

Министерство культуры Российской Федерации
Российская государственная библиотека для молодёжи

НОВАЯ ОБРАЗНОСТЬ

Русская литература и искусство
в контексте тенденций
визуальной культуры

Материалы конференции
10 ноября 2017

Москва
2018

Все материалы опубликованы в авторской редакции.

Новая образность: Русская литература и искусство в контексте тенденций визуальной культуры. Материалы конференции 10 ноября 2017 г. / Рос.гос. б-ка для молодёжи. — М.: Рос.гос. б-ка для молодёжи, 2018. — 44 с.

В сборник вошли отдельные материалы выступлений конференции «Новая образность. Русская литература и искусство в контексте тенденций визуальной культуры», которая состоялась в Российской государственной библиотеке для молодёжи 10 ноября 2017 года.

Сборник адресован специалистам книжного дела, культурологам, исследователям рисованных историй и широкому кругу читателей. Содержит материалы научно-методического, справочного и рекомендательного характера.

СОДЕРЖАНИЕ

И. Инишев

Распределённая образность: имагинативные
практики современной культуры
стр. 5

А. Орлова

Книга в современных художественных практиках
стр. 11

Е. Асонова

Что произошло с книжкой-картинкой, когда она
выросла
стр. 17

М. Скаф

Комикс и книжка-картинка: границы визуально-
литературных жанров
стр. 23

О. Панферова

Место комикса в современной культуре
и литературе и особенности издания комиксов
стр. 40

Программа конференции
стр. 43

Илья Инишев

*Доктор философских наук, доцент Школы
культурологии факультета гуманитарных
наук НИУ ВШЭ*

Распределенная образность: имагинативные практики современной культуры

Вариации образного

В нижеследующем речь пойдет о статусе образного, характерном для современной культуры: о ставших привычными формах организации чувственного, оказывающих ключевое влияние на наше настоящее, а — возможно — и будущее. Центральная характеристика этих форм (разновидностей образного) — их распределенность во времени и пространстве, их способность сопровождать нас практически повсеместно, функционируя подобно одежде, экрану, воображению, сновидению и даже коже. «Привычность» здесь, стало быть, — содержательная и, в известной мере, принципиальная характеристика.

Эти разновидности образного заметно контрастируют с теми, что мы привыкли считать воплощением образного: например, — живопись, фрески, статуи, барельефы, фотографии, кино- и видеофильмы. Все эти разновидности образного — при всех их различиях — объединяет одно общее свойство: исходящее от них перманентное нормативное притязание, затрагивающее не только возможные способы интерпретации, но и телесные практики воспринимающего «субъекта», — вплоть до положения тела, эмоционального состояния, режима перемещения в физическом и социальном пространстве.

Это нормативное притязание подчеркивается и усиливается посредством установления фактической и символической дистанции между образом и тем, кто его воспринимает: образы экспонируются в пространствах с особым институциональным статусом,

с соответствующими ему режимом восприятия и техникой дисциплинирования телесности воспринимающего (пространственная и темпоральная организация музея, кинотеатра, лекционной аудитории и т.д.). Идеалу сосредоточенного восприятия с его минимизацией телесной составляющей видения, которая посредством упомянутых техник до известной степени аннигилируется, отвечает автономия образного, его сосредоточенность на самом себе и, более того, подчеркнутое безразличие к отдельному воспринимаемому, к его телесным, эмоциональным, культурным и другим обстоятельствам и особенностям. Этот «традиционный»: одноканальный и однонаправленный, мобилизационный и в этом отношении репрессивный тип образного я и называю нераспределенным.

Иконическая диалектика эпохи модерна

Нераспределенная образность — это во многих отношениях продукт и вместе с тем один из «приводных механизмов» эпохи модерна. По сути, она представляет собой форму контроля над визуальным и имажинативным, выработанную новоевропейской культурой в контексте процессов секуляризации. Романтическая ре-интерпретация образного в терминах произведения, символа и переживания сыграла двоякую роль: с одной стороны, она способствовала заключению образного в резервацию субъективного переживания, а, с другой стороны, этим самым законсервировала его, обеспечив возможность своего рода инкубационного периода, в результате которого были выработаны альтернативные формы и практики образного, сыгравшие свою ключевую роль в эпоху позднего модерна.

В конце концов, две изначально взаимосвязанные, однако расходящиеся линии в развитии модерна — (1) универсализация рационального и (2) геттоизация (инкубация) образного — пересеклись в послевоенном, движущемся в направлении глобализации мире.

