Фаню была лишена какой-либо ангажированности, являясь в основе своей лишь декоративной безделицей в готическом вкусе. Чу и Ли же делают социальную критику сюжетообразующей.

События графического романа разворачиваются в нью-йоркском Чайнатауне в конце 1995 – начале 1996 г. Главная героиня романа Афина (настоящее имя – Муэй) Ло работает в благотворительной организации, где каждый день общается с людьми, лишившимися дома и средств к существованию. Афина больше, чем кто-либо, осведомлена о бедственном положении представителей диаспор и о многочисленных проблемах, существующих в американском обществе, на которые власти однако предпочитают закрывать глаза. По сюжету Афина узнает о гибели одной из своих подопечных и оказывается косвенно вовлечена в расследование пугающей череды убийств молодых женщин из неблагополучной социальной среды. Поиск ответов приводит героиню в ночной клуб «Кармилла», где она знакомится с загадочной девушкой по имени Вайолет. Дальнейшее расследование, вести которое Афине помогает новая знакомая, а также подсказки, которые она находит в повести Ле Фаню, открывают главной героине пугающую правду о монстрах, скрывающихся среди людей, и о ее собственной трагедии – гибели родителей.

По сравнению с повестью Ле Фаню и конвенциями готики XVIII–XIX вв. значительные изменения у Чу и Ли претерпевает образ главной героини. В отличие от Лоры – типичной викторианской «девы в беде», слабой, уязвимой, нуждающейся в защите, – в образе Афины амальгамируются функциональные роли готической героини (жертвы темных сил) и готического героя (борца с темными силами), что согласуется уже с конвенциями современной фэнтези-литературы и актуальным подходом к конструированию женских образов. Помимо победы над древней вампиршей, стоящей за всеми преступлениями, героине предстоит найти в себе силы для борьбы со злом социальным и стать защитницей тех, кто привык молча сносить оскорбления и терпеть несправедливость.

Значительное внимание ожидаемо уделяется Чу и Ли – американскими авторами азиатского происхождения – проблеме антиазиатских настроений в американском обществе (как никогда актуальной в 2020 г., когда велась работа над романом). Не только подопечные Афины испытывают безразличие американских властей, не замечающих их проблем, но даже сама главная героиня каждый день сталкивается с ущемлением своих прав и оскорблениями по расовому признаку.

Роман фактически открывается сценой в метро, где полицейская делает Афине замечание и, не увидев ответной реакции, презрительно спрашивает: «Ты по-английски-то понимаешь?» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 9]. Визуально оформление страницы подчеркивает дискомфорт героини от осозна-

ния безысходности своего неопределенного положения. Это достигается использованием унылой серо-зеленой цветовой гаммы, а также цветовым акцентом на центральной панели страницы, изображающей грозную фигуру служительницы закона, нависшую над миниатюрной Афиной. В качестве фона изображения художница С. Ли использует необычный оттенок, не имеющий однозначного наименования во многих языках мира⁸. В китайской же культуре, которой принадлежат Чу и Ли, он имеет название «цинсэ» (*кит. упр.* 青色, *пиньинь* qīngsè) и является разновидностью родового цвета «цин» (*кит. упр.* 青, *пиньинь* qīng)⁹, наравне с черным, белым, желтым и красным относящегося к пяти основным цветам, каждый из которых соответствует одному из пяти первоэлементов мироздания.

Несмотря на всю культурную значимость этого цвета, в китайском языке «цин» обозначается иероглифом, который практически не используется сам по себе, чаще встречаясь в сочетаниях и контекстах, где «соседние» иероглифы конкретизируют его значение¹⁰.

Неоднозначность, неопределенность, невозможность однозначной атрибуции, зависимость от окружения, потеря себя свойственны и знаку на письме, и героине романа – гражданке США, при этом чувствующей себя чужой, органически неспособной вписаться в американское общество¹¹. На семантическом уровне с акцентным «цинсэ» контрастирует оформление страницы в целом – серые тона, одинаковые панели, ровные ряды и канавки, расчерчивающие визуальное пространство, создающие ощущение упорядоченности, нормативности.

