

М. Скаф

КОМИКС И КНИЖКА-КАРТИНКА: ГРАНИЦЫ ВИЗУАЛЬНО- ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

В статье рассматривается специфика традиционного жанрового деления визуальной литературы и возможность проведения новых границ между жанрами, обусловленных не формальными, а содержательными особенностями. Основное внимание уделяется мнимым и реальным различиям между комиксами, графическими новеллами и книжками-картинками.

Ключевые слова: визуальная литература, комикс, книжка-картинка, визуальный нарратив.

Несмотря на то что проблемами соотношения визуального и текстуального исследователи занимаются со времен Лессинга и его «Лаокоона», многие вопросы из этой области до сих пор остаются актуальными. Связано это в первую очередь с тем, что взаимодействие текста и изображения в культурном поле (и — шире — в семиосфере вообще) не статично. С течением лет меняются точки притяжения, контекст, угол зрения. Область, ранее казавшаяся наиболее активно развивающейся и оказывающей наибольшее влияние на окружающий мир, может внезапно уйти в тень, уступив место совершенно противоположным явлениям.

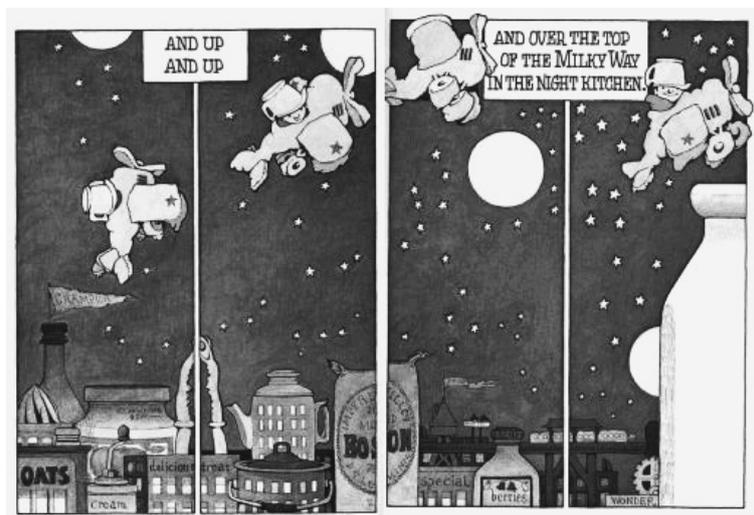
Так, кажется, можно утверждать, что в детской литературе в последние пятьдесят лет именно изображение становится наиболее активной областью¹, в своем развитии присваивающей ранее недоступные ему функции и завоевывающей новые территории². Для исследователей эти изменения имеют особое значение, так как расширение визуального инструментария, размытие привычных нам границ между изображением и текстом не только усложняет установившиеся взаимосвязи, но и вынуждает нас пересмотреть понятие визуально-литературных жанров как таковое.

Особая сложность в исследовании визуально-литературных жанров заключается в том, что их существование довольно часто вызывает сомнения: чтобы начать их изучать для начала следует

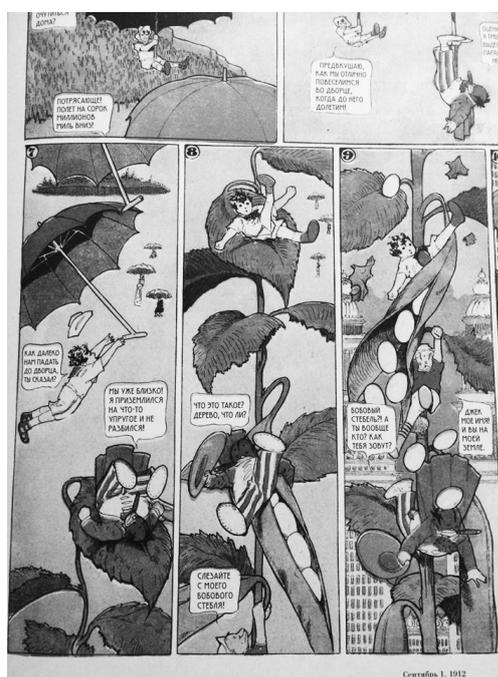
признать наличие визуальной литературы — особого вида искусства, построенного на постоянном взаимодействии текста и изображения, которые сцеплены так плотно, что в принципе невозможны друг без друга³.

На западе такие произведения объединяют в понятие «визуальный нарратив»⁴, которое включает в себя книжку-картинку, комиксы, визуальную поэзию, фотоэссе, лубок и прочее. В отечественных исследованиях именно с этого момента начинаются сложности, поскольку идея дистанцировать книжку-картинку от детской литературы, перестать называть комикс отдельным, девятым видом искусства и объединить все это в визуальную литературу, увы, совершенно непопулярна. Причины тому довольно очевидны. Во-первых, в целом невеликий интерес к данной области. Стоит лишь упомянуть, что первая полноценная научная комикс-конференция, состоявшаяся в мае 2016 г.,⁵ была посвящена в большей степени истории комикса и потенциалу комикса, как развивающегося медиа, но не осмыслению комикса в рамках какого бы то ни было искусства; и, хотя исследований книжки-картинки в отечественной науке достаточно, комикс в рамках этих исследований в лучшем случае может лишь противопоставляться книжке-картинке в качестве отдельного вида искусства, но никак не рассматриваться, как равный компонент глобального целого⁶. Во-вторых, традиционная отдаленность визуальных жанров друг от друга: исследователи комикса лишь за редкими исключениями понимают, кто такой Морис Сендак, и не всякий знаток детской литературы в курсе творчества Эрже. В результате, мы инерционно продолжаем относить литературно-визуальные произведения к привычным видам искусства (к тем, что послужили толчком к их возникновению), пусть даже подобное распределение совсем устарело. Мы продолжаем относить книжку-картинку к детской литературе, комикс — к последовательному искусству, а фотоэссе — к фотографии, даже если между «Кельвином и Хоббсом» Уоттерсона [Уоттерсон 2016] и «Там где живут чудовища» [Сендак 2014] Сендака куда больше общего, чем между Сендаком и, скажем, Ульфом Старком.

