

1. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС

УДК 82-9 (821.161.1)

КОМИКС КАК ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX–XXI вв. К ВОПРОСУ ОБ ЭТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ

Баранская Е. М.

*ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова»,
Симферополь, Россия
E-mail: eleni313@mail.ru*

В статье исследуется природа комикса как заметного явления массовой литературы XX–XXI вв., предпринимается попытка определить место и функциональное назначение комикса в литературном процессе современности. Понятие «массовая литература» становится отправной точкой в восприятии ценностного содержания комикса: эстетического, художественного, этического; учитывается специфика рецептивного взаимодействия «читатель – автор». В центре исследования – графический роман как жанровая разновидность комикса, в частности, графический роман Кориандр «Бесмертный», опубликованный издательством «Эксмо» в 2023 г. (2-е издание). Осуществляется анализ вербальной составляющей графического романа. Вербальный компонент рассмотрен как разновидность креолизованного текста, подразумевающего сочетание слова и графики. Поднимается вопрос о способах, которые применяются автором графического романа для деформации нравственных представлений широкой аудитории.

Ключевые слова: комикс, массовая литература, массовый читатель, графический роман, Кориандр, «Бесмертный».

ВВЕДЕНИЕ

Современная литература чрезвычайно полифонична, что обостряет проблему расслоения читательской аудитории: высокая и низкая, элитарная и массовая. При этом «границы между литературой серьезной для высокообразованных читателей и литературой низовой для бедных <...> рухнули» [23, с. 114] в силу вовлечения литературы в индустрию книгоиздательства – «литературный продукт» выдается в соответствии с массовым читательским запросом. В массовой литературе «учитываются все зоны читательских ожиданий – от самого низа до эстетической элитарности» [23, с. 114]. «Многоуровневое поликультурное пространство» [28, с. 4] (М. А. Черняк) новейшей литературы требует учитывать ориентиры и ожидания современного массового сознания, которое находит отражение именно в массовой литературе [23, с. 111], выполняющей функцию «иллюстратора культурных символов от элитарной культуры к обыденному сознанию» [27, с. 12].

Несмотря на то, что явление массовой литературы находится, прежде всего, в поле современной литературоведческой науки (как отечественной, так и зарубежной), ее феноменология, ядром которой является тотальная массовизация человека, обуславливает выход к междисциплинарным вопросам культурологии, социологии, психологии, философии. К проблеме массовой литературы на разных этапах развития научной мысли обращались литераторы, психологи, философы,

социологи и культурологи Г. Лебон (теоретик массовой психологии конца XIX в.; «Психология масс») и З. Фрейд («Массовая психология и анализ человеческого “Я”»), представители Франкфуртской школы (Г. Маркузе, Э. Фромм, Л. Бинсвангер и др.), Х. Ортега-и-Гассет (инфантильность сознания человек «массы», его усредненность), С. Московичи (психология толпы: понятия «масса» и «толпа» практически синонимичны), Ж. Бодрийяр (концепция «молчаливых масс») и мн. др. В 60-е гг. XX в. массовая литература стала объектом исследования с позиций эстетики и антропологии (Жак Барзун и Уэнделл Тейлор «Каталог преступлений», Джулиан Густав Саймонс «Кровавое убийство: от детективного романа к криминальному», Джон Г. Кавелти «Приключение, тайна и любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура»).

В русском классическом литературоведении интерес к массовой литературе проявили С. Венгеров, А. Веселовский, А. Пыпин, В. Перетц, В. Сиповский и др. В отечественном литературоведении XX в. преобладает представление о массовой литературе как об эстетически несовершенном образовании, но при этом принимается во внимание обусловленность ее форм социально-культурной ситуацией. Так, Ю. М. Лотман рассматривал понятие «массовой литературы» как «понятие социологическое» [16, с. 819]. В настоящее время массовая литература входит в систему иерархии новейшей литературы, занимая, согласно С. И. Чупринину, 3-е место после качественной литературы (серьезной, высокой) и актуальной литературы (ориентирована на саморефлексию, эксперимент и инновационность) и предворяя мидл-литературу. Характерно, что «массовая литература (“чтиво”, “словесная жвачка”, тривиальная, рыночная, низкая, кич, “трэш-литература”))» отличается «агрессивной тотальностью», занимает «пустующие или плохо обжитые ниши в литературном пространстве» и вытесняет «конкурентные виды словесности с привычных позиций» [29].

Литературоведение XXI в. проявило пристальный интерес к массовой литературе и массовому читателю: К. В. Краева, Т. А. Скокова, М. Ю. Сидорова [21], А. М. Форшток [25], М. А. Черняк [27; 28], С. И. Чупринин [30] и др. Заметным явлением современной массовой литературы остается комикс, теорию и технологию создания которого основательно разработал американский художник Скотт МакКлауд [17; 18]; изучением природы комикса непосредственно занимается Е. В. Козлов [8], А. Г. Сонин, Р. В. Чуканов и др. Жанровая природа комикса, в свою очередь, выводит нас к проблеме креолизованных текстов, исследуемых в трудах коллектива авторов Института языкознания РАН [15], Е. Е. Анисимовой [1], Ю. А. Сорокина и Е. Ф. Тарасова [22] и др. При характеристике комикса логичным видится обращение к интернет-источникам, издательствам, непосредственно коммуницирующим с массовым читателем [3; 4; 5; 11; 12; 19; 29].

Цель статьи – осмыслить потенциал современного комикса как инструмента, формирующего ценностные установки массового читателя.

Материалом для изучения служит графический роман Кориандр «Бессмертный», опубликованный издательством «Эксмо» в 2023 г. [13]

Массовая литература на пересечении научных интересов

Бурное развитие массовой литературы началось в XIX в. и было обусловлено ростом журнальной и газетной индустрии, а также общей коммерциализацией литературной сферы. Печатное слово оказывалось доступным для самых разных общественных групп, а это формировало «печатный рынок» и заставляло авторов «ориентироваться не только на искушенную аудиторию, но и на “широкого” читателя, зачастую падкого на яркие эффекты» [20, с. 63]. Со временем между элитарной и массовой литературой наметились более или менее отчетливые границы, и массовая литература была признана самостоятельным феноменом культуры.

Истоки обращения русского литературоведения к проблеме массовой литературы как литературы низовой, литературы «народной жизни» (А. Н. Веселовский) связаны с именами акад. А. Н. Веселовского, С. А. Венгерова, А. Н. Пыпина, позже – В. Н. Перетца, В. П. Адриановой-Перетц, М. Н. Сперанского и др. «Знак равенства между массовостью и исторической значимостью» в данной литературоведческой традиции, по наблюдениям Ю. М. Лотмана, приводил к игнорированию эстетической ценности произведений, нивелировалась разница между гением и бездарностью [16, с. 818].