Характерно, что многие из этих графических решений художница повторяет и на последней странице романа, завершающегося зеркальной сценой в аэропорту. Сотрудница, осуществляющая регистрацию пассажиров на рейс, раздраженно восклицает: «Ну серьезно, почему эти люди не могут говорить по-английски?!» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 100], – имея в виду пожилого китайского туриста, обратившегося к ней за помощью. Неприятие белыми американцами людей азиатской внешности вновь транслируется через организацию панелей, символизирующих строгую систему, в которую азиаты,

⁸ В русском языке он часто определяется как бледно-голубой, бледно-зеленый или цвет морской волны; в английском используется заимствованное из китайского прилагательное *cyan* или *teal*.

⁹ Представители китайской культуры в первую очередь ассоциируют цвет «цин» и его оттенки с изысканными фарфоровыми и керамическими изделиями, дорогими тканями, утонченной пейзажной живописью, искусством в целом, а также образом жизни благородных людей.

¹⁰ Напр., в сочетании 青山 («зеленая гора») он будет обозначать густо-зеленый цвет горной растительности, в 青草 («зеленая трава») – травянисто-зеленый оттенок, в 青天 («синее небо») – цвет неба в погожий день, в 青丝 (здр. «черные волосы») – цвет иссиня-черных волос и т.д. В некоторых случаях значение выходит за пределы «хроматического дискурса» в целом (*небесно*-голубой → ясный/заоблачный/высокий). Кроме того, оказываясь составным элементом других иероглифов (напр., 精, 倩 и др.), он изменяет не только свое значение, но и произношение (подр. об этом см.: [Wang, Guan, 2022]).

¹¹ Такое функциональное использование цвета как особой формы отсылки к китайской культуре с тем, чтобы более тонко передать душевное состояние героини, также выраженное вербально («Я родилась здесь, здесь выросли мои родители. Но для большинства мы все равно лишь чужаки, ведь так?») (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 9]), можно считать примером полной креолизации средств выразительности в графическом романе (подр. о типах креолизации см.: [Алимурадов, Шубитидзе, 2020]).

по мнению американцев, неспособны вписаться, а также через повторяющийся на нескольких панелях мотив решетки (узор стен, геометрический оконный переплет). Отличается лишь цветовое решение, намечающее разрешение внутреннего конфликта главной героини: из акцентного «цинсэ» становится доминирующим цветом, а акцентным цветом центральной панели страницы становится бледно-сиреневый, или, в китайской колористике, оттенок «сюэцин» (кит. упр. 雪青, пиньинь xuěqīng, досл. «цин снега»), в качестве варианта лилового символизирующий благородство, божественное начало и бессмертие. Внутреннее преобразование героини, прошедшей через страшное испытание, выжившей и переродившейся для новой жизни, наконец начинающей осознавать свой путь и свои права, выражено через этот оттенок, дополнительно подчеркивается и текстуально. В этом кадре уже не полицейская и не сотрудница аэропорта, а сама Афина выступает в роли обвинителя, заступаясь за туриста со словами: «Это вы почему не можете нанять сотрудников со знанием иностранных языков для работы с клиентами? И что вам мешает быть повежливей?!» (перевод автора статьи. – Э.В.) [Chu, Lee, 2023, p. 100].

Связь авторов с китайской культурой просматривается не только в аксиологической «повестке» романа и дополняющем вербальную часть визуальном символизме, но и в выбранном ими хронотопе.

В роли традиционной для готики XIX в. экзотической локации (каковой была в повести Ле Фаню Штирия) в графическом романе выступает нью-йоркский Чайнатаун. Яркими красками и смелыми цветовыми сочетаниями, изображениями иероглифических вывесок, красных фонарей, статуи Будды и курильницы в маленьком храме и т.д. Авторы передают колорит китайского квартала. Однако за внешней пестротой непривычных для большинства американцев городских видов и интерьеров скрывается и готическая *инаковость*.

