

Алексей Павловский

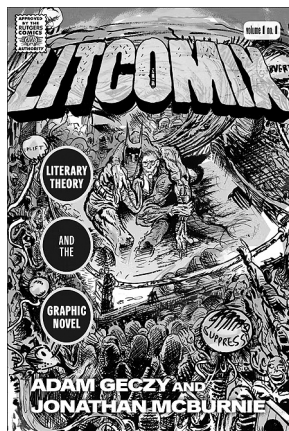
Нужна ли комиксу теория литературы?

COMICS STUDIES И «МАРКСИСТСКАЯ»
АПОЛОГИЯ ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_336

Geczy A., McBurnie J. *Litcomix: Literary Theory and the Graphic Novel.*

New Brunswick: Rutgers University Press, 2023. — VIII, 261 p.



«Понимание комикса — дело серьезное», — написал в 1994 г. Скотт Макклауд¹, и вот уже тридцать лет исследователи комиксов подтверждают его тезис. Книга «Литкомикс: литературная теория и графический роман», написанная двумя австралийскими художниками и писателями — специалистом по моде Адамом Геци² и директором Музея Рокгемптона Джонатаном Макбёрни, — поднимает градус серьезности на новую высоту. Авторы задаются вопросом: «Может ли существовать теория графического романа, соизмеримая с теорией литературы?», — и отвечают решительным «да» (с. 1). Этот вопрос заинтересует разные аудитории — филологов, искусствоведов, специалистов по комиксам и другим медиа, в которых явно присутствует комиксный язык, но ответ их удивит. Вместо

«теории литературы» читатель найдет в «Литкомиксе» марксистскую апологию графического романа, которая к тому же окажется не марксистской. А вместе с ней и интригующую идею, которую, перефразируя Терри Иглтона, сформулируем так: Шекспир может перестать быть литературой, а комикс может ею стать³.

За последние тридцать лет комикс, некогда ассоциировавшийся лишь с черепашками-мутантами и сверхчеловеком в спандексе, радикально поменял свой культурный статус: комиксный язык, сложившийся в коммерческих сериальных произведениях, стал языком так называемых авторских комиксов, законченных, ограниченных по объему и сюжету графических романов, где комиксист — писатель и художник в одном лице. За графические романы дают Пулицеровские премии⁴,

- 1 McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. N.Y.: William Morrow, 1994. P. 197.
- 2 Среди книг Адама Геци см., например: *Geczy A., Karaminas V. Gaga Aesthetics: Art, Fashion, and the Up-ending of Tradition*. L.: Bloomsbury, 2021.
- 3 «Литературой может быть все, что угодно, и все, что оценивается как непреложное и несомненное — Шекспир, например, — может перестать быть литературой» (Иглтон Т. *Теория литературы: введение* / Пер. с англ. Е. Бучкиной. М.: Территория будущего, 2010. С. 30).
- 4 Здесь имеется в виду графический роман Арта Шпигельмана о холокосте «Маус» (1991, рус. пер. 2014). См. о нем: *Smith P. Reading Art Spiegelman*. N. Y.; L.: Routledge, 2015.

а отдельные листы из них выставляют в музеях и художественных галереях⁵. Графический роман стал очень серьезен и готов поднимать сложные темы, в том числе и в России, — от «лихих 1990-х» до блокады Ленинграда и сталинских репрессий, как «ШУВ» (2016) и «Сурвило» (2019) Ольги Лаврентьевой. В нашей стране примерно после 2014 г. происходит активное развитие графического романа⁶, появляются целые вселенные супергеройских комиксов (такие, как «Bubble»), главные европейские и американские графические романы переводятся качественно и быстро⁷. Однако исследования комикса — американской супергероики⁸, японской манга⁹ и «русского комикса»¹⁰ — по-прежнему составляют у нас скромную нишу, несоизмеримую с соответствующей отраслью во франко-бельгийском регионе и англоязычных странах.