В 1920-е гг. интерес к массовой литературе обусловлен двумя тенденциями в литературоведении, выделяемыми представителями формальной школы (Ю. Н. Тыняновым, В. Б. Шкловским, Б. М. Эйхенбаумом): концентрация в массовой литературе средних литературных норм эпохи и формирование в ней новаторских решений литературы будущего. При этом академическое литературоведение стремилось оценить богатство новых литературных явлений. В. М. Жирмунский отмечал растущий интерес русской науки к массовой литературе и настаивал на широком изучении «массовой литературы эпохи», поскольку того требуют «вопросы литературной традиции» [6, с. 15] (предисловие к работе «Байрон и Пушкин», 1924). Более того, одна из задач «истории новой русской литературы» – «описательные монографии, <...> построенные на основании более или менее полной библиографии той массовой литературы, которая так существенна для исчерпывающей истории литературных жанров» [6, с. 18]. Г. А. Гуковский полагал, что изучение текстов XVIII – начала XIX вв. невозможно без обращения к массовой литературе.

М. Ю. Лотман определяет изучение «массовой культуры» как одну из «наиболее острых проблем современной социологии» [16, с. 817]. В рамках массовой культуры «понятие “массовой литературы” в первую очередь определяет *отношение* того или иного коллектива к определенной группе текстов» [16, с. 819]. Антитезой «массовой литературы» выступает «некоторая вершинная культура» [16, с. 819]. При этом массовая литература вторична по отношению к высокой культуре и потому обладает взаимно исключаящими признаками. С одной стороны, она предполагает принадлежность к количественно преобладающей части литературы в обществе (текст «должен иметь признаки принадлежности к высокой культуре эпохи и в определенных читательских кругах ей приравняться» [16, с. 819]), с другой –

отторгаться активными общественными нормами. Сама массовая литература, по Ю. М. Лотману, разрушая культуру, выстраивает новые структурные формы [16, с. 826], к каковым, заметим, в XX–XXI вв. относятся, в частности, комиксы. Правда, С. И. Чупринин считает данное допущение Ю. М. Лотмана на настоящем этапе литературного развития лишь «прогнозом», хотя и «обнадеживающим» [30].

Массовая литература может быть весьма привлекательна для читателя, прежде всего, «иллюзией того, что дистанция между ним и “высокой” культурой становится минимальной, облегченной», при этом «Центральным компонентом структуры массового сознания становится упрощение, торжество однообразия и тривиальности», как утверждает А. М. Черняк [27, с. 214]. Упрощение – закономерное следствие дефицита читательской компетенции, недостаточности культурной базы для восприятия и интерпретации высокой литературы. Следовательно, массовую литературу можно расценивать как предельно упрощенную вариацию высокой, «тенью качественной» (С. И. Чупринин). Более того, по справедливому замечанию А. М. Форшток, «в релятивистском отношении массовой литературы к “легитимной” (по П. Бурдьё) культуре, в вытеснении классики на культурную периферию, в бесконечных пересказах, упрощениях, примитивизации, наивном использовании интертекстуальных маркеров обнаруживаются черты современной литературной ситуации, порождающей особый тип “наивного читателя”» [25, с. 276]. Снижение культурного уровня современного читателя – констатация социологов, культурологов, литературоведов. Так, А. М. Черняк говорит о «феномене инволюции как механизме культурного торможения, свертывания, саморазрушения, своеобразного и неслучайного “пути назад”» [28, с. 8–9]. В живом процессе взаимовлияния «автор – читатель» уровень читательского запроса, в свою очередь, определяет уровень авторской подготовки. «Литературная беспомощность многих авторов массовой литературы обрекает их на всевозможные пересказы, римейки, имитации, подделки» [28, с. 8].

В противоположность массовой высокая литература создается в расчете на квалифицированного читателя, сознающего градацию признаков элитарной и массовой литературы, а кроме того, обязательно предполагает «сотворчество читателя» [21]. Элитарная литература опирается на исследовательски-аналитический интерес квалифицированного читателя, его развитые интеллектуальные способности и читательскую эрудицию. В элитарной литературе структура художественного мира приоритетна по отношению к структуре реального мира, в отличие от массовой. В элитарной литературе «наиболее ярко проступает особый характер языка как материала искусства» [21, с. 18]. Элитарная и массовая литературы порождают и апеллируют к принципиально разным языковым нормам: для первой отступление от общезыковой нормы рассматривается индивидуально-авторским художественным приемом, для второй – стилистической ошибкой, языковой небрежностью. Невысокий художественный уровень массовой литературы во многом объясняется низкой требовательностью читательской аудитории, имеющей «короткую память», пропускающей языковые небрежности, сюжетные несоответствия, схематичные и однообразные выразительные средства.

Комикс – вчера и сегодня

Одним из популярнейших жанров «массовой культуры» к середине XX в. стал комикс [10]. Первые комиксы появились еще в 1890-х гг., наиболее активно они распространились с 1930-х гг. благодаря признанным мастерам комиксов: Эл Кэпп (1909–1979) (Ал Капп, Al Capp; настоящие имя и фамилия Алфред Джералд Каплин – американский карикатурист), Эрже (1907–1983) (франц. Herge; настоящие имя и фамилия Жорж Проспер Реми – бельгийский писатель и художник комиксов), Ли Стэн (1922–2018) (Stan Lee; настоящие имя и фамилия Стэнли Мартин Либер – одна из ключевых фигур в истории американских комиксов; главный сценарист комиксов Marvel в начале 1960-х гг.), Мур Алан (род. 18.11.1953) (Alan Moore; английский писатель, автор комиксов; сотрудничал с издательством DC Comics: работал над персонажами Бэтмен и Супермен; создатель персонажа Джон Константин), Моррисон Грант (род. 31.1.1960) (Grant Morrison; шотландский автор комиксов, сценарист и драматург), Шпигельман Арт (род. 15.2.1948, Стокгольм, Швеция) (Art Spiegelman; американский художник, карикатурист, писатель, один из создателей и популяризаторов графического романа; лауреат Пулитцеровской премии 1992 г. за комикс «Маус», посвященный теме холокоста) [12].

Комиксы конца XX в. – начала XXI в. преимущественно утратили комический характер, им на смену пришли тематические разновидности: комиксы «ужасов», комиксы о «диком Западе» («Westerners»), о похождениях суперменов, о приключениях в джунглях, о животных, о преступлениях (самая «массовая» разновидность), о войне, «любовные», научно-фантастические, псевдоисторические комиксы, комиксы, упрощенно передающие произведения классической литературы [9; 10]. Уже в 60-е гг. XX века приходит осознание психологического влияния комиксов на массового читателя: способность комиксов провоцировать агрессивные настроения и поступки, внушать идеи национального превосходства и т. п. начинает восприниматься как бедствие современной «массовой культуры», требующее особых мер (как запрет на распространение «комиксов об ужасах» («horror-comics»)).

