

Никита В. Доронкин
Университет в Нови-Саде
Философский факультет
nikita.doronkin@ff.uns.ac.rs
doronkinn@gmail.com
0009-0005-5465-1436

УДК: 741.5(497.1):821.161.1.09 Tolstoj, L. N.
doi: 10.19090/zjik.2025.15.95-107
оригинални научни рад

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЮГОСЛАВСКОЙ КОМИКС-АДАПТАЦИИ ПОВЕСТИ ХАДЖИ-МУРАТ Л. Н. ТОЛСТОГО

АННОТАЦИЯ: В статье говорится о предпосылках появления и этапах становления русского комикса в европейском и мировом контексте, в частности об уникальном феномене комикса русской эмиграции в Королевстве Югославия, возникшего благодаря деятельности художников Белградского круга. Выявляется специфика развития русских комиксов в Югославии в 1930–1940-е годы, наиболее яркой отличительной особенностью которых была тенденция к адаптации произведений русской классической литературы. На примере аддитивного комикса *Хаджи-Мурат* К. К. Кузнецова по одноименной повести Л. Н. Толстого делается попытка описания его художественного своеобразия в сопоставлении с оригинальным произведением. В поле исследования входит рассмотрение системы персонажей, средств их портретной характеристики, а также сюжетных, композиционных и графических особенностей и языка комикс-адаптации.

Ключевые слова: Белградский круг, К. К. Кузнецов, комикс-адаптация, Л. Н. Толстой, Хаджи-Мурат

1. ВВЕДЕНИЕ

Становление комикса как отдельного синтетического вида искусства имеет давнюю историю и берет свое начало еще в первобытном мире – в сюжетах наскальной живописи, храмовых настенных изображений культово-религиозной тематики в Древнем Египте и т. д. Несмотря на то, что синтетическое соединение текста и рисунка в России вполне активно использовалось: это житийные иконы, которые появляются около XI века, лубок и лубочная книга XVI–XX веков, протокомиксы в иллюстрированных изданиях (в основном для детей), а также агитационные и рекламные плакаты, комиксы долго не получали широкого распространения и в том классическом варианте, какой они приобрели к концу XIX – первой половине XX века в странах Европы и США, стали публиковаться только в конце 1980-х – 1990-е годы в период „перестройки“.

Тем временем вдали от родины, в столице Королевства Югославия, сформировался *Белградский круг*,¹ в который входили представители русской эмиграции – Юрий Лобачев, Николай Навоев, Сергей Соловьев, Константин Кузнецов, Алексей Ранхнер, Иван Шеншин, которые в 1930-е годы начали создавать комиксы-стрипы (в сербском языке для обозначения комикса закрепилось слово „стрип“ – заимствование второго компонента английского словосочетания „comic strip“), выходившие сначала в качестве приложений к журналам, а затем в специализированных журналах *Стрип, Мика Миш, Забавник, Весели забавник, Робинзон* и др. Издателем значительной части журналов комиксов и владельцем типографии *Рус*, в которой они печатались, был Александр Ивкович.

Художники возникшего в Белграде кружка оставили яркий след в истории русской, сербской и мировой графической литературы, повлияв вместе с зарубежными коллегами на формирование европейского комикса: зарождение русско-югославского комикса шло параллельно с появлением первых комикс-изданий в странах Западной и Южной Европы. Вместе с тем, благодаря деятельности белградской школы стрипов, комиксы начали переводить на иностранные языки и экспорттировать за границу (например, во Францию, Бельгию). В результате за несколько лет югославские комиксы достигли уровня американских комиксов 1930-х гг. (Драгинчић & Зупан 1986). Таким образом, художественное наследие белградских комиксистов внесло весомый вклад в международную комикс-культуру и на сегодняшний день составляет фонд золотого века европейского комикса.