При этом исключение какого бы то ни было визуально-литературного произведения из ряда прочих автоматически приводит к сужению нашего кругозора, особенно это касается детских комиксов и книжек-картинок. Схожая природа этих произведений проявляется во всем — идет ли речь о схожем способе чтения ви-



Морис Сэндэк «In the Night Kitchen», 1996



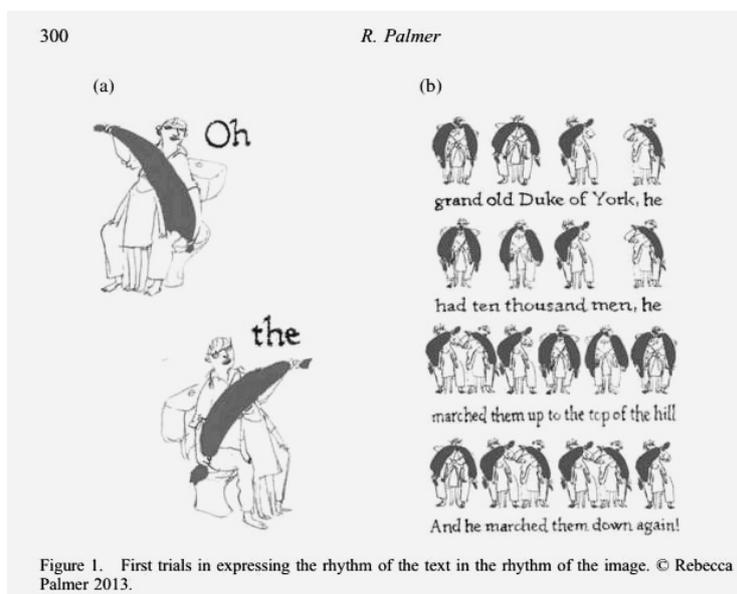
Винзор МакКей «Малыш Немо в Сонной стране», М.: Zangavar, 2014

зуального текста или об общих источниках для аллюзий. Для художника, особенно западного, не существует специфического иллюстраторского и специфического комиксного культурного поля. Книжки-картинки ссылаются на комиксы не реже, чем на классические художественные полотна (при том что это — один из популярнейших приемов в детской литературе⁷). Можно читать Сендака «In the Night Kitchen» [Sendak 1996], не зная Винзора МакКея, но по сути это означает — игнорировать авторский замысел, построенный на диалоге с «Малышом Немо в Сонной стране» [МакКей 2010]. К тому же текстуально-визуальные произведения обладают особыми приемами, которые также имеет смысл изучать в связке: фреймы, линии движения, баблы, типы межфреймовых переходов⁸ — вся эта комикс-терминология более чем востребована, если мы говорим о таких авторах детских книг, как Свен Нурдквист, Мо Виллемс или, скажем, Петр Сис.

Вот почему понимание общей природы этих явлений позволило бы исследователям не только найти новые подходы к уже изученным текстам, но и создать некоторую систему, в рамки которой можно было бы встраивать постоянно возникающие новые явления. Объединение комикса и книжки-картинки в рамках одного вида искусства и попытка проведения между ними четкой границы в новых условиях и является целью данной работы.

Как правило, даже если речь и заходит о существовании визуальной литературы, вопрос жанрового деления в ней решается так же «инерционно», с учетом лишь формальных признаков визуальных текстов. Так появляются такие жанры, как книжка-картинка, комикс, визуальная поэзия и прочие⁹. В какой-то степени такое деление закономерно: различия между книжкой-картинкой и комиксом действительно существуют, они ощутимы и хорошо сформулированы. Однако, визуальная литература — вид искусства, построенный на размытии и преодолении границ (что будет видно на приводимых ниже примерах), поэтому нет ничего удивительного в том, что границы между такими, казалось бы, различными явлениями здесь так же зыбки.

Художник и исследователь Ребекка Палмер в своей работе «Combining the rhythms of comics and picturebooks: Thoughts and experiments» формулирует ряд специфических черт визуальных текстов, концентрируясь на способах их прочтения [Palmer 2014].