В настоящее время крупнейшее (и старейшее) издательство комиксов – американское Marvel Comics (буквально – чудесные комиксы). В 2009 г. издательство вошло в состав компании The Walt Disney Company. Вместе с компанией DC Comics составляет большую двойку издательств (Big Two Comics). Marvel Comics специализируется на супергеройском жанре; действие комиксов издательства разворачивается в едином вымышленном мире – «вселенная Marvel». Герои вселенной Marvel приобрели культовый статус в международной популярной культуре, например: Человек-паук, Мстители, Люди Икс, Стражи Галактики и др. Комиксы издательства – источники видеоигр, анимационной продукции, игровых фильмов и сериалов. С 2008 г. комиксы Marvel Comics экранизируются собственной киностудией компании – Marvel Studios.

Отдельную нишу занимает и американское издательство комиксов Image Comics – основано как реакция на практику найма авторов в 1992 г. Т. Макфарлейном, Дж. Ли, Э. Ларсеном, Дж. Валентино, М. Сильвестри и Р. Лайфилдом, У. Портацио. Image Comics придерживается принципов кооперации и главенства авторов. В 1990-е гг. Image Comics создавало свою вселенную супергероев Imageverse с историями:

«Спаун», «Молодая кровь», «Дикий дракон» и др.; в 2000-х гг. – серия «Ходячие мертвецы»; в 2010-х гг. – «Сага», «Королевы Крыс», «Посланник» и др. [12].

Современная Россия развитой индустрии комиксов не знает, однако с начала XXI в. наблюдается очевидный интерес к самому жанру комикса – на читательский спрос активно реагируют издательства, выпускающие на русском языке жанровые разновидности комиксов: издательская группа «Азбука-Аттикус» (издательство «Азбука»), издательская группа «Эксмо», издательская группа «АСТ», издательский дом «Истари Комикс» (с 2008 г.), издательство «XL Media» (с 2005 г.), издательство «Фабрика комиксов» (с 2006 г.), издательство «Comix-Art» (с 2008 г.), издательство «BUBBLE» (с 2011 г.), издательство «Панини Рус» (с 2012 г.) и др.

Создаются и издаются комиксы российских авторов: А. Габрелянов, Е. Федотов («Майор Гром. Чумной доктор. Книга первая»), Д. Калмыков («Шапочка»: хоррор; сказка наоборот), О. Лаврентьева («Непризнанные государства. Одиннадцать историй о сепаратизме»: фантазийные истории с элементами документалистики о новом государстве в мире современности; «Процесс двенадцати»: графический репортаж о судебном процессе в Петербурге 2012 г.; «ШУВ»: готический детектив, комикс о путешествии по реальному и мифическому северу; создан для фестиваля Varents Spektakel в Норвегии; «Сурвило»: графический роман; история о блокаде Ленинграда), Ф. Нечитайло («Земля Королей. Трефовый том»: комикс; приключение оживших карточных героев), В. Погадаев («Раскольников»: мистика с элементами российской действительности), В. Погадаев, С. Крымян («Голод: Грехи отцов. Пролог»: альтернативная вселенная, 1990-е гг.), О. Посух («Микросупергерои»: комикс, граничит с научно-популярной литературой; о жизни необычных существ – тихоходок), М. Протас («Дешево и сердито: Выход в город»: slice of life по-русски – история, отличающаяся реалистичностью с обращением к внутреннему миру героя), А. Сергеева («Тагар»: русская манга; юный Куно сражается за человечество в измененном катаклизмом мире), В. Терлецкий («Собакистан»: комикс-антиутопия о тоталитарной социалистической республике) и др.

Графический роман

В настоящее время жанровые разновидности комикса представляют весьма разветвленную структуру. Так, научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия» выделяет направления и жанрово-стилевые образования комиксов: манга, сёдзё, сёнэн, кодомо, комик-стрип, сэйэн, супергеройские комиксы, графический роман [12].

Самостоятельное значение имеет жанр графического романа (англ. graphic novel). Дефиниции графического романа множественны, устоявшейся научной формулировки нет. Портал «Большая российская энциклопедия» определяет графический роман как форму комикса, «отличительными особенностями которой являются сложное и цельное повествование, рассчитанное на взрослую читательскую аудиторию» [19]. Графическими романами могут быть оригинальные произведения или сборники серийно выпускавшихся комиксов, опубликованные под одной обложкой на качественной бумаге.

Графический роман как «самостоятельное художественное произведение, в котором главная смысловая и повествовательная нагрузка ложится на рисунок, а не на текст» представляется издательством «Эксмо», которое считает графический роман разновидностью комиксов и подчеркивает ориентацию на взрослую аудиторию [4] (произведения Алана Мура, Фрэнка Миллера, Алехандро Ходоровски, серия «Песочный человек» Нила Геймана и др.). Отличительные черты: тщательная прорисовка, высокое качество издания, расширенный объем произведения.

Акцент на визуализацию повествования в графическом романе делает и портал FB.ru: «<...> книги, в которых повествование передается с помощью рисунков, а текст является лишь вспомогательным» [5]. При этом предпринимается попытка поднять авторитет графического романа в современном литературном пространстве, вывести его за рамки «низшего класса литературы», подчеркнуть привилегию быть «книгой» и именно благодаря визуальному эффекту и воспитательной функции: «<...> графические романы лучше всего понятны детям, они пробуждают у них страсть к чтению и творчеству в целом» [5].

Понятие «графический роман» ввел в литературный обиход в 1964 г. критик и издатель Р. Кайл (США), позднее оно получило распространение в Великобритании. Американский художник-комиксист У. Айснер популяризировал термин при публикации своей книги «Контракт с Богом» (1978). Рубеж 1980-х – 1990-х гг. открывает новые имена создателей графического романа: Ф. Миллер («Бэтмен. Возвращение темного рыцаря»), А. Мур («Хранители»), А. Шпигельман («Маус: рассказ выжившего»). Произведения обретают респектабельность, закрепляются в публичных библиотеках и системах продаж книжных магазинов [19]. С начала 1990-х гг. терминологическое наполнение графического романа расширяется: включает в себя не только исключительно художественные произведения; «графический роман» – любая большая книга, построенная преимущественно с помощью рисунков [19]. Рубеж XX–XXI вв. благодаря графическому роману открывает комикс как произведение искусства, достигшего художественной завершенности (иранско-французская художница М. Сатрапи («Персеполис», «Цыпленок с черносливом», «Вышивки»), американский комиксист К. Уэра («Джимми Корриган: самый умный ребенок на Земле»), американский сценарист Брайн К. Вон («У: последний мужчина») и др.).