Comics studies 1990—2020-х гг. сегодня выглядят главным гарантом «серьезности» своего предмета исследования. За последние тридцать лет эта область исследований сильно дифференцировалась, что видно по разнообразию подходов в научных журналах «ImageText», «Inks» и «Studies in Comics» и критическом «The Comics Journal». В рамках традиции, тяготеющей к филологии, ученые анализируют язык комикса с точки зрения семиотики и повествовательных моделей, как Тьерри Грэнстин в «Системе комиксов» (1999) и Кай Микконен в «Нарратологии комиксного искусства» (2017)¹¹. В рамках другой, скорее искусствоведческой, пытаются, как Дэвид Кэрриер в «Эстетике комиксов» (2000), вписать комиксы в историю искусства или же объяснить, как Барг Бити в книге «Комиксы против искусства», почему в XX в. комиксы в искусство так и не вписались¹². Исследования супергероики давно вышли за пределы истории «Marvel» и DC¹³ и все больше тяготеют к всеядным cultural studies, обращающимся на материале комиксов к проблемам «популярной» культуры, инвалидности и смерти, национализма или образов

-
- 5 Comic Art in Museums / Ed. by K.A. Munson. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2020.
 - 6 Среди наиболее известных авторов — А. Акишин, О. Лаврентьева, Ю. Никитина, Е. Ужинова, В. Терлецкий, Ф. Соседов, В. Помидор, А. Никитин, А. Рахманько.
 - 7 Больше других здесь преуспело издательство «Бумкнига», открывшее российскому читателю самых значимых авторов — от Маржан Сатрапи, Давида Б. и Фредерика Питерса до Брехта Эванса, Джини, Джейсона, Крейга Томпсона и Лоренцо Матотти.
 - 8 См.: *Дмитриева Д.* Век супергероев: истоки, история, идеология американского комикса. М.: Изотека, 2015; *Цыркун Н.* Вселенная супергероев: американский кинокомикс: история и мифология. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020.
 - 9 См.: Манга в Японии и России: субкультура отаку, история и анатомия японского комикса / Под ред. Ю. Магеры. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2015; *Самутина Н.* Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения // Новое литературное обозрение. 2019. № 160. С. 307—321.
 - 10 См.: Русский комикс: Сб. статей / Сост. Ю. Александров, А. Барзах. М.: Новое литературное обозрение, 2010; *Антанасиевич И.* Русский комикс Королевства Югославия. СПб.: Скифия, 2018. Несмотря на развитие исследований комиксов в России (здесь следует указать прежде всего на конференции «Изотекст» и сборники их материалов, с 2010 г. проводимые и публикуемые в Москве Александром Куниным: <https://izotext.rgub.ru/history/>), российский комикс 1980—2020-х гг. находится на периферии научных интересов, а единственная монография о нем существенно устарела: *Alaniz J.* Komiks: Comic Art in Russia. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2010.
 - 11 *Groensteen T.* The System of Comics. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999; *Mikkonen K.* The Narratology of Comic Art. N.Y.: Routledge, 2017.
 - 12 *Carrier D.* The Aesthetics of Comics. Pennsylvania: Penn State University Press, 2000; *Beatty B.* Comics versus Art. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
 - 13 *Daniels L.* DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes. L.: Virgin Books, 1995; *Howe S.* Marvel Comics: The Untold Story. N.Y.: Harper, 2012.

будущего в транснациональной перспективе¹⁴. Наконец, взлет графического романа 1990—2000-х гг. в Европе и США с его яркой автобиографической составляющей привел к росту исследований «автобиографического комикса» как особого направления¹⁵, заставив переосмыслить традицию «андеграундного» комикса второй половины XX в., его революцию и претензии на статус литературы¹⁶. Развитие интернета и цифровых форм репрезентации внесло коррективы в понимание комикса как цифрового медиума¹⁷. Многообразие теорий и подходов в comics studies проще всего оценить по многочисленным сборникам статей, в том числе целиком посвященным графическому роману¹⁸. Эти книги — свидетельство того, что вопрос «Нужна ли комиксу теория литературы?» является как минимум лукавым, ведь они *уже вместе*: редкая статья, посвященная автобиографии в комиксах, не содержит в себе ссылок на Филиппа Лежёна или Поля де Мана, и все чаще в статьях о графических романах в качестве авторитетной фигуры появляется теоретик романа Михаил Бахтин¹⁹.