Ребекка Палмер «Combining the rhythms of comics and picturebooks: Thoughts and experiments», схема 1 (вверху), схема 2 (внизу слева), схема 3 (внизу справа)

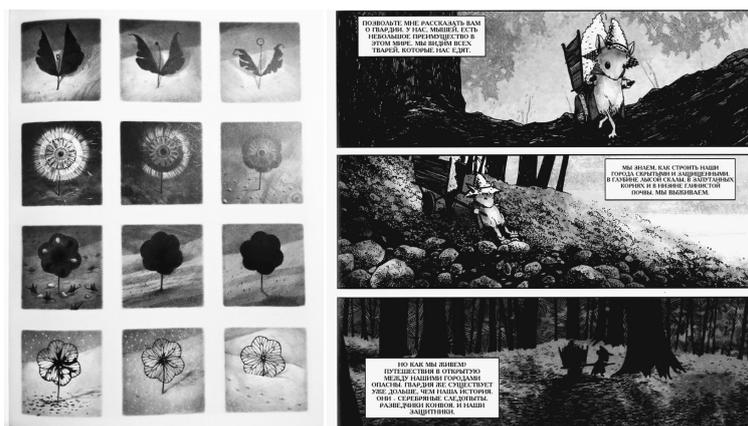
В первую очередь, она замечает, что комикс, в отличие от книжки-картинки, имеет ритм. Количество кадров (или иначе — фреймов), их расположение на странице, даже способы оформления межфреймового пространства — все это регулирует ритм повествования, подчиняет читателя авторской воле. В своем исследовании Палмер показывает, как по-разному ритмически организовать один

и тот же текст за счет меняющегося визуального ряда. В качестве примера она использует зарисованную ею сцену из детства, когда отец приходил вытирать детей после купания и напевал одну из песен Матушки Гусыни «The grand old Duke of York»:

Oh, The grand old Duke of York,
He had ten thousand men;
He marched them up to the top of the hill,
And he marched them down again [Palmer 2014].

Сначала она раскладывает песенку на большой стрип, синхронизируя ритм текста с ритмом рисунка: каждому такту соответствует динамичное изображение отца, размахивающего полотенцем. При этом Палмер не использует ни рамки для фреймов, ни межфреймовое пространство, подчеркивая песенную природу текста, где общий мотив объединяет каждое слово. Затем она приводит в пример другой, гораздо менее динамичный стрип, где каждый кадр обособлен. И наконец она вплетает текст песни в единичную иллюстрацию, разделив изображение на зоны и тем самым попытавшись сымитировать стриповый ритм. Результатом ожидаемо становится то, что выразительность, четкость ритма от примера к примеру утрачивается.

Сравнение ритма комикса и книжки-картинки подводит нас к еще одной очевидной особенности визуальных текстов: в комиксе, в отличие от книжки-картинки, существует движение. Смена сразу мно-



Слева: Шон Тан «Прибытие». М.: Комильфо, 2013. Справа: Дэвид Питерсен «Mouse Guard: Fall 1152», 2009

гих кадров в рамках одной страницы позволяет художнику передавать несколько типов изменений¹⁰. Во-первых, течение времени. В «Прибытии» Шон Тан посвящает целый разворот движению облаков днем и ночью, чтобы показать, как тянется время в путешествии для главного героя, или изображает одно и то же растение в разное время года [Тан 2013]. Во-вторых, изменение состояния объекта — часто используемый прием для передачи эмоций во время диалогов героев. Иногда, впрочем, он используется для передачи изменений состояния в буквальном смысле слова: трансформации людей в животных в фэнтези комиксах или преобразования неживой материи (уничтожение зданий, сжигание рукописей, etc). В-третьих, смена локации (например, когда художник фокусируется на путешествии героя; именно так начинается «Мышиная Гвардия» Дэвида Питерсена: антропоморфная мышь — продавец зерна путешествует через лес, рассказывая о специальном отряде элитных следопытов [Petersen 2009]), смена объекта (используется для того, чтобы отметить некоторые детали общей картины или, например, сымитировать блуждающий взгляд; см. сцену прибытия Джона Гриффина в «The Nobody» Джеффа Лимье [Lemire 2009]) и, наконец, непосредственно смену действия (один из самых распространенных переходов, незаменимый в экшн сценах; см. многочисленные битвы вселенной Marvel).



Свен Нурдквист «Финдус переезжает» М.: Белая Ворона, 2014



Слева: Ханс Рей «Любопытный Джордж находит работу» М.: Розовый жираф, 2012.
Справа: Марк Бакингхэм «Билл Уиллингхэм Сказки». М.: Азбука, 2016

Понятно, что книжный формат одной большой, или даже нескольких небольших, иллюстраций на странице для подобных переходов не очень подходит. Книжка-картинка в своем традиционном виде скорее концентрируется на передаче эмоции, атмосферы или деталей, нежели на подробной передаче действия. Однако все это справедливо лишь для той самой сферической книжки-картинки в вакууме, полностью изолированной от влияния других литературно-визуальных произведений. В реальности же ни книжка-картинка, ни комикс не делают подобных формальных различий.

Скажем, Свен Нурдквист в своих книгах как бы сцепляет многие комикс-кадры в один и тем самым передает действия героев, скорость их перемещения и даже состояние. На одном развороте читатель может наблюдать, как пять или десять Финдусов прыгают вверх-вниз по кровати, как Петсон обыскивает свои владения, заглядывая в каждый темный угол в поисках котенка, или как курицы в панике носятся по саду [Нурдквист 2014]. Это немного похоже на то, как Ребекка Палмер разделяет изображение на зоны, пытаясь сымитировать комиксовый ритм. Здесь каждая зона — это такой же кадр, объединенный при этом общим пространством.