Графический роман имеет собственную историю, связанную со стремлением авторов «создать визуальное повествование, которое по эмоциональному воздействию было бы похоже на литературный роман» [19]. Ее создавали художник-график Л. Уорд (конец 1920-х – 1930-е гг.) – отец графического романа («Божий человек»), А. Дрейк и Л. Уоллер («Это рифмуется с похотью», 1950) – «новелла в картинках»; А. Гудвин («Черная метка», 1971), Д. Стеранко («Чендлер: красный прилив», 1976), У. Айснер и др. При этом большие книги комиксов заявили о значительном коммерческом потенциале – как следствие, появились издательства, ориентированные на взрослую платежеспособную аудиторию с изысканными вкусами, как Dark Horse Comics (середина 1980-х гг.) и самиздаты, как серия комиксов «Боун» американского художника Дж. Смита (с 1991 г.), позже – формат публикации графических романов «омнибус».

Девiantiная картина мира

Закономерно, что жанр графического романа привлек внимание отечественной публики, а это, в свою очередь, стало рождать «коммерческое предложение» со стороны отечественных авторов и издательств. Настоящая статья не ставит целью полный обзор произведений такого рода, появившихся на российском рынке. Мы проанализируем лишь один из отечественных графических романов, пытаюсь оценить, какое воздействие он способен производить на российского массового читателя. Речь пойдет о графическом романе автора, выступающего под псевдонимом Кориандр, «Бес|смертнй».¹

Сам автор автором позиционирует произведение как «веб-комикс», адаптированный для печати. Но, по существу, это именно графический роман. Аннотация романа «Бес|смертнй» апеллирует к народному эпосу, на котором традиционно воспитывают детей: сказкам о Кошее Бессмертном и Иване-царевиче, о противостоянии добра и зла: «... черное – белое, воля – неволя, любовь – ненависть» [13]. При этом автор пытается заинтересовать читателя неожиданным смещением привычных ориентиров: «Что ты будешь делать, когда все перемешивается? Когда на белом проступит черное, когда несвобода избавит от темного гнета души, когда тот, кого ненавидел...

Что ты будешь делать?» [13].

Отметим, что в книге присутствует возрастное ограничение – гриф «18+», а также оговорено и присутствие бранной лексики – на оборотной стороне обложки книги указано: «Содержит нецензурную брань».

Финал аннотации нейтрален и даже оптимистичен: «История о боли, потерях, отпущении и сломанных судьбах. Но всегда есть место свету, надежде и прощению, даже когда мрак наступает» [13]. Однако интерпретация собственно текста графического романа «Бес|смертнй» в значительной степени расходится с авторской заявкой-презентацией.

Изначально обращает внимание графическое исполнение слова «Бессмертнй»: «Бес|смертнй». Автор отталкивается от персонажа восточнославянской мифологии и фольклорного образа Кошее Бессмертного – повелителя мертвых душ, воина, всадника; злодея, который набирается сил, испив воды, и похищает девиц. Толкование имени дается согласно «Этимологическому словарю русского языка» М. Фасмера: «худой, тощий человек, ходячий скелет» – от «кости»; при этом в др.-русском «кошеи, кощи» – «отрок, мальчик, пленник, раб» – от тюркского «кошчи» – «невольник» (от кош «лагерь, стоянка») [14]. Кошей в романе Кориандр получает свое прозвище за чрезмерную худобу. Впрочем, он является пленником князя, а потому его прозвище не противоречит и второй версии истолкования – от «кошчи» (невольник). Однако слово «Бессмертнй» графически разбивается автором на два слова, обладающих самостоятельным лексическим значением: «Бес» и «смертнй», что подсказывает интерпретацию «смертнй бес». Поначалу это выглядит как

¹ Постраничная нумерация в изданном тексте романа отсутствует – ссылки с указанием страниц невозможны, текст графического романа цитируется по изданию: Кориандр. Бес|смертнй / 2-е изд., испр. – М.: Эксмо, 2023. – 176 с.: ил.

банальная «игра словами», но содержание романа свидетельствует, что за этой «игрой» скрывается тактика переворачивания с ног на голову мифопоэтической картины мира и профанации традиционных представлений.

Автор комментирует собственный замысел и структуру образной системы комикса. Главные персонажи – Кощей, Иван; упомянуты золотые локоны Ивана, которые ассоциируются с золотом-богатством («Кощей над золотом чахнет») и, казалось бы, стойкость духа Ивана, власть над душой которого недоступна Кощею: «В моей истории для Кощея все золото мира блекнет по сравнению с золотом локонов Вани которые, увы, никогда не будут принадлежать ему, сколько бы он ни держал того в неволе» [13]. Все это как бы укладывается в известную сказочную картину, но далее выясняется, что во все это автор вкладывает сексуальный подтекст, причем – гомосексуального характера: отношения между основными персонажами выстроены именно на этой почве (Кощей – Иван; Князь – Кощей; Иван – Сергей).

На первых же страницах комикса Кощей (похититель девиц) соглашается отпустить пленницу (дочь князя Милу) в обмен на нового пленника – княжича Ваню, но с условием: «Ты должен будешь занять ее место»; «Стоит ли говорить в какой роли?» [13]. Кадр комикса изображает руку Кощея, которой он держит княжича за подбородок, проводя большим пальцем по его губам – авторский текст: «Надавил» [13]. Иван становится пленником, и ему приходится переодеться в женское платье. Причем автор вкладывает в уста Ивана фразы, которые в традиционном сказочном сюжете могли бы принадлежать плененной княжеской дочери: «Ему мало запереть меня... хочет унизить меня еще сильнее?» «Не дождется» [13]. По замыслу автора, Иван вполне сознает и намерения Кащея, и для чего у Кащея «комната с огромной кроватью». При этом на кадрах княжич изображается обнаженным.

Таким образом, в трафарет народной сказки вкладывается извращенное содержание, обнуляющее моральный смысл, заключенный в исходном тексте; колорит народного повествования заменяется смакованием непристойных сцен и ситуаций.

Вербальный компонент

Дальнейшие сцены – череда кадров, отражающих сексуальное насилие Кащея в отношении пленника. Этот процесс автор выписывает особенно тщательно, используя и графику, и слово. Однако «слово» в данном случае имеет явно второстепенное значение. Поначалу это угрожающие фразы Кащея: «Раздевайся»; «Боишься»; «Правильно, меня надо бояться» и проч. А далее особенно откровенные кадры чаще всего имеют в качестве подписей лишь буквенные и знаковые обозначения эмоций, испытываемых насильником и жертвой: «ыыым», «!!!», «хаа», «эыым», «кхаа», «нет!», «н...», «хаа», «Пож...», «Не надо», «Пожалуйста, не надо!» [13].

Как видим, вербальная составляющая романа выглядит довольно скудной. В отрыве от графики она не дает представления о потенциале психологического воздействия, присущем роману.

Здесь следует сказать несколько слов о жанровой специфике комикса вообще. Дефиниция этого жанра в настоящий момент дискуссионна, однако выделяются

общепризнанные положения: жанр реализуется исключительно при совмещении визуального и вербального рядов, при этом визуальный ряд зачастую приоритетен. Приведем некоторые актуальные точки зрения.