Как можно понять по этому краткому обзору, ни комиксы, ни comics studies не нуждаются в оправдании. Однако так было не всегда. Представление о комиксах как о «низком» «дегенеративном искусстве», сводящим детей с ума своей «пропагандой» насилия, расизма, нацизма, психопатии и добрачного секса, объединяло в 1940—1960-е гг. и американского психиатра Фредрика Вертама, и советского классика, автора «Мухи-цокотухи» Корнея Ивановича Чуковского, и даже молодого приват-доцента эстетики Умберто Эко²⁰ (последний, впрочем, позднее напишет важное для comics studies эссе «Миф о Супермене», 1962²¹). Однако изна-

-
- 14 См., соответственно: *Wright B.W. Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. L.: Johns Hopkins University Press, 2001; *Alaniz J. Death, Disability and the Superhero: The Silver Age and Beyond*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2014; *Dittmer J. Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics*. Philadelphia: Temple University Press, 2012; *Visions of the Future in Comics: International Perspectives* / Ed. by F.-A. Ursini, A. Mahmutovic, F. Bramlett. Jefferson, NC: McFarland, 2017.
- 15 Укажем только на основное: *Kunka A.J. Autobiographical Comics*. L.: Bloomsbury Academic, 2017; *El Refaie E. Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. New Orleans: University Press of Mississippi, 2012; *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* / Ed. by M. Chaney. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2011; *Chute H.L. Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. N.Y.: Columbia University Press, 2010; *Drawing from Life: Memory and Subjectivity in Comic Art* / Ed. by J. Tolmie. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2013.
- 16 *Hatfield C. Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005; *Rosenkranz P. Rebel Visions: The Underground Comix Revolution, 1963—1975*. Seattle: Fantagraphics Books, 2008.
- 17 *Perspectives on Digital Comics: Theoretical, Critical and Pedagogical Essays* / Ed. by J.S.J. Kirchoff, M.P. Cook. Jefferson, NC: McFarland, 2019.
- 18 Особого внимания заслуживают: *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* / Ed. by S.E. Tabachnick. Cambridge: University Press, 2017; *Critical Directions in Comics Studies* / Ed. by T. Giddens. New Orleans: University Press of Mississippi, 2020. См. также: *A Comic Studies Reader* / Ed. by J. Heer, K. Worcester. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2008; *The Art of Comics: A Philosophical Approach* / Ed. by A. Meskin, R. Cook. Chichester, UK: Wiley Blackwell, 2014.
- 19 *Hudson R. The Derelict Fairground: A Bakhtinian Analysis of the Graphic Novel Medium* // *CEA Critic*. 2010. Vol. 72. No. 3. A Special Issue: The Graphic Novel. P. 35—49.
- 20 *Павловский А. «Страх комикса»: комиксофобия в Советском Союзе* // *Изотекст: Сб. материалов конференции исследователей комиксов, 19—20 мая 2016 г.* / Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М.: РГБМ, 2016. С. 86—96.
- 21 *Эко У. Роль читателя: исследования по семиотике текста* / Пер. с англ. и итал. С. Се-ребряного. М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 177—206.

чальный импульс критики «массового искусства»²², который растянулся на сорок лет ограничений цензурного кодекса комиксов (The Comic Code Authority), регулировавшего содержание комиксов 1950—1990-х гг. в США, и превратил комиксы в «маргинальные» и «вредные» (недо)искусство и (недо)литературу²³, в конце концов стал топливом для героизации гонимого, еретического и субверсивного медиума. Так, с 1980-х гг. англоязычные comics studies (не малопрестижные, а даже вовсе непредставимые в качестве университетского курса) были прямо связаны с оправданием комикса, опасно балансируя между научным анализом, апологией комикса как достойного предмета исследования и утверждением его как искусства или серьезной литературы. Еще в 1990 г. название книги М. Томаса Инге «Комиксы как культура» звучало скандально, однако начало процессу уже было положено²⁴.

Первую удачную апологию комикса, впрочем, создал не ученый, а американский комиксист Скотт Макклауд в хрестоматийном для comics studies труде «Понимание комикса: невидимое искусство» (1994). Книга интересна хотя бы тем, что сама является комиксом, а ее автор изображен в качестве комиксного персонажа — художника, излагающего теорию. Объясняя, почему комиксы заслуживают лучшего отношения к себе со стороны читателей и ученых, Макклауд приводил три аргумента. Во-первых, комиксная форма является древней: люди испокон веков занимались тем, что рассказывали истории при помощи последовательно расположенных изображений с текстовым комментарием, достаточно взглянуть на фрески египетских пирамид, кодексы майя, ковер из Байё или средневековые «Библии для бедных». Во-вторых, комиксный язык является семиотически сложным; даже если комикс про чудовищ и супергероев кажется примитивным по содержанию, его автор, в отличие от обычного писателя или художника, работает одновременно и со словом, и с изображением, и, главное, с тем смыслом, что возникает в результате их симбиоза. В-третьих, комиксное искусство нуждается в «теории», то есть его нужно серьезно исследовать. Например, проводить сравнительный и количественный анализ монтажа последовательных изображений (комикс как «последовательное искусство», по выражению Уилла Айснера²⁵), а также приемов соположения изображения, текста и обозначений звука (комикс как *imagetext*, или *изотекст*), — анализ, который, на взгляд Макклауда, помогает объяснить стилевые различия между американским, французским и японским комиксами (но только до 1990-х гг., пока их эстетические принципы не стали смешиваться все более заметным образом)²⁶. Итак, Макклауд показал, что «понимание комиксов — дело серьезное», и следующие тридцать лет исследований закрепили эту мысль.