Другой способ, также близкий к комиксу, — это использование своеобразных прото-фреймов: большого количества компактных

иллюстраций, лишенных, тем не менее, рамок и вообще любых признаков кадра. Так Джудит Керр посвящает два разворота тому, как Мяули играет с зайкой, намеренно замедля повествование, дабы акцентировать внимание на важной детали [Керр 2012]. Ханс Рей отводит разворот на игры Любопытного Джорджа с мячом («Любопытный Джордж и воздушный змей») [Рей 2012], а Лэйн Смит отдает разворот на изображение ослика, читающего книжку, сидя в кресле («Это книжка») [Смит 2012]. Четыре, пять, шесть и более небольших изображений подряд, посвященных одному и тому же действию в книжке-картинке отличаются от традиционного комикса лишь отсутствием специального оформления кадров в стрип, однако, по сути, эти явления чрезвычайно схожи. Недаром многие иллюстраторы, те же Рей или Нурдквист, используют в этих случаях традиционно комиковские линии движения.

И, наконец, есть огромное и с каждым годом все увеличивающееся количество книжек-картинок, использующих полноценные стрипы как вставки. Улетающий все выше и выше самолет в книге Оливера Джефферса «Дорога домой» [Джефферс 2015], обезьянка, падающая в обморок у Ханса Рея в «Любопытный Джордж находит работу» [Рей 2012], Трикси, тщетно пытающаяся объяснить папе, что они забыли в прачечной мягкую игрушку, из книги Мо Виллемса «Зайка» [Виллемс 2013] — художники с удовольствием переходят на стрипы, дабы акцентировать внимание читателей-зрителей на отдельных, особенно важных моментах, или придать динамики своей истории, или полнее описать какую бы то ни было ситуацию.

Однако нам так же важно понимать, что есть огромное количество обратных примеров, когда уже комикс использует книжные иллюстрации, желая, например, замедлить собственный ритм. Скажем, в «Прибытии» Шона Тана традиционные стрипы сменяются целыми разворотами полноценных иллюстраций, что позволяет передать не только масштаб события (скажем, прибытие в другую страну или военные действия), но и ощущения героев, таких маленьких и потерянных в огромном мире. Даже традиционный серийный комикс постоянно использует этот прием для изображения насыщенных сцен, ведь небольшой кадр не вмещает в себя много детально прорисованных объектов. Если художнику, как, например, Марку Бакингуэму в «Сказках» хочется во всех подробностях изобразить тайный заговор одних сказочных существ против других сказочных существ, он автоматически переходит на масштаб-

ные полотна, вставляя в кадр и Кота в Сапогах, и Летучих Обезьян, и Мальчика-с-пальчик [Уллингхэм, Бакинхэм 2016].

Более того, в тех же «Сказках» авторы вставляют целые истории, оформленные как традиционные иллюстрированные книги с полноценным текстом, вступая тем самым в постмодернистские игры, построенные на палимсесте и интертекстуальных связях. Так, например, последняя история Пинокио оформлена как сказка-вставка, иллюстрированная в духе гравюр Дюрера.

С помощью инструментария комикса то, что мы привыкли называть книжкой-картинкой с легкостью решает все новые и новые задачи, приобретая ранее недоступные динамику и ритм, а то, что мы могли бы назвать комиксом, так плотно переплетает традиционные иллюстрации со стриповыми разворотами, что сказать, что именно перед нами, становится невозможно. Когда речь идет о таких работах, как, скажем, «Floatsam» Дэвида Уиснера [Wiesner 2006] или «Прибытие» Шона Тана, нам приходится признать, что использование секвенции в иллюстрациях — лишь художественный прием, но никак не формальная особенность жанра.

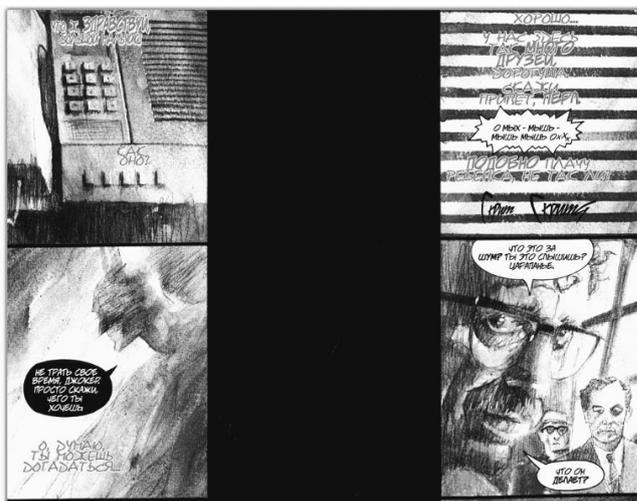
Однако последовательные иллюстрации — не единственная особенность, которую считают формальным признаком комикса. Так, традиционно взаимосвязь текста и изображения в книжке-картинке считается менее тесной, нежели в комиксе (этим, вероятно объясняется тот факт, что книжка-картинка долгое время оставалась частью большой детской литературы в то время, как комикс фактически изначально считался отдельным видом искусства — на стыке изображения и текста). Действительно, типичная книжка-картинка, каковыми, скажем, являются книги Шела Сильверстайна [Сильверстайн 2012] или Джона Бурнингема, использует связь визуального и текстуального лишь на смысловом уровне.