«Большая советская энциклопедия» определяет комикс (англ. comics, множественное число от comic – комический, смешной) как графически-повествовательный жанр; серию рисунков с краткими текстами, образующую связанное повествование [9].

Издательство «Эксмо» (как раз оно опубликовало роман): «Комикс – издание, в котором история рассказывается с помощью рисунков и сопровождающего их текста и находится на стыке литературы и изобразительного искусства. Комикс – общее название для всех рассказов в картинках, где сюжет рассказывается преимущественно с помощью иллюстраций, а не текста. Крупные комиксы, где в рисунках излагается полноценное художественное произведение, называют графическими романами <...>» [11].

Издательство «АСТ» представляет комикс как «самостоятельный жанр, сплав литературы и изобразительного искусства», среди прочих комиксов выделяются «самодостаточные графические романы, в которых текст играет не меньшую роль, чем иллюстрации» [29].

Американский комиксист Скотт МакКлауд, автор трилогии [17; 18], посвященной природе и технологии создания комикса: «Комиксы – это носители информации» [18, с. 3] и одно из действенных средств массовой информации. «Комиксы радушно принимают любого писателя или художника в свой мир, мир, сводящийся к ручке, карандашу и бумаге» [17, с. 197]. Отметим: функция информирования, присущая комиксам, относит формат комикса к «новой журналистике» (комикс-журналистика – более распространена на Западе), где очевидец событий описывает свои ощущения от происходящего в реальности [3].

Научно-популярный журнал «ИКСТАТИ» (НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге) рассматривает формат комикса «феноменом массовой культуры, который объединяет в себе вербальный и визуальный типы информации» [3].

С. МакКлауд называет комиксы «последовательным искусством»: «Изображения, взаимосопоставленные в предусмотренном порядке» [17, с. 199]. С. МакКлауд проводит параллель между комиксом и кинематографом, замечая, что фильм на пленке похож на медленный комикс, а категория времени в фильме соответствует в комиксе категории пространства [17, с. 2].

В кадре комикса соединяются вербальные и невербальные компоненты, которые образуют «креолизованный текст» [1; 15; 21]. «Креолизованные тексты (КТ) – это тексты, фактура которых состоит из двух негетерогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [22, с. 180–181]. Е. Ф. Тарасов уточняет: «КТ – это знаковое образование – текст, состоящий из вербальной и невербальной (изображение) частей: речевой цепи и изображения предмета, описанного в этой речевой цепи» [15, с. 9]. В структурировании креолизованных текстов, по Е. Е. Анисимовой, «наряду с вербальными применяются иконические средства, а также средства других семиотических кодов (цвет, шрифт и др.)» [1, с. 3].

Пропорциональное соотношение «слова» и «графики» в креолизованных такстах могут быть разными, и на этом основании выделяется три разновидности креолизации текста: нулевая (изображение не представлено и не имеет значения для организации текста), частичная (вербальная часть сравнительно автономна, независима от изображения и изобразительные элементы текста оказываются факультативными) и полная [1]. Возвращаясь к роману-комиксу «Бесмертный», отметим, что здесь преобладает полная креолизация текста, когда «вербальный текст полностью зависит от изобразительного ряда, и само изображение выступает в качестве облигаторного элемента» [1]. То есть изображения в этом романе играют первостепенную роль в раскрытии содержания.

При интерпретации графического романа «Бесмертный» опорной может служить дефиниция С. МакКлауда: комикс – это «иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи информации и / или получения эстетического отклика от зрителя» [17, с. 9]. Под «другими изображениями» С. МакКлауд подразумевает в том числе буквы, образующие слова. С. МакКлауд оперирует понятием ««изообраз» для обозначения любого изображения, представляющего личность, место, предмет или идею» [17, с. 27]. «Изообраз» объединяет разные категории: символы – «изображения, которые представляют концепции, идеи и философии»), «изообразы языка, науки и коммуникации», картинки – «изображения, сходные с предметами, которые они изображают» и слова – «абсолютно абстрактные изообразы» [17, с. 27–28]. С позиции автора, слова в комиксе являются «пределной абстракцией», совокупностью линий.

Подписи ко многим кадрам в романе «Бесмертный» действительно могут восприниматься как некая абстракция, приобретающая смысл лишь в общей конструкции «изообраза». Сам по себе «вербальный компонент» [8, с. 21] – сугубо текстовая часть – без соотнесения с изображением имеет нейтральную лексическую окраску и вообще не содержит ничего предосудительного: «Совсем не прочь был бы остаться и посмотреть, как ты умеешь быть благодарным»; «Ты и есть моя игрушка с того момента, как согласился на сделку» [13] и т. д. Но вспомним высказывание Б. В. Томашевского: «Слово получает точный смысл во фразе. <...> значение определяется часто именно контекстом, а не самим словом» [24, с. 51, 52]. В комиксе именно графика выступает в роли контекста, придающего словам значение. И в данном случае достаточно лишь совместить процитированные фразы с кадрами из анализируемого комикса, чтобы слова превратились в отражение девиантного поведения и психических отклонений.

Ловушка для «наивного читателя»

Отметим, что приоритет в комиксе графической составляющей не разрушает стандартную «схему» читательского восприятия. Она остается той же, что и в классических литературных жанрах: читательское «домысливание» способно раскрыть «сердце комикса» [17, с. 205]. Вопрос, однако, в том, что читательская аудитория сильно разнится по своим возможностям «домысливания», «сотворчества». Именно этим объясняется разный уровень воздействия одного и того же произведения на разные группы читателей.

По выражению В. Ф. Асмус, чтение есть «труд и творчество», поскольку автор задает лишь ориентиры в произведении, но содержание «воссоздается самим читателем», «умственной, душевной, духовной деятельностью читателя» [2, с. 62]: «Творческий результат чтения в каждом отдельном случае зависит <...> от всей духовной биографии <...> читателя <...>» [2, с. 62–63]. Х. Р. Яусс указывал на «творческую способность литературы задавать ориентацию нашему опыту» [31, с. 80]. Особенно важны в этом отношении наблюдения В. Е. Хализева, который отмечал, что в процессе восприятия художественного произведения возможны крайности: либо абсолютизируется читательская инициатива, либо автор выступает императивом для читателя [26, с. 351]. Первые и вторые, при кажущемся противоречии, предполагают род читателя «невзыскательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего либо не способного самостоятельно мыслить <...>, ищущего в печатной продукции главным образом развлечения» [26, с. 365].

Художественный эффект при этом рассматривается как результат соединения авторской программы воздействия с горизонтом читательских ожиданий. Суть деятельности писателя, по мысли Х. Р. Яусса, в том, чтобы учесть горизонт читательских ожиданий, а вместе с тем нарушить эти ожидания, предложить публике нечто неожиданное и новое [31, с. 79]. Читательская среда при этом мыслится консервативной, писатели – нарушителями привычек. Иной вопрос, что не всякое нарушение «привычек» имеет продуктивную перспективу. Если речь идет о нетривиальном авторском мышлении и высоком духовном поиске, то нарушение литературных канонов становится основой дальнейшего литературного развития (соответственно, и читательского развития). Если же канон разрушается лишь из соображений эпатажа, то возникает кратковременный эффект новизны, способный привлечь читательское внимание, но не ведущий к литературному развитию.