Однако доказать не требующее доказательства зачем-то вновь пробуют Геци и Макбёрни. Но на этот раз речь идет не о комиксном языке как таковом, а о графическом романе как об особой форме повествования. Первая часть «Литкомикса» представляет собой обоснование применения литературоведческого инструментария к комиксу, вторая включает в себя соответствующие кейс-стади. В англоязычной традиции под литературной теорией, как правило, подразумевается выход из литературной области в сферу гендерных и постколониальных исследований,

22 *Beatty B.* Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005.

23 *Nyberg A.K.* Seal of Approval: The History of the Comics Code. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998.

24 *Inge M.T.* Comics as Culture. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1990.

25 *Eisner W.* Comics and Sequential Art. N.Y.: W.W. Norton & Co., 2008.

26 *McCloud S.* Op. cit. P. 9—23, 51—53, 70—93.

memory studies, cultural studies и т.д.²⁷, которые могут сильно опираться на то, что в России традиционно называется теорией литературы, — на русский формализм, концепции Бахтина, советский структурализм, французский (пост)структурализм, немецкую рецептивную эстетику и другие теории²⁸. Однако при всем обилии ссылок на Дьёрдя Лукача, Терри Иглтона, Умберто Эко, Ролана Барта, Жерара Жене и Фредерика Джеймисона цели и методы Геци и Макбёрни не являются вполне исследовательскими. В отличие от Макклауда, ограничивавшегося утверждением комикса как автономного искусства или даже самоценного «языка», они стремятся объяснить, почему графические романы являются «серьезной» литературой, используя теорию в качестве инструмента не столько анализа, сколько канонизации, а именно для сравнения романа и графического романа, которые в их интерпретации достигают практического тождества.

Далее, Геци и Макбёрни считают себя марксистами. Марксистское (равно как и фрейдистское²⁹) прочтение комиксов развлечение не новое. Еще в 1971 г. чилийский литературовед Ариэль Дорфман (советник Сальваторе Альенде) и бельгийский социолог Арман Мэтлар опубликовали книгу «Как читать Дональда Дака: империалистическая идеология в комиксах Диснея». Авторы со смертельной серьезностью доказывали, как именно комиксы о говорящих утках способствуют установлению гегемонистских идей США в области капитала, расы, гендера (здесь Дорфман и Мэтлар интерпретировали во фрейдистском ключе противоречивые отношения бездетного Дональда и его племянников-сирот), а также неравноправных отношений между Западом и «третьим миром»³⁰. Дорфман и Мэтлар были левыми критиками идеологии (над которыми после 1973 г. вечно нависала тень Пиночета), и речи об апологии комикса не шло. В случае же с Геци и Макбёрни марксизм служит именно апологии. «Аспекты марксистской теории литературы и культуры укоренились в нашем сегодняшнем мышлении, в том числе вера в то, что произведение искусства является носителем материальных и исторических условий, в которых оно создано» (с. 28), — утверждают Геци и Макбёрни, повторяя эту нехитрую предпосылку за известным неомарксистом 1960—1980-х гг. Реймондом Уильямсом (которого они упорно называют Бернардом)³¹. Однако они, похоже, не понимают марксистской теории литературы в ее исторической сложности, путая два противоположных подхода: неомарксизм-конструктивизм 1970—1980-х гг. и марксизм в литературоведении 1920—1930-х. Такое понимание марксизма сродни двум сторонам монеты двуликого Харви Дента из комиксов DC, за тем исключением, что, подбрасывая эту монету, Геци и Макбёрни решают, не кого из читателей комиксов убить, а чем они занимаются: эмпирической теорией литературы или нормативной эстетикой.