Чайнатаун мистифицируется авторами и представляется как загадочное лиминальное пространство, где стираются границы между эпохами и культурами: заброшенный театр пекинской оперы превращается в ночной клуб «Кармилла», где тайно выбирает своих жертв древняя вампирша-иммигрантка, дедушка главной героини – добродушный пенсионер, бесплатно обучающий всех желающих тайцзицюань в местном парке, – оказывается потомком рода охотников на цзянши¹², а ответы на пугающие тайны нужно искать в китайской мифологии (как, впрочем, и в английской литературе XIX в.).

Таким образом, функционально Чайнатаун соответствует конвенциональным требованиям к месту действия готического романа: это необычное, непривычное пространство, существующее как бы между мирами, в котором герой может встретиться с чудесным и пройти инициацию. Однако если в готической поэтике хронотоп выполняет главным образом эстетическую функцию, у Су и Ли вы-

¹² Цзянши (кит. упр. 僵尸, пиньинь jiāngshī, досл. «несгибаемый мертвец») нередко называют китайскими «подпрыгивающими вампирами», однако это существо из китайского фольклора скорее сближается с западным зомби – ожившим мертвецом.

бор данного локуса¹³ согласуется и с аксиологической повесткой графического романа: зарисовки улиц квартала, жилых домов, организаций (в частности, похоронное бюро Шэня), кафе и его посетителей, занимающихся тайцзи пенсионеров в парке, буддийского храма, ночного клуба передают ощущение потока жизни и транслируют важную идею о том, что Чайнатаун – органическая часть Нью-Йорка, а жители этого района – граждане США, чьи жизни, культура, верования и практики, а также гражданские права требуют признания и уважения.

Выводы. В статье было предложено прочтение графического романа Чу и Ли «Кармила. Первый вампир» с позиций комплексного методологического подхода в сопоставлении с первоисточником – повестью Ле Фаню. Анализ позволил выявить аспекты прецедентного текста, подвергшиеся частичной или полной переработке в ходе адаптации сюжета. Так, полностью изменился профиль главной героини, превратившейся из готической «девы в беде» в отважного борца с нечистью и социальной несправедливостью; Чайнатаун был предложен в качестве обновленного хронотопа, одновременно отвечающего конвенциональному требованию «экзотичности» локации и согласующегося с общей идейной направленностью графического романа; посредством высвечивания проблемы антиазиатской ненависти значительно усилилась аксиологическая составляющая сюжета. Важную роль в визуальном оформлении нарратива играет связь авторов с китайской культурой, что проявляется как в репрезентации китайских реалий на страницах графического романа, так и в специфическом цветовом символизме отдельных кадров. Также в ходе сопоставительного прочтения была определена специфика данного графического романа, заключающаяся в обращении вектора рецепции от «переделки» к первоисточнику.

Библиографический список

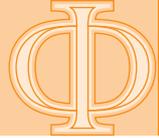
1. Алимуратов О.А., Шубитидзе В.З. Графический роман: вехи эволюции жанра в англоязычной и русскоязычной лингвокультурах. Черты креолизации в текстовом пространстве графического романа как переводчески значимая особенность // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2020. № 09 (65). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/graficheskij-roman-vekhi-evolyutsii-zhanra-v-angloyazychnoj-i-russkoyazychnoj-lingvokulturakh-cherty-kreolizatsii-v-tektovom-prostranstve-graficheskogo-romana-kak-perevodcheski-znachimaya-osobennost.html> (дата обращения: 23.01.24).
2. Багдасарян О.Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 130–139.