Например, в книге Бурнингема «Come Away from the Water, Shirley» сюжет строится вокруг семейного похода на пляж. В то время, как визуальная часть посвящена девочке Ширли, которая (в своем воображении) сражается с пиратами, ищет клад и ведет борьбу за выживание на необитаемом острове, текст сосредоточен на отдыхающих на берегу родителях и просьбах-командах-приказах, которые они отдают ребенку: «Осторожнее бросай камни, ты можешь кого-нибудь поранить. Я в третий и в последний раз тебя спрашиваю, не хочешь ли ты попить. Не гладь эту собаку, ты не знаешь, где она лазила» [Bunningham 2000, с. 7–10]. В подобной книжке-картинке существование текста и изображения друг

без друга в принципе не имеют смысла — художественное высказывание рождается на противопоставлении текста и визуального ряда. Однако, несмотря на такую плотную смысловую взаимосвязь, текст по-прежнему дистанцирован от иллюстрации, он не становится частью изображения.

В комиксе текст изначально — визуальный элемент. Шрифт, размер, цвет текста — такое же выразительное средство, как и насыщенное межфреймовое пространство или боковые рамки с паттернами. В зависимости от того, как меняются интонации говорящего, от того, кто говорит, кому, что и в какой ситуации, будет меняться и внешний вид текста — от размера и цвета до формы текстового пузыря.

В графической новелле Гранта Моррисона «Бэтмен. Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле» речь Бэтмена оформлена в черный текстовый пузырь с белым шрифтом речи персонажа, речь же остальных действующих лиц — в традиционные белые пузыри, а речь сумасшедшего Джокера в принципе лишена каких бы то ни было рамок, набрана красным шрифтом и разлетается во все стороны, подчеркивая нестабильность самого персонажа [Моррисон 2016]. Инструментарий комикса в смысле придания тексту изобразительных функций чрезвычайно широк. Текст может дуб-



Грант Моррисон, Бэтмен «Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле». М.: Азбука, 2016

лизовать движение героя, противопоставляться им, может передавать внутреннее состояние героя или обстановку вокруг. Из текста можно строить стены между персонажами, можно — мосты. Можно по форме бабла понять, зол герой, печален или испуган.

Однако и книжка-картинка по мере своего развития фактически провоцирует художника экспериментировать с текстом. Очень характерен в этом смысле пример Мелиссы Свит, которая в своей книге о создателе гигантских воздушных шаров Тони Сарге, разделяет текст и визуальной и вербальной функцией [Sweet 2011]. На одном развороте мы видим бабл (он же текстовый пузырь), раскрашенный под дерево в знак того, что текст произносит деревянная игрушка, и высказывание самого Сарга, собранное из вырезанных букв, — то есть цитату в цитате. На другой картинке обычный текст основного повествования соседствует с инструкцией, как собрать деревянного Шалтая-Болтая, записанной как бы от руки. Игра с текстом у Свит не только делает книгу интерактивнее, занятнее для ребенка, она еще и поддерживает сам настрой повествования, потому что история гигантских воздушных шаров над Бродвеем сама по себе — о веселье во всех возможных его проявлениях.

Другой интересный пример — книга Нила Геймана и Дейва Маккина «Джунгли на макушке» [Гейман, Маккин 2013]. В ней используется всего два шрифта, но при этом художник так вольно обращается с толщиной, размером, курсивом и расположением



Мелисса Свит *Balloons over Broadway: The True Story of the Puppeteer of Macy's Parade*, 2011



Дженни Бейкер «Beloning», 2004

текста, что тот становится полноценной частью изображения, визуально дублируя ритм стихотворения.

А в серии книг «Городок» Сюзанны Ротрауд Бернер весь присутствующий текст вплетен в тело изображения в качестве надписей на стенах, объявлений и названий книг, стоящих на полках [Бернер 2015]. Безмолвные книжки-картинки довольно часто используют подобный прием. Известная работа Дженни Бейкер «Beloning» [Baker 2004] построена как серия картин «вид из окна», рассказывающих, как меняется жизнь за этим самым окном. О течении времени, о семье, которая живет в доме с окном, и о главной героине мы узнаем из надписей на открытках, на появляющихся на стене дома напротив объявлениях или о зарубках на стенах в духе «рост Трейси в два года».

И, наконец, в книжке-картинке нередко можно встретить традиционные баблы. Мо Виллемс в книге «The Pigeon Needs a Bath!» [Willems 2014] передает настроение главного героя формой бабла в то время, как шрифт остается неизменным. Так же поступает Вивьен Шварц, Эмили Граветт ¹¹ и еще легион художников.

При этом мы знаем комиксы, в которых изображение дистанцировано от текста, и связь между ними не прочнее, чем в любой традиционной книге. Скажем, известнейшая серия комиксов Хэла Фостера «Принц Вэлиант» отличается от иллюстрированной рыцарской саги лишь тем, что изображения собраны в стрип. Текст при этом образует совершенно традиционное, полноценное повествование.

Спасаясь от расправы, король страны Туле и горстка его уцелевших воинов неслись во весь опор до самого моря. Там они сели на рыбацкий люггер и отдали себя на волю стихии. День и ночь плыли изгнанники по бурным водам Ла-Манша... покуда на рассвете впереди не появились берега Англии. То были владения грозных бриттов, готовых дать чужакам отпор. <...> — Буруны! — закричал впередсмотрящий [Фостер 2014, с. 1].