С одной стороны, авторы находятся под сильным влиянием Терри Иглтона и его учебника «Литературная теория» (1983), известного рассуждениями о литературном каноне, о том, что национальные литературы и их классиков конструируют и изобретают конкретные люди в конкретных обстоятельствах (одним из которых является их классовая, институциональная и профессиональная принад-

27 *Каллер Дж.* Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. М.: Астрель; АСТ, 2006. С. 7.

28 *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 37—38.

29 *Маккарти Т.* Тинтин и тайна литературы / Пер. с англ. С. Силаковой. М.: Ad Marginem, 2013.

30 *Dorfman A., Mattelart A.* How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic. L.: Pluto Press, 2019.

31 *Williams R.* Marxism and Literature. Toronto: Oxford University Press, 1977.

лежность, предопределяющая их ценностные ориентиры и вкусы), что роман не сразу стал «высоким жанром» в глазах критиков. Можно Иглтона критиковать³², но, дополняя марксистский подход 1980-х гг. рассуждениями Дэвида Кэрриера и Иоахима Писарро о «диком искусстве», которое со временем становится мейнстримом³³, Геци и Макбёрни еще пока остаются в границах научного дискурса. Но затем они переступают черту и оказываются в поле нормативной эстетики, обращаясь к концепции Дьёрдя Лукача, интерпретирующего Гегеля и Энгельса. Проблема не в теории Лукача, давно ставшей историей теории³⁴, а в том, что Геци и Макбёрни используют ее как источник критериев, по которым можно судить, почему графический роман — это «реализм», а значит, и «серьезная литература».

Этих критериев как минимум пять. Во-первых, графический роман заведомо хорош как «медиум эпохи», поскольку «адекватное художественное представление <...> всего человечества, — цитируют авторы Лукача, — это центральный эстетический вопрос реализма» (там же), и если Гегель считал, что в Древней Греции таким посредником была скульптура, а Лукач считал, что в XIX в. это был роман, то что мешает считать, что теперь это комикс? Во-вторых, «хороший» графический роман — это роман «реалистический». Учитывая, что «реализм покоится на том, что правдоподобно, узнаваемо и постижимо» (с. 27—28), — так учат нас Энгельс и Лукач, — комикс должен быть «зеркалом объективной действительности», постичь которую только мешают вредный натуралистический буквализм и модернистский эскапизм. В-третьих, «хороший» реалистический графический роман должен «черпать свою силу из глубокого знания всемирно-исторической трансформации общества» и по возможности революционно «ломать <...> “официальный” взгляд на историю и общество и вызывать <...> социальные классы и течения к жизни для осуществления действительного преобразования общества, ради реального создания новых типов людей» (с. 30). Здесь авторы подключают к делу не только Лукача, но и Брехта. В-четвертых, поскольку речь идет о «типах», «хороший» реалистический графический роман должен «сосредоточиться на символизации типичного в людях и ситуациях» (с. 192), а это значит, что комикс давно преуспел, — чего стоят одни супергерои от Бэтмена до Чудо-женщины, представляющие особые социальные и этические типы. В-пятых, если это не просто графический роман, а автобиографический графический роман, то он обязательно должен быть «романом воспитания», а его содержанием должно быть «воспитание человека для действительной жизни» (с. 106—109) в духе «Страданий юного Вертера» Гёте. Все остальное — «зловещая, жалкая, нелепая и самоуничтожительная» «самодраматизация» (с. 107), в которой авторы обвиняют едва ли не всех известных им комиксистов-автобиографов — от Крамба до Томпсона.

Неизвестно, воспользуется ли хоть один критик этими критериями для оценки графического романа, но ясно, что Геци и Макбёрни из последователей Иглтона

-
- 32 Ср.: Третьяков В. [Рец. на кн.: Иглтон Т. Теория литературы: Введение / Пер. Е. Бучкиной. М.: Территория будущего, 2010] // Новое литературное обозрение. 2012. № 115. С. 386—388.
- 33 Carrier D., Pissarro J. *Aesthetics of the Margins / The Margins of Aesthetics: Wild Art Explained*. University Park, PA: Penn State University Press, 2019. Российский читатель легко сопоставит эти идеи 2010-х гг. с тем, что Ю. Тынянов писал о «литературной эволюции», а В. Шкловский — о «канонизации младших жанров» еще в 1920-х.
- 34 Желая обратиться непосредственно к теории Лукача отошлем к современному изданию: Лукач Г. *Исторический роман (1937—1938)* / Сост., подгот. текста, предисл. и примеч. А.А. Теслы. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2013. См. также: Лукач Г. *Теория романа: (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики)* / Пер. с нем. Г. Бергельсона // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19—78.