Массовая литература зачастую именно тем и отличается от литературы элитарной, что эксплуатирует эффект новизны и нарочитой оригинальности, не воспринимая новаторство в качестве основы для эстетического и духовного роста. В основу авторской тактики закладывается простейший механизм деформации привычного читателю взгляда на вещи.

Очевидно, что именно в этом русле действует и автор «Бессмертного», навязывая традиционному сюжету русской народной сказки тему нетрадиционной сексуальной ориентации. Можно с уверенностью сказать, что примитивность такого подхода вызовет моментальное отторжение у искушенного читателя. Однако «читатель наивный» (а именно такова основная аудитория комиксов) вполне может поддаться воздействию «шокирующей смелости» автора. Но, как правило, шокирующий эффект имеет краткосрочное воздействие. Видимо, сознавая это, автор старается упрочить читательское внимание, используя примитивный психологизм (скорее, псевдопсихологизм): как выясняется, сексуальные перверсии Кашея явились результатом насилия, совершенным по отношению к нему в юном возрасте неким князем – родственником Ивана.

Но вернемся к читательскому восприятию. Уже было сказано, что анализируемый роман не сможет привлечь искушенного читателя. Добавим, что и в среде «наивного читателя» он способен заинтересовать далеко не всех. В реалиях

современного мира основной потребитель комиксов – детская, подростково-юношеская читательская аудитория. Именно эта аудитория чаще всего проявляет склонность воспринимать авторскую точку зрения некритично, в качестве императива, именно юный читатель легко поддается эффекту эпатажа.

Степень авторской ответственности создателя комиксов тем более возрастает, что комиксы как форма искусства и литературы выполняют не только эстетические и познавательные функции, но и воспитательные. Читатель не всегда признает свое подчинение литературной назидательности, но на подсознательном уровне он так или иначе учитывает литературный материал в качестве строительного материала для формирования собственного мировоззрения, собственной системы ценностей. Литературное произведение неизбежно порождает «моральную рефлексию» и имеет «моральные следствия» [31, с. 81].

В отношении отечественного читателя следует учитывать два важных фактора. Во-первых, в отечественной традиции – воспринимать литературу в качестве некоего «учебника жизни», а писателя – в качестве духовного наставника. Эта традиция сформирована русской классической литературой и подспудно оказывает влияние даже на те группы читателей, которые с классикой знакомы слабо. Еще И. А. Ильин утверждал, что литературное произведение нуждается в наивном, бесхитроном читательском восприятии: «Истинное искусство <...> надо принять в себя; надо непосредственно приобщиться ему. И для этого надо обратиться к нему с *величайшим художественным доверием*, – *по-детски* открыть ему свою душу» [7, с. 130].

Именно на таком принципе восприятия воспитаны целые поколения отечественных читателей. Однако в современности этот принцип порою «работает» против читателя. Доверчивость читателя используется недобросовестными авторами и издателями для продвижения низкопробного, недоброкачественного «литературного продукта». По существу, литература подменяется «паралитературой», которая представляет собой «подобие литературы, паразитирующее на ней», «обслуживает читателя, чьи понятия о жизненных ценностях, о добре и зле исчерпываются примитивными стереотипами» [26, с. 366].

Если говорить о романе «Бес|смертный», то он, конечно, принадлежит к сфере «паралитературы», но потенциал его влияния на неискушенного читателя обусловлена не только тем, что он замаскирован под литературное издание. Гораздо важнее, что роман использует мифопоэтические мотивы и образы.

Фольклор имеет намного большую силу назидательности, нежели литература. Достаточно сказать, что с народными сказками ребенок зачастую знакомится ранее, чем осваивает алфавит. Народные сказки участвуют в формировании мировоззренческих и этических основ, которые нередко сохраняются личностью на протяжении всей жизни. Единство ценностных представлений, усвоенных из народного творчества, является важнейшей «склейкой» национально-культурного сообщества. Профанация традиционных народных сюжетов, мотивов и образов ведет к разрушению культурного и этического единства общества.

Между тем читатель весьма уязвим перед лицом такой профанации, поскольку привык воспринимать фольклорный материал как некую данность, заслуживающую абсолютного доверия. Даже подделка «под фольклор» (в нашем случае «под сказку»)

формально осознается читателем как условность, но психологически все же усваивается как материал для конструкции или реконструкции мировоззренческих принципов. В результате оказывается, что роман «Бесмертный», хотя и не содержит открытого призыва к смене сексуальной ориентации, фактически внушает мысль о «нормальности» гомосексуализма, его исконности. Происходит попытка подменить на уровне читательского восприятия норму антинормой.

Книжный рынок и этика

Остается вопрос об авторской мотивации. Ясно, что создание комиксов – развитая индустрия, подчиненная законам рынка. Трудно спорить с утверждением С. МакКлауда: «Чтобы раскрыть полностью свой потенциал и как формы искусства, и как рынка комиксы должны осваивать новые территории, устремляться сразу во множество областей» [18, с. 18]. Здесь уместно упомянуть, что автор «Бесмертного» Кориандр, характеризуя специфику своего творчества, прямо указывает, что создание комиксов – чрезвычайно важный источник ее материального существования [13]. Очевидно, что эпатирующая художественная тактика преследует чисто коммерческий интерес. Но здесь мы наталкиваемся на проблему извечного конфликта между торговым интересом и нравственной нормой. Автор и издатели «Бесмертного» нравственной нормой явно пренебрегли. Но могут ли пренебрегать ею те, кто призван подчинять стихийные законы рынка интересам государства и общества? Обычный оправдательный аргумент в таких случаях звучит так: «Спрос рождает предложение». Но нельзя забывать, что в сфере литературы «предложение» оказывает заметное влияние на читательский вкус, а что важнее – на читательское миропредставление. Отдавая литературную сферу под исключительную власть «рынка», мы отказываемся от собственного права программировать будущее нации.

ВЫВОДЫ

Феномен массовой литературы давно оказался в сфере пристальных научных интересов. Ученые, с одной стороны, указывают на ее «слабые стороны» (примитивизм, стереотипность, шаблонность, коммерциализм и проч.), а с другой – признают ее специфические возможности (близость интересам широкой публики, решительность новаторских решений, высокую степень воздействия на широкого читателя). Заметным феноменом новейшей массовой литературы является жанр комикса, основанный на взаимодействии вербальных и невербальных компонентов и нацеленный на максимальную простоту восприятия. История комикса на Западе доказывает, что произведения этого жанра могут демонстрировать высокое авторское мастерство и успешно выполнять многие литературные функции, не вступая в противоречие с общественными интересами.