Также не лишним будет вспомнить, что и книжки-картинки, и комиксы зачастую в принципе могут быть лишены текста. Здесь самым удачным примером будет уже упоминавшееся выше «Прибытие» Шона Тана — графическая новелла, рассказывающая о нелегкой судьбе эмигранта, вынужденного покинуть родной мир и родную языковую среду ради лучшей жизни для себя и своей семьи. «Прибытие» — идеально «немая» книга. Помимо того, что главный герой для общения в стране, чей язык ему не знаком, использует рисунки и жесты, Шон Тан делает немыми и местных жителей. Автор не использует текстовых пузырей, наполненных абракадаброй, обозначающей незнакомую речь, он также отказывается от звукоподражающих подписей — в «Прибытии» царит совершеннейший звуковой вакуум. В том же духе устроена «Здесь» Ричарда Макгауэра [Магуайр 2015], «No!» Дэвида МакФейла [McPhail 2010], книги уже упомянутых выше Дженни Бейкер и Дэвида Уиснера и многие-многие другие произведения, чье существование доказывает, что текстовые особенности так же не могут являться признаками жанра: визуализация текста — лишь опция, сообщающая читателю, что перед ним, произведение визуальной литературы (хотя и не в ста процентах случаев), но никак не специфическая особенность отдельных ее областей.

Ну и, наконец, последнее важное различие комикса и книжки-картинки могло бы быть в том, что секвенциальные произведения изначально имели гораздо более широкую целевую аудиторию. В то время как книжка-картинка за редкими исключениями (такими, как, скажем, русская футуристическая книга или современный поэтический букарт¹²), развивались в области исключительно детской литературы, секвенциальные произведения сразу же имели и взрослое, и детское направление. Одновременно с культовым журналом «Mad»¹³, печатавшим на своих страницах и эротические комиксы, и ядовитые политические карикатуры, выходили детские и подростковые серии о супер-героях, тогда же, когда взрослая аудитория зачитывалась скандальной гра-

фической новеллой Джастина Грина «Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary» [Green 2009], Эрже продолжал публиковать своего Тентена (русскому глазу, впрочем, привычнее написание «Тинтин») [Эрже 2016].

Нагали Оп де Бек в своей работе «On Comics-Style Picture Books and Picture-Bookish Comics» пишет:

Тщательно изучая, как слова, картинки, панели и страницы взаимодействуют на разных уровнях, мы по-прежнему склонны забывать некоторые философские причины, по которым детская книжка-картинка стоит отдельно от прочих видов визуального нарратива. <...> Книжку-картинку отличает то, что она всегда формально и по природе своей символизирует детство. <...> Она обладает одним, порой незаметным, свойством: люди всех возрастов понимают ее как *детскую* (курсив автора. — М. С.) книжку-картинку [op de Beek 2012].

Действительно, понимание книжки-картинки как детского продукта накладывает на нее определенные особенности. Книжка-картинка одновременно адресуется и взрослому, и ребенку, она предполагает особенную цензуру со стороны покупающего книгу родителя, и самоцензуру со стороны автора, предлагающего свое произведение на родительский суд (и мы знаем немалое количество случаев, когда представления о допустимом детском чтении у родителей и писателей не совпадали). Книжка-картинка не может не стремиться удовлетворять критериям детскости по той простой причине, что у нее нет альтернативной целевой аудитории, в то время, как пограничные комиксы, вроде «Сказок» Билла Уиллингхэма, смело ставят на обложку пометку «18+», не опасаясь остаться без читателя.

Однако и эта ситуация постепенно меняется. Книжка-картинка сейчас как часть некоего элитарного, выставочного пространства так же избавляется от возрастных ограничений. Отличным примером могут служить, скажем, книги датчан Оскара К. и Дорте Карребек. Книжка-картинка с говорящим названием «Idiot» [К., Karrebæk, 2009] с интонацией Саши Соколова рассказывает историю особенного ребенка по имени Август, его мамы и воображаемого друга — Маленького Чудища. Книга выполнена в мягкой, позитивной цветовой гамме, художественная манера Карребек сравнима с манерой Вольфа Эрльбруха и Лус Рифаген¹⁴ — мастеров веселой детской книги. Однако вся внешняя формальная детскость «Идиота» исчезает, стоит лишь обратить внимание на сюжет. Август проживает свою жизнь в удивительном иллюзорном



Оскар К. Дорте Карребек, Shakespeares Hamlet, 2009

мире, окруженный ангелами и их собаками, в то время как его мать-одиночка сражается с миром реальным, просит милостыню, стареет и в конце концов так отчаивается, что убивает сына и сама заканчивает жизнь самоубийством.

Другая известная их работа — иллюстрированное издание «Гамлета» Шекспира — гораздо сложнее и эклектичнее [К., Карребæk, 2009]. Слово следуя за сюжетом, авторы наращивают градус безумия, сочетая коллажи, карикатуры, зарисовки в духе античной вазописи и реалистичные акварели. При этом «Гамлет», разумеется, изначально не является детской книгой. Придание ему формы книжки-картинки — тот самый шаг по направлению к общему вневозрастному полю визуального нарратива. Это также шаг по сближению книжки-картинки и комикса: пусть с внушительным опозданием, но книжка-картинка проходит все те же стадии (в частности, адаптацию классики под свой формат), что когда-то проходил и комикс. И потому кажется возможным предположить, что книжка-картинка движется по пути расширения своей целевой аудитории.

Шон Тан, Раймонд Бриггс, Арт Шпигельман¹⁵ в своих работах обращались к книжке-картинке как к инструменту, пригодному для взрослого высказывания. Учитывая, что количество таких художников с каждым годом только растет, мы можем рассчитывать, что в скором времени, «детскость книжки-картинки» также перестанет быть формальным признаком жанра.