превращаются в предмет его исследования — не тех, кто исследует канон, а тех, кто канонизирует. Они восприняли марксизм «потребительски» — не как инструмент для описания социальной реальности, а как догму и индульгенцию.

Ссылаясь и на немецкие издания «Теории романа», и на «Исторический роман», и на работы об Энгельсе, Гегеле, Сервантесе, Бальзаке, Гёте, Толстом и Горьком, и еще на множество работ, написанных Лукачем за долгую и противоречивую шестидесятилетнюю карьеру, Геци и Макбёрни прикладывают его идеи к любому комиксу как истину в последней инстанции, и после прочтения «Литкомикса» так и хочется сказать: «Учение Лукача всеильно, потому что оно верно». В этом есть большая ирония. Сетовавший на натуралистов, сюрреалистов, экспрессионистов, экзистенциалистов и соцреалистов как на писателей, не способных добиться подлинного «реализма» уровня Гёте, Скотта, Бальзака и Толстого, Лукач был бы весьма удивлен, узнав, что его теория используется для анализа графических романов про гендерфлюидных зверей-наркоманов, живущих в эпоху ковида на пособие по безработице (как в комиксе Саймона Хансельманна «Мэгг, Могг и Сова»). Если Геци и Макбёрни считают, что это главные агенты перемен в XXI в., это их дело, но они именно что «апроприируют» теорию Лукача, осознавая, что тот не был бы согласен ни с чем, что пишут они о комиксистах, которые якобы являются «реалистами» только потому, что обращают внимание на проблематику гендера, квирности и недопредставленности меньшинств в мире несправедливого капитализма, а не на что-то другое.

Сказанное позволяет перечитать «Литкомикс» уже не как научную монографию, а как наукообразную апологию графического романа, его оправдание в мире «серьезной литературы». Между тем термин «графический роман» придумали в свое время только потому, что стеснялись слова «комикс». В 1976—1978 гг. Джим Стеранко («Чандлер: кровавый прилив»), Уилл Айснер («Контракт с Богом») и Ричард Корбен («Кровавая звезда») предприняли этот маркетинговый ход в надежде выйти на более взрослую аудиторию, впоследствии подхваченный всей индустрией и опрокинутый теоретиками комикса в прошлое, для того чтобы называть графическими романами комиксы XIX—XX вв., имевшими законченную форму, сериальную или нет, — в том числе даже такие ранние, как произведения Родольфа Топпфера и Франса Мазереля. Понятие «графический роман», возвышающий комикс, Геци и Макбёрни берутся легитимировать — путем систематического сопоставления графического романа с романом вообще, особенно в первой части книги.

Сопоставление проводится в следующих пяти направлениях. Первое — общность (репутационной) судьбы: роман, как и комикс, тоже начинал как низкий жанр, а каких добился высот! Значит, и графический роман добьется, весь XXI в. впереди (с. 67—70). Второе — фундаментальная жанровая общность: романы Бальзака, Диккенса и Толстого, утверждают Геци и Макбёрни, были гораздо более «визуальными», чем принято думать, и почему бы не рассматривать иллюстрированные издания классиков как протокомиксы? (с. 26—29). Третье — способность комикса присваивать и обогащать литературу: авторы графических романов могут «адекватно» адаптировать великие литературные произведения — от Стерна и Шелли до Пруста и Пинчона, усложняя их за счет комиксного языка (с. 49—63). Четвертое — единство объясняющей теории: написанное теоретиками (особенно Лукачем) о романах Гёте, Диккенса, Толстого якобы можно экстраполировать на романы Алана Мура, комиксы Джека Кирби и хоррор-манга. Если Кирби — это «новый Бальзак», значит, сказанное Лукачем о творчестве Бальзака поможет нам осмыслить творчество Кирби (см. главу «Бальзак комиксов»). Наконец, пятое — принципиальная сравнимость романов и графических романов

друг с другом. Так, пишут Геци и Макбёрни во второй части книги, творчество братьев Эрнандес может напоминать по приемам «Слепой грех» Маргарет Этвуд; герои Саймона Хансельманна психологически близки к героям Кена Кизи из «Пролетая над гнездом кукушки»; Джош Байер — почти Сервантес (ведь оба использовали метафикциональность); комиксы Томми Пэрриш наследуют драматургии Брехта и Ионеско, а комиксы Йосихиро Тацуми — романам Имре Кертеса, Диккенса, Достоевского, Камю и Фаллады; «Безимену» Нины Буневац объединяет с «Историей глаза» Жоржа Батая сюрреалистический и эротический символизм и т.д.