Одним из деятелей *Белградского круга* был К. К. Кузнецов (1895–1980), самобытный художник, из-под руки которого вышло множество шедевров графической прозы: адаптации русской классики (*Пиковая дама, Ночь перед Рождеством, Хаджи-Мурат*), комикс-переложения русских литературных сказок (*Сказка о Царе Салтане, Сказка о золотом петушке, Конек-горбунок*) и арабских сказок из сборника *Тысяча и одна ночь* (про Синдбада-морехода, Али-Бабу и Алладина), комиксы на исторические темы (*Петр Великий, Королевич Марко, Князь Милош, Стенька Разин*), авторские комиксы (*Барон Вампир, Стена смерти, Три жизни, История о несчастном короле*).

Отличительной чертой русских комиксов в Королевстве Югославия на этапе их развития в 1930–1940-е гг. было многочисленное количество среди них

¹ Само название появилось в 1970-е годы, а его автор – сербский комиксолог и киновед Жика Богданович, который объединил в „Белградском круге“ всех художников комиксов, работавших в период между двух войн в Белграде.

адаптаций произведений русских классиков, в той или иной мере „вдохнувших“ новую жизнь в уже известные читателю тексты (заметим, что для западных стран в то время это было не так характерно, и на адаптации литературных произведений приходилось значительно меньшее число комиксов). Исследовательница русско-югославских комиксов И. Н. Антанасиевич пишет:

Может быть, одной из самых интересных особенностей графического романа в Югославии в период между двумя войнами будет его изумительная способность верно адаптировать и переносить в систему визуальной подачи довольно сложные произведения русской классической литературы (Антанасиевич 2014: 103).

Так, с большей или меньшей степенью переработки белградскими художниками были созданы оригинальные комиксы по произведениям А. С. Пушкина (*Капитанская дочка*, *Дочь почтмейстера*, *Пиковая дама*, *Дубровский*), Н. В. Гоголя (*Ночь перед Рождеством*, *Тарас Бульба*, *Ревизор*), Л. Н. Толстого (*Воскресение*, *Хаджи-Мурат*), М. А. Шолохова (*Казаки*) и др. (Антанасиевич 2015). При этом некоторые из комиксов соединяли в себе мотивы и сюжетные линии сразу нескольких классических текстов: например, в комиксе *Дочь почтмейстера*, условно являющимся адаптацией рассказа А. Пушкина *Станционный смотритель*, есть элементы сюжета, образность из романов *Анна Каренина* Л. Толстого, *Идиот* Ф. Достоевского и, более того, *Что делать?* Н. Чернышевского, а об оригинале, в сущности, он напоминает „лишь именами героев и классическим пушкинским началом“ (Антанасиевич 2015: 165).

Заметный пример незаурядной графической адаптации русской литературы представляет собой комикс К. Кузнецова *Хаджи-Мурат* (1937–1938 гг., журнал *Мика Миши*), созданный по мотивам одноименной повести Л. Н. Толстого. Этому комиксу, как и остальным комиксам Кузнецова, свойственны четкая, детализированная и высокотехничная прорисовка кадров, изображение персонажей в реалистичной манере, почти полное отсутствие гипертрофированности, карикатурности и в то же время необычное, отчасти искаженное изображение фона действия: подчеркнуто широкие и глубокие панорамные кадры, несколько растянутые, но также тщательно прорисованные пейзажи природы, по своему стилю напоминающие картины А. Куинджи, а горные пейзажи – полотна Н. Периха.

Однако, по сравнению с другими комиксами Кузнецова, *Хаджи-Мурат* обнаруживает некоторую схематичность, большуюдержанность в своем визуальном исполнении, которая может объясняться, во-первых, спецификой изображаемых событий – Кавказской войны и обилием впечатляющих, но

трагичных и жестоких сцен, а во-вторых, серьезностью философских проблем, затрагиваемых в литературном произведении. Можно предположить, что вследствие недостаточности собственно комического происходит нехарактерная для комиксов как жанра массовой культуры редукция развлекательной составляющей, в том числе и в области визуализации, смещение ее на „второй план“. Следует также отметить, что в этом комиксе есть нехарактерная для автора деталь – отсутствие в кадрах второго плана.