Для отечественной литературы комикс до сих пор остается новым жанром, пробуящим силы в разных направлениях. Однако некоторые из этих попыток должны вызвать общественную настороженность. Анализ графического романа «Бесмертный», вышедшего в 2023 г. уже вторым изданием, показывает, что жанр комикса может быть использован как орудие нравственной эрозии. Опасность жанра

комикса, использованного в таком качестве, таится и в простоте его восприятия публикой, и в фрагментарном комбинировании вербальной и графической составляющих, что позволяет скрыть идею произведения от объектива формального анализа, но легко донести ее до читателя. Так, авторская тактика в романе «Бес|смертный» нацелена на эстетизацию и моральную легитимизацию гомосексуализма, что несет в себе признаки завуалированной пропаганды психологических и физиологических извращений и способно оказывать деформирующее воздействие на нравственные представления широкой аудитории.

Под особенно губительным ударом такого рода произведений оказывается детская и юношеская аудитория. Роман сопровождается грифом «18+», однако известно, что жанр комикса рассчитан, прежде всего, именно на ту возрастную группу аудитории, для которой и обозначено ограничение на обложке. То есть ограничение по возрасту – лишь формальная и осознанная уловка, позволяющая уклониться от претензий законодателя. При этом разрушительный нравственный эффект книги лишь возрастает, поскольку у читателя складывается впечатление, что размывание нравственных норм – естественный процесс, одобряемый обществом и государством.

В широком плане проблема заключается в противоречии между стихийными рыночными интересами и духовными интересами общества. А предпринятый анализ графического романа «Бес|смертный» говорит о том, что индустрия массовой литературы не всегда способна к этической саморегуляции и требует не менее пристального государственного контроля, нежели иные сферы бизнеса, оказывающие влияние на перспективы национального благополучия.

Список литературы

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 128 с.
2. Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики: сборник статей. – М.: Искусство, 1968. – С. 55–68. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
3. Ахмедова Д. Комикс – новый формат журналистики или художественное произведение? // ИКСТАТИ. – Режим доступа: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/713262463.html>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
4. Графический роман // Издательство Эксмо. – Режим доступа: <https://eksmo.ru/slovar/graficheskiy-roman/>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
5. Графический роман // FB.ru. – Режим доступа: <https://fb.ru/post/literature/2023/1/30/376429>. – (Дата обращения: 27.09.2023).
6. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы: Избранные труды. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – 423 с.
7. Ильин И. А. Одинокий художник: статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993. – 347 с.
8. Козлов Е. В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. – Волгоград: ВФ МУПК, 2002. – 219 с.
9. Комикс // Большая советская энциклопедия. – Режим доступа: <https://gufo.me/dict/bse/Комикс>. – (Дата обращения: 27.09.2023)

10. Комикс // Советский энциклопедический словарь. – 4-е изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1989. – С. 614.
11. Комикс // Издательство Эксмо. – Режим доступа: <https://eksmo.ru/slovar/komiks/>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
12. Комиксы // Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/t/comics>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
13. Кориандр. Бес|мертн|ый / Кориандр. – 2-е изд., испр. – М.: Эксмо, 2023. – 176 с.
14. Кошей // Фасмер М. Этимологический онлайн-словарь русского языка. – Режим доступа: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/к/кошей>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
15. Креолизованный текст: Смысловое восприятие. Коллективная монография / Отв. ред. И. В. Вашунина. – М.: Институт языкознания РАН, 2020. – 206 с.
16. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993): история русской прозы, теория. – СПб.: Искусство-СПб., 1997. – С. 817–826.
17. МакКлауд С. Понимание комикса. Невидимое искусство. – М.: Белое яблоко, 2016. – 216 с.
18. МакКлауд С. Вновь изобретаем комикс. Как воображение и технология совершают революцию в искусстве. – М.: Белое яблоко, 2000. – 240 с.
19. Мигурский А. С. Графический роман // Большая российская энциклопедия. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/graficheskii-roman-c2ae96>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
20. Орехов В. В. Барон де Базанкур: литератор, историк, военный корреспондент. Часть II. «Неистовые» черты романа-фельетона // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Филологические науки. – 2023. – Т. 9 (75). – № 2. – С. 48–72.
21. Сидорова М. Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы) // Библиотека в эпоху перемен (философско-культурологические и информационные аспекты): Информационный сборник. – 2003. – Вып. 4. – С. 16–22.
22. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – С. 180–186.
23. Струкова Т. Г. Массовая литература как социально-культурный феномен // Вестник ВГУ. Серия: Философия. – 2017. – № 3. – С. 111–117.
24. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
25. Фортинок А. М. Ното legens в XX веке (к проблеме массового читателя) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 2 (1). – С. 274–280.
26. Хализев В. Е. Теория литературы. – 6-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 432 с.
27. Черняк М. А. Массовая литература XX века. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 432 с.
28. Черняк М. А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? // Филологический класс. – 2008. – № 20. – С. 4–11.
29. Что такое комиксы? // Издательство АСТ. – Режим доступа: <https://ast.ru/news/chto-takoe-komiksy/>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
30. Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. – М.: Время, 2007. – 766 с. – Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chuprinin-sergej/russkaya-literatura-segodnya-zhiznj-po-ponyatiyam>. – (Дата обращения: 27.09.2023)
31. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