¹³ В данном случае мы используем термины «хронотоп» и «локус» как синонимы, поскольку это позволяет специфика места действия романа и его сюжета. Как закрытое, достаточно обособленное от внешнего мира пространство, Чайнатаун, в котором время течет линейно, не подчиняясь каким-либо особым законам фантастического нарратива, может определяться как *локус* графического романа. С другой стороны, готический аспект сюжета, «активирующийся» с появлением на страницах романа древней вампириши, прибывшей в Америку в конце XIX в., предполагает усиление взаимосвязи пространственно-временных координат и восприятие мистического Чайнатауна как фантастического *пространства-времени*, находящегося одновременно в реальном мире и за его пределами.

3. Волков В.В., Волкова Н.В. «Массовая литература» как книговедческий и лингвокультурный концепт // Язык и культура. 2015. № 16. С. 105–111.
4. Вьюгин В.Ю. Против нарратологии (об одной технике чтения) // Новое литературное обозрение. 2023. № 4. С. 61–83. DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_61
5. Загидуллина М.В. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. 2004. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (дата обращения: 25.11.2023).
6. 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. № 10 (16). С. 3379–3385. DOI: 10.30853/phil20230522
7. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX в.: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. 308 с.
8. Cawelti J.G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1976. 336 p.
9. Chu A., Lee S. Carmilla. The First Vampire. Milwaukie, OR: Dark Horse Books, 2023. 112 p.
10. Groensteen T. La Bande Dessinée. Toulouse: Editions Milan, 1996. 63 p.
11. Hutcheon L. (with S. O’Flynn). A Theory of Adaptation. Second Edition. London; N.Y.: Routledge, 2013. 273 p.
12. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London; N.Y.: Routledge, 1992. 176 p.
13. Nethercot A.H. The road to Tryermaine: A study of the history, background, and purposes of Coleridge’s «Christabel». Chicago: The University of Chicago Press, 1939. 230 p.
14. Nethercot A.H. Coleridge’s «Christabel» and Lefanu’s «Carmilla» // Modern Philology. 1949. No. 1. P. 32–38.
15. Saltzman E.B. Novel to Graphic Novel / The Cambridge Companion to the Graphic Novel / Ed. by S.E. Tabachnick. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017. P. 144–159.
16. Stephens J., McCallum R. Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children’s Literature. N.Y.; London: Garland Publishing, Inc., 1998. 328 p.
17. Wang J., Guan Ch. The tenacity of culture as represented by the Chinese color term Qing // Language and Semiotic Studies. 2022. No. 8 (4). P. 145–164. DOI: 10.1515/lass-2022-0002

Сведения об авторе

Васильева Эльмира Викторовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва); e-mail: elmvasilyeva@hotmail.com



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-69-79

THE TRANSFORMATION OF GOTHIC POETICS IN A GRAPHIC NOVEL ADAPTATION (BASED ON THE GRAPHIC NOVEL BY AMY CHU AND SOO LEE “CARMILLA. THE FIRST VAMPIRE”)

E.V. Vasileva (Moscow, Russia)

Abstract

Statement of the problem. Despite the rapid growth in popularity of literary ‘retellings’, or ‘rewrites’, and, in particular, graphic novel adaptations, academic literary criticism has not yet developed a unified terminology or methodological approach to their research.

The purpose of the article is to offer analytical reading of the graphic novel by A. Chu and S. Lee “Carmilla. The first vampire”, and on this material to identify strategies for adapting such constants of Gothic poetics as the image of the Gothic heroine and the Gothic chronotope, as well as to describe some mechanisms of transmedial transfer that allow transcoding the text into a hybrid verbal-visual narrative.

Methodology. The article employs a comprehensive methodological approach, which synthesizes elements of structural criticism and the rhetorical-axiological method.