С другой стороны, все базовые жанровые признаки комикса, такие как динамичность, экспрессивность и яркость, эмоциональность и диалогичность, лаконичность, остаются присущи и кузнецовскому *Хаджи-Мурату*. Кузнецов достигает этого соответствия, в первую очередь, посредством значительной модификации оригинального сюжета, в частности добавления любовной линии, изменения системы персонажей – ее упрощения, появления новых героев и т. п. Тем самым художник приспособливает текст Толстого к графической форме повествования, внося в него новые „краски“, и, нужно отметить, делает это вполне искусно. Далее более подробно рассмотрим художественные особенности комикса, сопоставив его с литературным первоисточником.

2. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

Система персонажей комикса *Хаджи-Мурат* Константина Кузнецова существенно отличается от той, которая представлена в повести Л. Н. Толстого. Галерея образов толстовского *Хаджи-Мурата* по своему количеству и разнообразию портретов не уступает некоторым романам, однако у Кузнецова она претерпевает значительные изменения, главным образом заключающиеся в ее минимизации. Художник сохраняет в комиксе только главных персонажей и персонажей, имеющих сюжетообразующую роль в его версии повести. Многие второстепенные, а также эпизодические персонажи отсутствуют или, по большей мере, не участвуют в развитии действия и предстают неназванными.

Так, из основных героев исходной повести с кавказской стороны остаются имам Шамиль и Хаджи-Мурат, его наиб, которые, по-прежнему являясь антиподами, перестают быть явными врагами у Кузнецова. Среди семьи Хаджи-Мурата обнаруживаем его старшего сына, „маленького Мурата“, в традиционной повести имеющего имя Юсуф (к тому же Мурат в комиксе намного младше Юсуфа: в оригинале Толстого сыну 18 лет). Есть в комиксе и мать Хаджи-Мурата Патимат, имя которой не называется, причем по сюжету она умирает. Отсутствует в адаптации повести жена Хаджи-Мурата, Софиат (одна из двух его жен, являющаяся действующим лицом у Толстого). Вместо нее Кузнецов вводит новую

героиню – Дину,² дочь Шамиля, образуя романтическую линию.³ В числе нукеров и мюридов Хаджи-Мурата в комиксе присутствуют Гамзало, Хан-Магома, Элдар и Ханефи, вне линии повествования находится и образ Курбана.

Из числа русских персонажей в графической повести присутствует князь Воронцов (судя по всему, Семен Михайлович), его жена, близкое окружение и подчиненные также фигурируют на страницах комикса, но остаются неназванными. Сохраняются в комиксе образы военного министра Чернышева и императора Николая, который замещает собой сюжетную роль Михаила Воронцова. Кроме того, в адаптации появляется отсутствующий в оригинале генерал(-губернатор) Санкт-Петербурга без имени (вероятно, что его прототип – Д. И. Шульгин, реальное историческое лицо). Участники сражений, кроме командира армии (по-видимому, Полторацкого), в визуальном повествовании безымянны и в большинстве своем даже обезличены. Лишь в возглавляющих конные отряды двух героях могут угадываться офицер Тихонов и барон Фрезе. Между тем в адаптацию вводятся новые персонажи – царские курьеры (вестники), они также не названы.

Не находят отражения в комикс-адаптации Кузнецова такие значимые для исходного повествования герои, как: приятели Хаджи-Мурата Бата и Садо; члены роты Полторацкого:unter-офицер Панов, солдаты Авдеев, Никитин, Бондаренко, Серегин; главнокомандующий Воронцов и его жена Елисавета Ксаверьевна; важная для раскрытия образа Хаджи-Мурата фигура Лорис-Меликова; различные постоянцы и посетители Зимнего дворца; представители Имамата; майор Петров, офицер Бутлер и его рота.