Таким образом, попытки разделить визуальную литературу на комикс и книжку-картинку с каждым годом становятся все менее и ме-

нее актуальными. Терри Гронштейн в своей монографии «The system of comics» предложил описывать комикс не как жанр, или, тем более, вид искусства, а как компилятивный язык, «мобилизующий визуальные и дискурсивные коды, которые одновременно составляют его природу, но при этом фактически ему не принадлежат» [Groensteen 2007, 122]. Таким же образом можно описывать и книжку-картинку, и любое другое визуальное произведение — как систему художественных приемов, доступную самым разным жанрам: графической новелле, роману взросления, сказке и научно-фантастической саге (то есть всем тем жанрам, которые присутствуют и в традиционной литературе). Это позволит, например, сравнить школьную повесть, рассказанную методом комикса и методом книжки-картинки, выделить специфические признаки именно визуальной школьной повести, а, возможно, и обнаружить ранее не обнаруженные жанры.

Примечания

¹ Как, впрочем, и во многих других областях культуры. Подробнее о визуальном повороте см., например, статью Т. Е. Савицкой «Визуализация культуры: проблемы и перспективы» [Савицкая].

² С одной стороны, растет процент произведений, где именно изображение принимает на себя функцию повествования, а с другой — графические произведения удостаивались уже не раз литературных премий, ранее вручаемых лишь «текстам». Тем самым изображение легитимизируется как новый вид нарратива («Хранители» Алана Мура и Дейва Гиббонса [Мур, Гиббонс 2016] получили премию Хьюго, «Маус» Арта Шпигельмана получил Пулитцера, «Dotter Of Her Father's Eyes» Мэри и Брайана Тальбот — премию Коста [Talbot M., Talbot B. 2012]).

³ Подробнее о визуальной литературе см. М. Скаф, «Визуальная литература. Речевые фигуры и тропы» [Скаф 2014].

⁴ См., например, «Graphic Storytelling and Visual Narrative» Уилла Айснера [Eisner 2008] и «The Photographer's Story: The Art of Visual Narrative» Майкла Фримана [Freeman 2012]. Впрочем, этот термин не кажется особенно удачным в связи с существованием и ненарративной визуальной литературы.

⁵ Речь о конференции «Изотекст», прошедшей в рамках комикс-фестиваля «Коммиссия» 19 и 20 мая 2016 г. Программа концернции. URL: <http://kommissia.ru/2016/conference> (дата обращения 29.08.2016).

⁶ Так, например, Г. Д. Махашвили в своей статье «Иллюстрированная книга и комикс» подчеркивает: «Имеет смысл говорить о комиксе, как об отдельном виде искусства, а не о специфическом жанре иллюстрированной книги или журнала, поскольку структурные различия между ними достаточно существенны» [Махашвили 2012]. Здесь особенно важно, что максимальным возможным допущением становится комикс, как жанр иллюстрированной книги, в то время как объединение *обоих* жанров в принципе не предусматривается.

⁷ См., например, многочисленные аллюзии к работам Арчимбольдо у Арнольда и Аниты Лобел в книге «On Market Street», в «If at First You Do Not See» Рут Браун или, например, в «The Three Golden Keys» Петера Сиса.

⁸ Фрейм — одно изображение, один кадр [Ли 1978, с. 5]. Линии движения — линии, появляющиеся за движущимся объектом, параллельно направлению его дви-

жения, призванные подчеркнуть динамичность объекта [Амаш, Нолен-Уэфингтон 2010]. Бабл или речевой\текстовый пузырь — зона, содержащая речь персонажа [Ли 1978, с. 15]. Типы межфреймовых переходов сформулированы Скоттом Маклаудом в его работе «Understanding comics». Об их специфике мы поговорим чуть ниже.

⁹ См., например, жанровое деление, предложенное Натали оп де Бек в ее работе «On Comics-Style Picture Books and Picture-Bookish Comics» [op de Beeck].

¹⁰ Самое популярное описание типов межфреймовых переходов принадлежит американскому исследователю Скотту Маклауду, чья книга «Understanding comics» оказала огромное влияние на западную комиксологию. Однако классификация Маклауда не кажется оптимальной: выделяемые им типы переходов «subject to subject», «aspect to aspect» и «non-sequitur» [Маклауд 1993] по сути своей фактически не различаются, не говоря уже о том, что в сложных, многоплановых работах в одном переходе из кадра в кадр могут сочетаться все возможные способы. Поэтому в данной статье я привожу собственную классификацию, в которой тип перехода зависит от того, какие изменения оказываются *определяющими* в конкретном случае.

¹¹ См., например, «The Are No Cats in This Book» [Schwarz 2011] и «Little Mouse's Big Book of Fears» [Gravett 2008].

¹² См., например, библиотеку букарта, собранную Николаем Байтовым и Светланой Литвак. URL: <http://vizualpoetry2.narod.ru/BOOKARTmuseum.htm>

¹³ О содержании журнала можно судить по меткой фразе Патти Смит, записанной Мод Лавин: «После Mad наркотики уже не вставляли».

¹⁴ См. например «Nachts» Эрльбруха [Erlbruch 2000] и «Одни дома» Рифаген [Рифаген 2013].

¹⁵ «In the Shadow of no Towers» Шпигельмана, «The Tin-Pot Foriegn General and the Old Iron-Woman» Бриггса, «The Viewer» Шона Тана и Гари Крю.