Радикальная форма экономической рациональности, капиталистическая экономика послевоенного времени, достигла в последние десятилетия эстетической фазы, став ключевым драйвером «культурализации» мира, процессы которой постепенно вышли за пределы «культуры» как относительно замкнутой области «творческой деятельности», распространившись на материальные среды современного мира. Эти взаимосвязанные процессы —

количественное расширение и качественная дифференциация материального — я бы предложил обозначить как «эксплозию» и «имплозию» материального мира: «взрывной» рост производства материальных объектов, объемы и разнообразие которых не могли быть в полной мере ассимилированы «жизненным миром», привел в конечном итоге к изменениям в роли, статусе и способах восприятия материального, к его дифференциации, направленной «внутрь» (имплозии), к образованию на его поверхностях текстуры, минимизирующей дистанцию между смысловым и физическим. И если бы потребовалось выразить эти изменения в одной лаконичной формуле, я бы предпочел следующую: от объектов к поверхностям.

Поверхность — это как раз то, посредством чего «вещь» коммуницирует с нами, посредством чего она длится во времени и иррадирует в пространство. Поверхность — область скорее тактильного, а не оптического, телесного, а не понятийного. Поверхность — это не столько «свойство» вещи, сколько интерфейс, область встречи природного и человеческого.¹

В итоге, сосредоточенность модерна на рациональном мышлении и материальном производстве привела к «диалектическим» следствиям: сверхплотные и эстетизированные материальные среды запустили процесс глобальной «иконизации»: трансформации культурализованных материальных поверхностей в полуавтономные экраны, стимулирующие, ограничивающие и поддерживающие повседневные имагинативные практики, интегральной частью которых стали элементарные формы перцептивного опыта в контекстах современного города. Таким образом, изначально иконокластическая логика эпохи модерна обернулась гипериконизацией современной культуры.

Новые медиа — пластичная материальность

Структурная связь небывало массивной и свободной циркуляции изображений с изменениями в самом статусе материальности (её способностью к обретению глубины, к абсорбированию внимания и коммуникативной энергии, к взрывной дифференциации, размывающей границу между материальным и значимым) получила дополнительную поддержку и стимул с наступлением эпохи циф-

¹ Gibson, J.J. (1979). The Ecological Approach to Visual Perception. Boston: Houghton Mifflin.

ровых платформ. Цифровые технологии сами по себе — не что иное как воплощение диалектики модерна: результат перехода от *концентрации* материального к его *дифференциации*, от эксплозии к имплозии материального мира.

К примеру, смартфон, планшет или персональный компьютер (разумеется, при условии беспроводного подключения к интернету) могут быть рассмотрены в своем функционировании как точки интенсификации материальной эксплозии, как пункты конвергенции материального, телесного, чувственного и смыслового. Эта конвергенция — процесс и результат трансформации материи в медиум. Электронные устройства (а также платформы, приложения, сервисы) генерируют медиальное и перформативное материальное, образующее виртуальный континуум циркуляции образов, оттесняя на задний план свою собственную материальную (технологическую) конституцию в случае, если она по какой-то причине не способна стать частью процесса циркуляции и рециркуляции образного.²

В конечном итоге, мы можем говорить об экологии распределенного образного, включающей в себя помимо разнообразных элементов и узлов интенсификации материального и, соответственно, чувственного (экраны, эстетизированные материальные среды), различные типы каналов, обеспечивающих свободную циркуляцию тел, впечатлений и образов: от транспортной системы до коммуникационных сетей. Освобождая тела *от* постоянного и деятельного участия в процессе перемещения, наземные и воздушные транспортные системы освобождают их *для* интенсивной — пусть и не всегда осознаваемой — имажинативной работы, составляющей интегральную часть вышеупомянутой экологии образного. Эта работа находит поддержку и стимул со стороны других форм мобильностей: социальной, коммуникативной и виртуальной.

Распределенность/мобильности

Таким образом, помимо «пластификации» (культурализации) материальных сред, ключевым фактором создания условий для пролиферации распределенных форм образного становится мобильность, вернее, мобильности.³

² Bolter J.D., Grusin R. (1999) Remediation. Understanding New Media.

³ Урри Дж. (2012) Мобильности. М.: Праксис.

При этом я бы хотел связать мобильность прежде всего с протяженностью, траекторией и экстатичностью. Образующие единство разнообразные формы мобильности создают и поддерживают динамичный континуум, в котором встречаются, взаимодействуют и свободно мигрируют эмоционально-телесные, материальные и фигуративные компоненты нашего опыта.

Поездка на скоростном поезде, автомобиле, в метро, прогулка в городе или лесу, в наушниках или без них, чтение электронного текста, ожидание посадки на самолет в кафе аэропорта – все это (перформативные) пространства конвергенции материального и значимого, базирующиеся на взаимосвязанных процессах дематериализации и рематериализации. Применительно к нашим примерам, за процесс дематериализации отвечает – как это ни странно – материальная инфраструктура воздушных сообщений: наше тело, будучи освобожденным от выполнения задач физического перемещения в пространстве, становится своего рода генеративной средой, или медиумом, для производства и (ре)циркуляции «образов», не сводимых к фигуративным «содержаниям». Это производство и рециркуляция образов представляет собой процесс рематериализации: формирования и распространения чувственных комплексов, существующих по эту сторону привычного разделения «имагинативного» и «действительного». Образ в таком случае формируется из множества элементов: превращенного в медиум тела, материи, сплавленной с воображением, эмоциональной составляющей, служащей одновременно фоном и ритмом. Эти элементы складываются в перформативное целое, образующее специфическое пространство и время. «Экстатический» характер элементов, их открытость по отношению друг к другу, их наложения и пересечения представляют собой ординарные формы интенсификации как ключевого эффекта упомянутой рематериализации.