Кроме того, в комиксе не представлен имеющий связующее и концептуальное значение образ рассказчика, в котором просматривается и сам автор, Лев Толстой, принимавший участие в войне на Кавказе. В то время как, например, в *Сказке о царе Салтане* Кузнецов сохраняет этот образ, перемещая его в комикс, и на последнем листе мы находим сразу несколько панелей с изображениями А. С. Пушкина: самого Александра Сергеевича, который в окружении героев сказки завершает повествование, а также его портрет. Можно заключить, что ограниченная представленность персонажей *Хаджи-Мурата* в

² Имя и образ Дины в идейном отношении, несомненно, взяты из рассказа *Кавказский пленник* Л. Толстого, в котором одноименная героиня, дочь „хозяина“ татарского аула Абдула, помогает выбраться из плена русскому офицеру Ивану Жилину.

³ Сама же линия заимствована Кузнецовым из первой киноадаптации *Хаджи-Мурата* – фильма *Белый дьявол* (1930, режиссер А. Волков, сценарий М. Линского), где любовницей Хаджи-Мурата является танцовщица Саира, племянница Шамиля.

адаптации обусловлена тем, что для комикса основной является развлекательная функция и, соответственно, фокусировка на важных для развития центрального действия героях.

Определяющим в создании образов персонажей графической адаптации *Хаджи-Мурат* становится не столько сказанное ими, их речь, которая в комиксе напрямую сопряжена с развитием сюжета, в связи с чем диалогизирована и характеризуется экспрессивностью, большим количеством коротких, чаще неполных, восклицательных и вопросительных предложений, содержащих лексические повторы („Что это? Это для меня?..“, „Я... Я не... Я не знаю...“ и под.), в том числе и повторы-обращения („Матушка, матушка!“, „Мура-а-ат! Мура-а-ат! Мур-а-а-ат!“ и т. д.), разные императивы („Пусть ищет!“, „Взять его!“, „Помоги ему!“, „Беги скорее, спасайся!“, „К берегу, к берегу!“ и др.), междометия (ах, о, хо-хо, э, эх, ба-бах, ха-ха), сколько их визуальная воспроизведенность, немаловажную часть которой составляет изображение неверbalной коммуникации героев: их мимики, жестов, взглядов.

К основным средствам невербального общения, используемым героями повести Толстого (Гасанова 2008), относятся выражение глаз, взгляд: у Хаджи-Мурата черные, „широко расставленные глаза, которые внимательно, проницательно и спокойно смотрели в глаза другим людям“ (Толстой 1950: 28); глаза Садо и членов его семьи „смородинные“, блестящие (Толстой 1950: 7–10); Элдар смотрит „красивыми бараньими глазами“ (Толстой 1950: 9); Михаил Воронцов щурит глаза; глаза императора Николая тусклые; Бутлер смотрит на трупы „одним глазом“; у Шамиля лицо с „постоянно сощуренными маленькими глазами“ (Толстой 1950: 86); Патимат мигает „своими жгучими черными глазами“ (Толстой 1950: 86), похожие глаза у внука Юсуфа.

Глаза персонажей, кроме этого, могут и „улыбаться“: глаза жены Садо весело блестят; „веселая улыбка светилась“ в глазах Хаджи-Мурата (Толстой 1950: 30). Важен и сам по себе мимический жест улыбки, он играет значимую роль в раскрытии образов: „Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским добродушием“ (Толстой 1950: 28), „и когда не понимал, улыбался, и улыбка его понравилась Марье Васильевне“ (Толстой 1950: 30), даже на отрезанной голове Хаджи-Мурата „в складе посиневших губ было детское доброе выражение“ (Толстой 1950: 109).

Несмотря на это, в комиксе изображение лиц героев, выражения их глаз, мимики рта, в частности улыбки, не получает адекватной толстовскому описанию прорисовки – оно весьма обобщено, что обуславливается жанровой спецификой и „механикой“ комикса. Лицо по-прежнему имеет главное место в формировании

образов, но уже не является „зеркалом души“ и в большей степени служит для передачи чувств и эмоций персонажей.