По мнению Геци и Макбёрни, этот список современных комиксистов американского, японского, австралийского, американо-мексиканского и канадско-сербского происхождения, собственно, и составляет «глобальный канон» «реалистического» (в смысле Лукача) графического романа, на который якобы должны равняться все остальные. Созданный в духе «Великой традиции» (1948) Ф.Р. Ливиса, о чем авторы пишут прямо (с. 16—17), этот «пантеон», очевидно, отражает личные вкусы Геци и Макбёрни, вновь доказывая, что они не марксисты (максимум «попутчики»), поскольку не деконструируют реальный канон графического романа, который создается издательскими сериями, премиями (например, премией Айснера), фестивалями (например, в Ангулеме), критиками, журналистами и блогерами, то есть их понимание канона отражает их предпочтения, а не реальность власти, репутации и престижа, в которой первые места занимают совсем другие произведения³⁵.

Далее, как можно догадаться, все эти комиксисты являются, по мнению Геци и Макбёрни, писателями-«реалистами» — каждый по-своему. Но, перечисляя «реалистические» графические романы, они не называют ни одного «нереалистического». Если «Бэтмен» — это реализм (потому что отражает неврозы и психопатии современного капитализма) и «Персеполис» Маржан Сатрапи — это реализм (потому что отражает взросление юной мигрантки, бежавшей в Европу из страны победившей Исламской революции), то что тогда не реализм? И если это хорошие комиксы, то какие плохие? Как давно заметил Кристиан Метц на примере кинокритики «новой волны» 1960-х гг., хорошее кино определяется при помощи критериев того, что значит плохое кино³⁶, но Геци и Макбёрни не проделывают той же операции с графическими романами.

Если отбросить всю нормативную часть «Литкомикса» (вместе с теорией Лукача), мы получим сборник симпатичных, пусть и компилятивных эссе по важным вопросам *comics studies*. Формирование канонической фигуры на примере Джека Кирби и борьба комиксистов со студиями «Marvel» и DC за творческую автономию и финансовые выгоды (с. 83—104); идейные основы комиксофобии на примере «Совращения невинных» (1954) Вертама (с. 65—82)³⁷; «фигуративный

35 Так, в список «классических» американских графических романов с большей вероятностью попали бы «Маус» Шпигельмана, комиксы Уилла Айснера, Джека Кирби, Роберта Крамба и с некоторой натяжкой «Одеяла» Крейга Томпсона и «Веселый дом» Элисон Бекдел, но точно не Байер и не Хансельманн.

36 См.: Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2010.

37 Здесь Геци и Макбёрни предпринимают хулиганскую, но остроумную попытку прочесть Вертама буквально. Вертам писал, что комикс развращает юных читателей; в частности, он указывал на двусмысленные взаимоотношения супергероев (например, Бэтмена и Робина). Для Геци и Макбёрни это служит дополнительным аргументом в пользу силы комикса как медиума, в том числе и через квір-прочтение (см. главу «Был ли прав Вертам? Комиксы антисоциальные и субверсивные»).

псевдоним» и треугольник идентичностей «автор — персонаж — повествователь» в автобиографическом комиксе (с. 105—121)³⁸; интертекстуальность, пастиш и метакомикс (с. 83—104, 123—142)³⁹; «современная сказка» в цифровых комиксах (с. 161—176)⁴⁰ и репрезентация травмы в графических романах на стыке сюрреалистической эстетики и нуара (с. 143—160); влияние ужасов Хиросимы на изображение японского пролетариата в послевоенном Токио (с. 215—232) — все эти и многие другие темы, поднимаемые в «Литкомиксе», чувствуют себя превосходно без всякого «марксизма». В том числе потому, что реальным инструментом анализа комиксов служит не он, а французский (пост)структурализм в духе Ролана Барта и Жерара Женнета.