The results of the research. As a result of the analysis of Chu and Lee’s graphic novel “Carmilla. The First Vampire” in comparison with the precedent novel by J.Sh. Le Fanu “Carmilla”, it has been revealed that the authors implemented significant changes to the structural elements of the gothic narrative, completely changing the profile of the main character by amalgamating the functional roles of the Gothic heroine and the Gothic hero, as well as offering a new chronotope of the New York Chinatown as a mystical space that meets the Gothic principle of *otherness*. Some hidden references by the authors to their native Chinese culture, which organically complemented the adapted version of the plot, were also analyzed.

Keywords: “Carmilla”, *graphic novel, adaptation, retelling, reception vector, Gothic poetics, Gothic heroine, chronotope, Chinese culture, creolized text.*

References

1. Alimuradov O.A., Shubitidze V.Z. Graphic novel: Milestones in the Evolution of the Genre in English and Russian Language Cultures. Features of Implementation in the Text Space of a Graphic Novel as a Translation Significant Feature. In: *Philological Aspect*. 2020. Iss. 09 (65). URL: <https://scipress.ru/philology/articles/graficheskij-roman-vekhi-evolyutsii-zhanra-v-angloyazychnoj-i-russkoyazychnoj-lingvokulturakh-cherty-kreolizatsii-v-tektovom-prostranstve-graficheskogo-romana-kak-perevodcheski-znachimaya-osobennost.html> (access date: 23.01.24).
2. Bagdasaryan O.Yu. Theoretical Approaches to the Study of Secondary Texts. In: *Philological Class*. 2014. No. 1 (35). P. 130–139.
3. Cawelti J.G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1976. 336 p.
4. Chernjak M.A. *The Phenomenon of Mass Literature of the XX Century: a monograph*. St. Petersburg: The Herzen State Pedagogical University Press, 2005. 308 p.

5. Chu A., Lee S. *Carmilla*. The First Vampire. Milwaukie, OR: Dark Horse Books, 2023. 112 p.
6. Groensteen T. *La Bande Dessinée*. Toulouse: Editions Milan, 1996. 63 p.
7. Hutcheon L. (with S. O'Flynn). *A Theory of Adaptation*. Second Edition. London; N.Y.: Routledge, 2013. 273 p.
8. Lefevere A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; N.Y.: Routledge, 1992. 176 p.
9. Merkulova M.G., Prudius I.G. Genre of the graphic novel: Toward the formulation of the problem (based on modern French-language and English-language texts). In: *Philology. Theory & Practice*. 2023. Iss. 10 (16). P. 3379–3385. DOI: 10.30853/phil20230522
10. Nethercot A.H. *The road to Tryermaine: A study of the history, background, and purposes of Coleridge's "Christabel."* Chicago: The University of Chicago Press, 1939. 230 p.
11. Nethercot A.H. Coleridge's "Christabel" and Lefanu's "Carmilla." In: *Modern Philology*. 1949. No. 1. P. 32–38.
12. Saltzman E.B. *Novel to Graphic Novel*. In: *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* / Ed. by S.E. Tabachnick. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017. P. 144–159.
13. Stephens J., McCallum R. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. N.Y.; London: Garland Publishing, Inc., 1998. 328 p.
14. V'jugin V.Ju. Against Narratology (On One Technique of Reading). In: *New Literary Observer*. 2023. No. 4. P. 61–83. DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_61
15. Volkov V.V., Volkova N.V. "Mass literature" as a literary and linguocultural concept. In: *Language and Culture*. 2015. No. 16. P. 105–111.
16. Wang J., Guan Ch. The tenacity of culture as represented by the Chinese color term Qing. In: *Language and Semiotic Studies*. 2022. No. 8 (4). P. 145–164. DOI: 10.1515/lass-2022-0002
17. Zagidullina M.V. Remakes, or Expansion of Classical Literature. In: *New Literary Observer*. 2004. Iss. 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (access date: 25.11.2023).

About the author

Vasileva, Elmira Viktorovna – PhD (Philology), Senior Researcher, Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) (Moscow, Russia); e-mail: elmvasilyeva@hotmail.com