В графической адаптации психическое состояние героев коррелирует с размером их глаз, например: у Дины и маленького Мурата большие, открытые глаза (листы комикса 2–4, 9); глаза Хаджи-Мурата средние по размеру, но они становятся значительно больше в сложные, напряженные моменты действия (листы 13, 14), а также в процессе обдумывания (лист 11) и изречения важных мыслей (листы 7, 24); среднего размера глаза, которые подобным образом могут увеличиваться, у Ханефи (листы 20, 21, 27), командира Полторацкого (листы 9, 24). Неестественно большие глаза здесь передают эмоции негодования, ужаса, ярости, гнева или удивления.

Жест улыбки, в свою очередь, также почти не свойственен персонажам комикса, отчеливая улыбка изображается только на лице Дины во время ее выступления на празднике у императора Николая (лист 11). Менее выраженная улыбка в этой же сцене появляется на лице генерала Петербурга (11 и 14 листы). Едва заметная улыбка проступает на лицах Хаджи-Мурата и его сына в самом начале (лист 1) и маленького Мурата и Дины в самом конце комикса (лист 32). Рот героев чаще всего закрыт, губы сомкнуты, однако в ряде панелей у некоторых героев наблюдаем широко открытый рот, выражающий эмоции сильного удивления, шока: у Хаджи-Мурата (листы 10, 14, 32), Дины и Ханефи (лист 27).

В оригинальном произведении важен и жест молчания, который может иметь разную смысловую нагрузку: Серегин долго молчал, „уставившись глазами на Панова“ (Толстой 1950: 36); Умма-Хан не знает, что сказать, и молчит; Хаджи-Мурат, „опустив голову в папахе, долго молчал“ (Толстой 1950: 102), „молчание, воцарившееся при его входе, [...] не смущало его“ (Толстой 1950: 92). Схожим образом в комиксе молчат только Дина и маленький Мурат (лист 9), молчание остальных героев более „продуктивно“ и сопровождается параллельной экспликацией их внутренней речи. Вместе с тем герои комикса могут прикладывать руки к лицу и голове, когда „активно“ молчат или находятся в состоянии тревоги, а также к глазам, когда плачут.

Среди распространенных жестов, выполняемых руками героями Толстого, выделяется жест „приложение руки к груди“, который означает уважение, доверие, искренность по отношению к адресату: Хаджи-Мурат многократно прикладывает руку к груди, например, при обращении к Воронцову, в разговоре с Марьей Васильевной (Толстой 1950: 28–30); Шамиля приветствуют стоя, приложив руки к груди (Толстой 1950: 87). В комиксе мы не встречаем этого жеста, однако два раза персонажи прикладывают свои руки к груди Хаджи-

Мурата: это делают маленький Мурат (лист 1), а также Дина (лист 14). Регулярно повторяющимся жестом персонажей комикса является движение рук, устремленное вперед и вверх (листы 1, 17, 18, 20, 21 и т. д.), которое часто сопровождается выдвижением указательного пальца (2, 9, 11, 16, 17, 19 и др. листы комикса).

В оригинальном повествовании описание рук занимает особое положение в создании портретов героев, Толстой уделяет этому пристальное внимание: руки Хаджи-Мурата „небольшие, загорелые“ (Толстой 1950: 46); у Марии Васильевны большие белые руки; старчески сморщеные белые руки у Воронцова (Толстой 1950: 45); Бутлер видит „странные положение восковой руки“ убитого солдата (Толстой 1950: 79); Мария Дмитриевна полными руками разрезала „скатанное такое же белое тесто, как и ее руки“ (Толстой 1950: 83); длинные и сильные руки у Юсуфа. В комиксе же руки действующих лиц прорисованы достаточно четко и аккуратно, но не передают индивидуальных черт, в связи с чем не могут рассматриваться как элемент их глубинной портретной характеристики.