References

1. Anisimova E. E. *Lingvistika teksta i mezhkul'turnaja kommunikacija (na materiale kreolizovannyh tekstov)* [Text linguistics and intercultural communication (based on the material of creolized texts)]. Moscow, Izdatel'skij centr Akademija Publ., 2003. 128 p.
2. Asmus V. F. *Chtenie kak trud i tvorcestvo* [Reading as work and creativity]. *Asmus V. F. Voprosy teorii i istorii jestetiki: sbornik statej*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 55–68.
3. Ahmedova D. *Komiks – novyj format zhurnalistiki ili hudozhestvennoe proizvedenie?* [Comics – a new format of journalism or a work of art?]. *IKSTATI*. Available from: <https://spb.hse.ru/ixtati/news/713262463.html>. (accessed 27 September 2023).
4. *Graficheskij roman* [Graphic novel]. *Izdatel'stvo «Jeksmo»*. Available from: <https://eksmo.ru/slovar/graficheskij-roman/>. (accessed 27 September 2023).
5. *Graficheskij roman* [Graphic novel]. *FB.ru*. Available from: <https://fb.ru/post/literature/2023/1/30/376429>. (accessed 27 September 2023).
6. Zhirmunskij V. M. *Bajron i Pushkin; Pushkin i zapadnye literatury: Izbrannye trudy* [Byron and Pushkin; Pushkin and Western Literatures: Selected Works]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 423 p.
7. Il'in I. A. *Odinokij hudozhnik: stat'i, rechi, lekcii* [Lonely artist: articles, speeches, lectures]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 347 p.
8. Kozlov E. V. *Komiks kak javlenie lingvokul'tury: znak – tekst – mif* [Comics as a phenomenon of linguistic culture: sign – text – myth]. Volgograd, 2002. 219 p.
9. *Komiks* [Comic]. *Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija*. Available from: <https://gufo.me/dict/bse/Comic>. (accessed 27 September 2023).
10. *Komiks* [Comic]. *Sovetskij jenciklopedicheskij slovar'*. 4th ed. Moscow, Sovetskaja Jenciklopedija Publ., 1989, p. 614.
11. *Komiks* [Comic]. *Izdatel'stvo Jeksmo*. Available from: <https://eksmo.ru/slovar/komiks/>. (accessed 27 September 2023).
12. *Komiksy* [Comics]. *Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija*. Available from: <https://bigenc.ru/t/comics>. (accessed 27 September 2023).
13. Koriandr. *Bes/smertnyj* [Im|mortal]. 2nd ed., corr. Moscow, Jeksmo Publ., 2023. 176 p.
14. *Koshhej* [Koschey]. *Fasmer M. Jetimologicheskij onlajn-slovar' russkogo jazyka*. Available from: <https://lexicography.online/etymology/vasmer/k/koschey>. (accessed 27 September 2023).
15. *Kreolizovannyj tekst: Smyslovoe vosprijatie. Kollektivnaja monografija* [Creolized text: Semantic perception. Collective monograph]. Ed. by I. V. Vashunin. Moscow, Institut jazykoznanija RAN Publ., 2020. 206 p.
16. Lotman Ju. M. *Massovaja literatura kak istoriko-kul'turnaja problema* [Mass literature as a historical and cultural problem]. *Lotman Ju. M. O russkoj literature: stat'i i issledovanija (1958–1993): istorija russkoj prozy, teorija literatury*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb. Publ., 1997, pp. 817–826.
17. MakKlaud S. *Ponimanie komiksa. Nevidimoe iskusstvo* [Understanding Comics. The Invisible Art]. Moscow, Beloe jabloko Publ., 2016. 216 p.
18. MakKlaud S. *Vnov' izobretaem komiks. Kak voobrazhenie i tehnologija sovershajut revoljuciju v iskusstve* [Reinventing comics. How imagination and technology are revolutionizing an art form]. Moscow, Beloe jabloko Publ., 2000. 240 p.
19. Migurskij A. S. *Graficheskij roman* [Graphic novel]. *Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija*. Available from: <https://bigenc.ru/c/graficheskii-roman-c2ae96>. (accessed 27 September 2023).
20. Orehov V. V. *Baron de Bazankur: literator, istorik, voennyj korrespondent. Chast' II. «Neistovye» cherty romana-fel'etona* [Baron de Bazancourt: writer, historian, war correspondent. Part II. “Furious” features of the feuilleton novel]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki*, 2023, vol. 9 (75), no. 2, pp. 48–72.
21. Sidorova M. Ju. *Kvalificirovannyj chitatel' i massovaja literatura (lingvisticheskij aspekt problemy)* [Qualified reader and mass literature (linguistic aspect of the problem)]. *Biblioteka v jepohu peremen (filosofsko-kul'turologicheskie i informacionnye aspekty): Informacionnyj sbornik*, 2003, issue 4, pp. 16–22.

22. Sorokin Ju. A., Tarasov E. F. *Kreolizovannye teksty i ih kommunikativnaja funkcija* [Creolized texts and their communicative function]. *Optimizacija rechevogo vozdejstvija*. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 180–186.
23. Strukova T. G. *Massovaja literatura kak social'no-kul'turnyj fenomen* [Mass literature as a socio-cultural phenomenon]. *Vestnik VGU. Serija: Filosofija*, 2017, no. 3, pp. 111–117.
24. Tomashevskij B. V. *Teorija literatury. Pojetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspect Press Publ., 2001. 334 p.
25. Forshtok A. M. *Homo legens v XX veke (k probleme massovogo chitatelja)* [Homo legens in the 20th century (to the problem of the mass reader)]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, 2010, no. 2 (1), pp. 274–280.
26. Halizev V. E. *Teorija literatury* [Theory of literature]. 6th ed., rev. Moscow, Izdatel'skij centr Akademija Publ., 2013. 432 p.
27. Chernjak M. A. *Massovaja literatura XX veka* [Mass literature of the twentieth century]. 3rd ed. ed., Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2009. 432 p.
28. Chernjak M. A. *Massovaja literatura konca XX – nachala XXI veka: tehnologija ili pojetika?* [Mass literature of the late 20th – early 21st centuries: technology or poetics?]. *Filologicheskij klass*, 2008, no. 20, pp. 4–11.
29. *Chto takoe komiksy?* [What are comics?]. *Izdatel'stvo AST*. Available from: <https://ast.ru/news/chto-takoe-komiksy/>. (accessed 27 September 2023).
30. Chuprinin S. I. *Zhizn' po ponjatijam: russkaja literatura segodnja* [Life according to concepts: Russian literature today]. Moscow, Vremja Publ., 2007. – 766 p. Available from: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A7/chuprinin-sergej/russkaya-literatura-segodnya-zhiznj-po-ponyatijam>. (accessed 27 September 2023).
31. Jauss H. R. *Istorija literatury kak provokacija literaturovedenija* [History of literature as a provocation of literary criticism]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1995, no. 12, pp. 34–84.

**COMIC AS A PHENOMENON OF MASS (POPULAR) LITERATURE
OF THE 20th–21st CENTURIES.
ON THE QUESTION OF ETHICAL PRINCIPLES**

Baranskaya E. M.

The article examines the nature of comics as a remarkable phenomenon of mass literature of the 20th–21st centuries, and attempts to determine the place and functional purpose of comics in the living literary process of our time. The concept of “mass literature” becomes the starting point in the perception of the value content of comics: aesthetic, artistic, ethical; the duality of the phenomenon of interaction “reader – author” is taken into account. It takes into account both the reader’s level of erudition and spiritual and cultural education, and the author’s level: intellectual, artistic, professional, everyday – in his competence to offer his own experience to the mass reader. Attention is focused on the information and communication aspect of the comics genre. The focus of the study is the graphic novel as a genre variety of comics, in particular, the graphic novel Coriander “Im|mortal”, published by the Eksmo publishing house in 2023 (2nd edition). A commentary is made on the verbal component of the graphic novel Coriander, which is based on the concept of a creolized text, including verbal and non-verbal components interacting with each other. It is emphasized that the comics genre presupposes exclusively contextual perception of the verbal component - in this particular case (the graphic novel Coriander) the complete dependence of the text on the visual series, the image, which plays the role of context. The question of the mentality of the mass reader is also raised.

Keywords: comic, mass (popular) literature, mass reader, graphic novel Coriander “Im|mortal”.