Источники

- Бернер Р., Карманный Городок. М.: Самокат, 2015.
 Виллемс М., Заинька. М.: Карьера Пресс, 2013.
 Гейман Н., Маккин Д., Джунгли на макушке. М.: АСТ, 2013.
 Джеффферс О., Дорога домой. Спб.: Поляндрия, 2015.
 Керр Д., Мяули и игрушечный зайка. М.: Мелик-Пашаев, 2012.
 Макуайр Р., Здесь. М.: Corrus, 2015.
 МакКей У., Малыш Немо в сонной стране, М.: Zangavar, 2010.
 Моррисон Г., Бэтмен. Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле. М.: Азбука, 2016.
 Мур А., Гиббонс Д., Хранители. М.: Азбука, 2016.
 Нурдквист С., Финдус переезжает. М.: Белая Ворона, 2014.
 Рей Х. А., Любопытный Джордж и воздушный змей. М.: Розовый жираф, 2012.
 Рей Х. А., Любопытный Джордж находит работу. М.: Розовый жираф, 2012.
 Рифаген Л., Одни дома. М.: Самокат, 2013.
 Сендак М., Там, где живут чудовища. М.: Розовый жираф, 2014.
 Смит Л., Это книжка. М.: Розовый жираф, 2012.
 Тан Ш., Прибытие. М.: Комильфо, 2013.
 Уллингхэм Б., Бакинхэм М., Сказки. М.: Азбука, 2016.
 Уоттерсон Б., Кельвин и Хобс: Все дни забиты до предела. М.: Zangavar, 2016.
 Фостер Х., Принц Вэлиант во времена короля Артура. Том 1 (1937–1938). М.: Zangavar, 2014.
 Шпигельман А., MayC. М.: Corrus, 2014.
 Эрже, Рейс на Сидней. Приключения Тинтина. М.: Махаон, 2016.

- Baker J.*, *Belonging*. Walker Books Ltd, 2004.
- Brown R.*, *If at First You Do Not See*. Henry Holt, 1989.
- Burningham J.*, *Come Away from the Water*, Shirley. RED FOX, 2003.
- Erlbruch W.*, *Nachts*. Peter Hammer Verlag, 2000.
- Gravett E.*, *Little Mouse's Big Book of Fears*. Simon & Schuster Books for Young Readers, 2008.
- Green J.*, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*. McSweeney's, 2009.
- Lavin M.*, *Neuman's Own*. The New York Times, 2003-09-14/ URL: <http://www.nytimes.com/2003/09/14/books/neuman-s-own.html> (дата обращения: 14.06.2016).
- Lemire J.*, *The Nobody*. Vertigo, 2009.
- Lobel A.*, *Lobel.*, *On Market Street*. Greenwillow Books, 2006.
- McPhail D.*, *No!* Roaring Brook Press, 2010.
- Oscar K.*, *Dorte Karrebæk*, *Idiot!* Høst & Søn, 2009.
- Oscar K.*, *Dorte Karrebæk*, *Shakespeares Hamlet*. Dansklærerforeningens Forlag, 2009.
- Petersen D.*, *Mouse Guard: Fall 1152*. Boom Entertainment, 2009.
- Schwarz V.*, *There Are No Cats in This Book*. Walker & Company, 2011.
- Sendak M.*, *In the Night Kitchen*. HarperCollins, 1996.
- Sis P.*, *The Tree Golden Keys*. Frances Foster Books, 2001.
- Sweet M.*, *Balloons over Broadway: The True Story of the Puppeteer of Macy's Parade*. HMH Books for Young Readers, 2011.
- Talbot M.*, *Talbot B.*, *Dotter of Her Father's Eyes*. Dark Horse Books, 2012.
- Wiesner D.*, *Flootsam*. Clarion Books, 2006.
- Willems M.*, *The Pigeon Needs a Bath!* Disney-Hyperion, 2014.

Исследования

- Махавили Г. Д.* Иллюстрированная книга и комикс // Вестник МГУП им. Ивана Федорова, 2012, № 6. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=24903448> (дата обращения: 29.08.2016).
- Савицкая Т. Е.* Визуализация культуры: проблемы и перспективы. URL: http://www.ifarcom.ru/files/Monitoring/savitskaya_visualization_cult.pdf (дата обращения: 13.06.2016).
- Скаф М. К.* Визуальная литература. Фигуры речи и тропы // Детские чтения, 2014, № 2 (6). С. 209–219.
- Amash J. Nolen-Weathington E.*, *Carmine Infantino: Penciler, Publisher, Provocateur*. TwoMorrows Publishing, 2010.
- Eisner W.* *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. W. W. Norton & Company, 2008.
- Freeman M.* *The Photographer's Story: The Art of Visual Narrative*. Ilex Press, 2012.
- Groensteen T.* *The System of Comics*. University Press of Mississippi, 2007.
- Lee S.* *How to Draw Comics the Marvel Way*. Simon & Schuster 1978.
- McCloud S.* *Understanding Comics: The Invisible Art*. Tundra Publishing, 1993.
- op de Beeck N.* *On Comics-Style Picture Books and Picture-Bookish Comics*. URL: https://www.researchgate.net/publication/265952287_On_Comics-Style_Picture_Books_and_Picture-Bookish_Comics (дата обращения: 13.06.2016).
- Palmer R.* *Combining the rhythms of comics and picturebooks: Thoughts and experiments*. URL: https://www.researchgate.net/publication/271874335_Combining_the_rhythms_of_comics_and_picturebooks_Thoughts_and_experiments (дата обращения: 13.06.2016).