Отображение внешнего вида, одежды героев в комиксе не находит четкого соответствия с оригиналом и представлено в обобщенном виде, хотя Кузнецов оставляет все основные исторические и национально-культурные особенности в их облачении. Наиболее точное соблюдение в передаче облика находим в образе Хаджи-Мурата: те же глаза, черные стриженые усы и бородка, бритая голова; он также изображен в белых одеяниях – в белой черкеске и знаменитой белой чалме, на белогривой лошади. Портреты его нукеров, однако, довольно „размыты“. Многие индивидуальные особенности в портретах персонажей, нуждающиеся в цветопередаче (например, рыжая борода и красный глаз Гамзало, „синяя“ голова Элдара, коричневый бешмет Хаджи-Мурата, зеленые чувяки Шамиля), в силу того что комикс черно-белый, не показаны.

3. СЮЖЕТНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ И ЭЛЕМЕНТЫ ВНЕСЮЖЕТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Как в оригинальной повести, так и в ее графической версии „каркасом“ для построения сюжета является траектория передвижения главного героя, Хаджи-Мурата, однако и сама траектория, и разворачивающиеся по ходу события в оригинале и адаптации сильно различаются. Так, в исходном повествовании Хаджи-Мурат совершает следующий маршрут: из чеченского аула Махкет он вместе со своими нукерами направляется в Воззвиженскую крепость, где переходит к русским; оттуда его переводят в Тифлис (ныне Тбилиси), затем

отправляют в крепость Грозная, в которой он проводит неделю; после чего вновь возвращается в Тифлис, но просит, чтобы его перевели в Нууху (город в Дагестане), где при попытке бегства в Ведено (аул Шамиля, в котором находится в плену его семья) у затопленного рисового поля его убивают.

В визуальной адаптации он проходит совсем другой путь. Отправной точкой является аул Шамиля, где живет и сам Хаджи-Мурат, из него он уходит к русским, но, обнаружив, что русские сожгли аул, пытается вернуться обратно к Шамилю; вслед за тем Хаджи-Мурат едет во дворец к Воронцову, далее отправляется в Санкт-Петербург, где в неволе находятся Дина⁴ (в женском институте) и его сын, маленький Мурат (в Пажеском корпусе); освободив их, он направляется к кавказской границе, там его пытаются расстрелять, однако герой спасается, возвращается в аул к Шамилю и, женившись на Дине, продолжает сражаться за свободу своего края.

Нужно сказать, что в комикс-версии сравнительно мало, помимо наименований государств (Россия и Имамат), региона (Кавказ), города (Санкт-Петербург) и реки (Терек), конкретных топонимических названий. При этом в комиксе есть большое количество довольно точных указаний на пространственную величину пути („полпути до Кавказа“, „через несколько сот метров“, „еще несколько шагов“ и др.), а также на время протекания действия („шли недели“, „весь следующий день“, „дня на три“, „уже четыре дня“ и т. п.) и в особенности на отрезок времени, разделяющий два действия/события („час спустя“, „несколько дней спустя“, „ровно через две недели“ и т. д.), число которых на долю текста гораздо больше, чем в оригинале, и определяется структурой комикса.

Событийное повествование классической и рисованной повести имеет серьезные расхождения и в общей сложности пересекается всего в двух эпизодах: в сцене разграбления и поджога аула (в оригинале – аула Махкет, в адаптации – аула Шамиля) и театрального представления, на котором присутствует Хаджи-Мурат (в исходной повести герои смотрят итальянскую оперу в Тифлисе, в комиксе – представление у царя в Петербурге). Если сравнить театральные сцены с участием главного героя, то можно заметить, что его поведение в обоих случаях похоже: Хаджи-Мурат проявляет сдержанность и внешнее безразличие к происходящему. Так, например, описывается эта сцена у Толстого:

⁴ Здесь также наблюдаем сюжетную аллюзию к фильму *Белый дьявол*: в нем Хаджи-Мурат едет в Петербург, в котором в Императорской балетной школе оказывается и Саира, которую он впоследствии освобождает.

[...] в новом, в восточном вкусе отделанном театре шла итальянская опера. Воронцов был в своей ложе, и в партере появилась заметная фигура хромого Хаджи-Мурата в чалме. Он вошел с приставленным к нему адъютантом Воронцова Лорис-Меликовым и поместился в первом ряду. С восточным, мусульманским достоинством, не только без выражения удивления, но с видом равнодушия, просидев первый акт, Хаджи-Мурат встал и, спокойно оглядывая зрителей, вышел, обращая на себя внимание всех зрителей (Толстой 1950: 48).