Конечно, без обобщающей рамки Лукача вся «гранд-теория» Геци и Макбёрни рассыпается. Выясняется, что и марксистского анализа в духе Реймонда Уильямса и Терри Иглтона в «Литкомиксе» вовсе и нет. Читатель так и не узнает, каким образом авторы графического романа, пройдя через испытания XX в., добились к началу XXI в. признания и стали включаться в списки обязательной (иначе говоря, классической) литературы для школьных и университетских классов⁴¹ и библиотек⁴². Вероятно, этот вопрос останется другим авторам, равно как и проблема «реализма» в комиксах. Еще в книге «Молодой Толстой» (1922), то есть примерно тогда же, когда Лукач опубликовал «Теорию романа» (1920), Борис Эйхенбаум заметил, что «реализм» — это не имманентное свойство, а относительное понятие: «“Реализм” есть лишь условный и постоянно повторяющийся девиз, которым новая литературная школа борется против изжитых и ставших шаблонными и потому слишком условными приемов старой школы. Сам по себе он ничего положительного не означает, потому что содержание его определяется не сравнением с жизнью, а сравнением с иной системой художественных приемов»⁴³. Одна эта цитата могла бы послужить основанием для программы исследований реального взаимодействия комиксистов, их борьбы друг с другом и окружающим миром за особую эстетику и статус.

А с другой стороны, не является ли сама постановка вопроса слишком литературоцентричной? Геци и Макбёрни так настаивают на том, что графическому роману необходима литературная теория, как будто он в первую очередь «роман» и только во вторую — «графический». История искусства, иконология, иконография, критика современного искусства, visual studies в книге почти не задействованы, есть лишь пара ссылок на Клементя Гринберга и Эрнста Гомбриха. Нет, авторы не игнорируют образительную составляющую: в книге есть скрупулезный формальный анализ визуального лексикона, стилей, материальности комиксов, однако бро-

38 Жаль, впрочем, что авторы игнорируют литературу, написанную об автобиографических комиксах до них. См., например: *Kunka A.J. Autobiographical Comics*. L.: Bloomsbury Academic, 2017; *El Refaie E. Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. New Orleans: University Press of Mississippi, 2012.

39 О теории метакомикса см.: *Cook R. Why Comics Are Not Films: Metacomix and Medium-specific Conventions // The Art of Comics...* P. 165—187.

40 Под современной сказкой имеется в виду изображение сказочных персонажей как жителей современного мира, вступающих во взаимодействие с «реальными» людьми и феноменами (принцип, который противоречит обычной сказке, изолированной в своем художественном мире). Яркий пример — «Сказки» («Fables») Билла Уиллингема.

41 См.: *Teaching Comics and Graphic Narratives: Essays on Theory, Strategy and Practice / Ed. by L. Dong*. Jefferson, NC: McFarland, 2012.

42 См.: *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives: Essays on Readers, Research, History and Cataloging / Ed. by R.G. Weiner*. Jefferson, NC: McFarland, 2010.

43 *Эйхенбаум Б. Молодой Толстой*. Пг.: З.И. Гржебин, 1922. С. 99—100.

сается в глаза отсутствие «визуальной» теории⁴⁴. Хотя Геци и Макбёрни не сомневаются в продуктивности взаимодействия графического романа и традиционной литературы, кинематографа и телевидения, они почему-то считают, что главный враг комиксов — это «музеефикация» и что попытка нацепить на комиксы лейбл «изобразительное искусство» препятствует их легитимации (с. 13).

Парадоксальным образом «Литкомикс» — это памятник комплексу неполноценности, который авторы хотели преодолеть, для чего использовали (квази)теоретический язык, который не свойственен дискурсу комиксистов и их читателей и к тому же стал уже достоянием истории. За редкими исключениями (с. 198, 225) авторы не показывают, что сами комиксисты думают о себе и своем творчестве.

Нужна ли комиксу теория литературы? Да, но это точно не теория Дьёрдя Лукача. Нужен ли комикс теории и истории литературы? Да, и об этом свидетельствует длинный перечень авторов в начале рецензии. «Литкомикс» же останется источником для исследования того, как современные авторы пытаются легитимировать комикс и даже составить канон, основанный на критериях хорошего графического романа, придуманных ими самими. «Графические романы, — пишут Геци и Макбёрни, — все еще неудобно включать в академические учебные программы <...>, и это связано с тем, что до сих пор ощущается недостаток материала, предлагающего методологию оценочной критической практики» (с. 235). Их книга не восполняет этого дефицита. Объединять теорию литературы и comics studies на научных началах придется уже другим.

44 Подобная теория представлена, например, в кн.: Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Сост. Н. Мазур. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2023.