Неизвестно, чем заканчивается данный эпизод в комиксе и досматривает ли Хаджи-Мурат спектакль, однако здесь он располагается не в партере, а в ложе вместе с императором Николаем, рядом с ними также присутствует генерал Петербурга. В одном из номеров представления, очевидно, танцевальном, участвует Дина. Хаджи-Мурат в этих кадрах (лист 11 комикса) выглядит менее спокойным, более сосредоточенным и, возможно, даже напряженным; его голова наклонена вниз, причем глаза на лице не прорисованы, внутри контура они „пустые“, поэтому нельзя точно определить, куда направлен его взгляд. Подчеркнем, что похожая сцена (балетный спектакль) есть и в экранизации *Хаджи-Мурата* А. Волкова.

Принципиально новым в сюжете комикс-адаптации является то, что Хаджи-Мурат в конце остается жив. После расстрела на берегу у реки Тerek главный герой падает вниз, но, раненый, выплывает из воды и выбирается на берег. Такой финал, с одной стороны, вносит в рисованную адаптацию элемент фантастического, характерный для комиксов, с другой, делает ее намного более оптимистичной. Однако заметим, что данная концовка (листы 30–32), строго говоря, не авторская, а в большей мере редакторская: изначально комикс заканчивался трагично – кадрами падения Хаджи-Мурата в реку (Антанасиевич 2015: 149).

Необходимо отметить, что в визуальной версии повести Хаджи-Мурат дважды переходит к русским и дважды возвращается обратно к Шамилю, что вновь отсылает к *Кавказскому пленнику* Л. Толстого, где главный герой два раза бежит из плена. Примечательно и то, что в середине сюжета персонажи, составляющие команду Хаджи-Мурата, действующие у Толстого совместно, разделяются на группы (1) Хаджи-Мурат и Хан-Магома, 2) Ханефи, Дина и маленький Мурат и 3) Гамзalo и Элдар) и преодолевают различные препятствия, образуя три параллельных сюжетных линии, каждая из которых размещается на отдельных комикс-листах; постепенно герои вновь сходятся: сперва, перед кульминацией, объединяются группа 1) и 3), затем, приближаясь к развязке, к ним присоединяется группа 2).

Кроме того, Кузнецов добавляет в сюжет комикса совершенно новые, нетипичные для толстовского произведения эпизоды, например: перехват гонцов-вестников, которые везут письма о бегстве Хаджи-Мурата и объявлении его в розыск; длительную переправу Ханефи, маленького Мурата и Дины по реке, опасный сплав по водопаду; битву в горах, предваряющую сценой, когда кавказские воины забрасывают ущелье камнями⁵ (топосы ущелья и межгорья также можно отнести к реминисцентным, поскольку для рассказа *Кавказский пленник* они более значимы и многочисленны, чем для повести); несостоявшиеся поминки Хаджи-Мурата и т. д. Необычна и любовная линия – взаимоотношения Хаджи-Мурата с Диной, начинающиеся „по-шекспировски“ трагично, но у Кузнецова заканчивающиеся хэппи-эндом: герои женятся, и у маленького Мурата появляется мама (как и в фильме *Белый дьявол*, однако в конце фильма главный герой умирает).

В связи с отсутствием фигуры рассказчика в комиксе К. Кузнецова остается „за кадром“ кольцевая композиция оригинального произведения: изображение полей, по которым гуляет рассказчик, собирая цветы, где он видит репейник, сорвав и бросив который, вспоминает историю Хаджи-Мурата. Фон действия в графической повести отличается большим количеством пейзажей природы: водных пространств, горных массивов, лесов, равнин, каменистых поверхностей, и наряду с этим – городской и сельской местности: разнообразных зданий, улиц, дорог, троек лошадей, железной дороги, поезда; на небе изображается только луна, нет звезд и солнца, часто имеющих символическое значение и являющихся „путеводными“ в исходной повести.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы видим, что оригинальная повесть Л. Н. Толстого подвергается существенной трансформации, касающейся базовых компонентов литературного произведения, которые в комикс-адаптации перевоссоздаются К. К. Кузнецовым с учетом как жанровых канонов комикса, так и творческого видения автора; при этом Кузнецов опирается сразу на несколько художественных произведений, а также на экранизацию, которые смешивает в адаптации. В дальнейшем более подробного рассмотрения требует раскрытие идейного своеобразия адаптивного комикса, сопоставительный анализ *Хаджи-Мурата* и других работ художника, а

⁵ Данная горная сцена заимствована из экранизации *Белый дьявол* (1930) А. Волкова.

также описание комикса с точки зрения графического оформления. Надеемся, что данная статья будет интересна всем, кто увлечен русской литературой, комиксами и русско-сербскими взаимосвязями в области искусства, и подтолкнет к дальнейшим исследованиям.

ИСТОЧНИКИ

- Кузњецов, К. (1937–1938). Хади Мурат. *Мика Миши, 149–180*. Београд: Рус.
- Kuznjecov, K. (1957–1958). Hadži Murat. *Veseli zabavnik, 45–60*. Beograd: Stožer.
- Кузнецов, К. К. (2021). Хаджи-Мурат, пер. Друлович, К. *Русский комикс, 1935–1945. Королевство Югославия. Том 2*. Нижний Новгород: Черная сотня.
- Толстой, Л. Н. (1950). Хаджи-Мурат. В Сергеенко А. П., & Мишина. Б. С (ред.), *Лев Николаевич Толстой. Полное собрание сочинений. Том 35. Произведения 1902–1904* (стр. 3–18). Москва: ГИХЛ.

ЛИТЕРАТУРА

- Антанасиевич, И. Н. (2014). *Русский комикс королевства Югославия*. Нови-Сад: Комико.
- Антанасиевич, И. Н. (2015). *Русская классика в картинках*. Белград: Издательство Белградского университета.
- Гасанова, З. И. (2008). Невербальные средства общения как способ изображения горского менталитета в повести Л. Н. Толстого *Хаджи-Мурат. Научная мысль Кавказа*, 3, 79–83.
- Драгинчић, С., & Зупан, З. (1986). *Историја југословенског стрипа I*. Нови Сад: Форум.

Никита В. Доронкин

УМЕТНИЧКЕ ОДЛИКЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ СТРИПСКЕ АДАПТАЦИЈЕ ПРИПОВЕТКЕ ХАЦИ МУРАТ Л. Н. ТОЛСТОЈА

Резиме

У чланку се разматрају предуслови за настанак и фазе развоја руског стрипа у европском и глобалном контексту. Посебна пажња поклоњена је јединственом феномену стрипа руске емиграције у Краљевини Југославији, који је настао захваљујући активностима уметника *Београдског круга*. У раду се представљају запажене специфичности развоја руског стрипа у Југославији тридесетих и четрдесетих година 20. века, чија је најупечатљивија одлика била тенденција ка адаптацији делâ руске класичне

књижевности. Користећи пример стрипа *Хаџи Мурат* К. К. Кузњецова, насталог на основу истоимене приче Л. Н. Толстоја, у датом раду покушавамо да опишемо његову уметничку специфичност у поређењу са оригиналним делом. Истраживачко поље обухвата разматрање система ликова, начина њихове портретне карактеризације, као и заплета, композиционих и графичких карактеристика и језика адаптације стрипа. Као резултат упоредне анализе, откривено је да су све главне компоненте традиционалне приче у адаптацији претрпеле значајне промене, које се, пре свега, огледају у минимизацији и динамизацији оригиналног наратива, што је последица како датог жанровског оквира стрипа тако и индивидуалне ауторске визије уметника. Осим тога, предложени су и неки правци за даља истраживања на ову тему.

Кључне речи: Београдски круг, К. К. Кузњецов, стрипска адаптација, Л. Н. Толстој, Хаџи Мурат