Конец эпохи «великого»: незначительность, тривиальность, обыденность как революционные факторы. «Имагинативный акселерационизм»

Все эти метаморфозы и трансформации происходят, по большей части, как разнообразные микрособытия: их преимущественной сценой оказывается имагинативный и перцептивный опыт индивида. Тем не менее, учитывая, что эти микрособытия вовлекают в свою орбиту многообразие объектов, поверхностей и процес-

сов «внешнего» мира, подготовленных к такому вовлечению технологической и социальной динамикой последних десятилетий, а также то, что под имажинативией подразумевается не просто сосредоточение на внутренних содержаниях собственного сознания, но многообразии телесных и физических практик (всегда в том или ином отношении являющихся коллективными), опыт индивида уже не может рассматриваться исключительно как «внутреннее дело» самого индивида. Во всяком случае, не весь его опыт и не во всех ситуациях.

Распределенная образность, будучи композитной, включающей в себя гетерогенные элементы и факторы, а также перформативной, предполагающей радикальную мобилизацию эмоционально-телесных ресурсов, и протяженной в пространстве и времени, подрывает власть нормативного и символического, которое по своей природе нацелено на учреждение дистанции, аннигиляцию тела, контроль над пространством и временем. В этом, пожалуй, и состоит её революционный потенциал: переписывание имажинативного, в котором способен участвовать — и так или иначе участвует — каждый индивид, всем своим телом, — имажинативного, которое сегодня только и обеспечивает прямой доступ к реальности.

К числу ключевых черт распределенной образности (и, стало быть, к семантике выражения «распределенный» в этом контексте) следует отнести взаимное пересечение (наложение друг на друга) образного и необразного. В терминах времени это наложение выражается в вышеупомянутой континуальности между «эксплозией» и «имплозией» материального: экспоненциальный рост *количества* материальных объектов оборачивается в *качественную* дифференциацию материальных поверхностей, которые в окружающих нас в повседневности средах все чаще воспринимаются не как физические, а как иконические, (квази)изобразительные, что требует своей тематизации уже в пространственных терминах. Этот процесс, который с моей точки зрения заключает в себе значительный эмансипаторный потенциал, я бы назвал «имажинативной акселерацией»: технологическое ускорение, способное приводить и приводящее к интенсивной (ре)гуманизации современного мира.

Александра Орлова

Искусствовед, куратор, член Ассоциации искусствоведов, член Творческого союза художников России (секция «Искусствоведение и критика»)

Книга в современных художественных практиках

Жанр современного искусства «книга художника» имеет долгий и прерывистый путь развития. Многие, теперь уже, классики искусства использовали книгу в качестве выразительного средства: Анри Матисс, Пабло Пикассо, Марк Шагал, Ольга Розанова, Алексей Кручёных и другие известные мастера.

Первые опыты в этой сфере были сделаны английским поэтом и визионером Уильямом Блейком в XVIII веке — Блейк начал иллюстрировать собственные тексты и использовать книгу как инструмент творческого высказывания. Это явилось первым прецедентом, когда художник стал автором всей концепции книги, а не только её иллюстративной части.

Вслед за Блейком, в конце XIX - нач. XX столетий, благодаря усилиям мецената Амбруаза Воллара во Франции образовалось мощное движение *Livre D'Artiste*. Отличительной чертой направления являлось то, что все произведения фактически являлись заказами — издательскими проектами. Внешне книги представляли из себя папки с несброшюрованными листами, а изображения обязательно выполнялись способом ручной печати.

Затем уже в России начала XX века футуристическая книга перевернула все представления о книжном искусстве с ног на голову. Данные работы примечательны тем, что футуристы использовали для своих изданий совершенно «не книжные» материалы, шрифт отличался неоднородностью, главным было оформление книги,

а текст был лишь дополнением, тираж был малым или полностью отсутствовал. Все эти явления послужили базой для формирования жанра «книга художника».

Арт-критик, куратор, искусствовед Екатерина Дёготь отзываясь о книге художника так: «Современное искусство едва ли попросишь о чувственных наслаждениях. А книга <...> на них по-прежнему щедра. Книгу можно нюхать, трогать и гладить. Книгой хочется обладать. Особенно зовёт к осязанию рукодельная, уникальная книга»¹.

Термин «книга художника» появился в России в 90-х гг. XX века и является калькой с французского *Livre D'Artiste*, английского *Artist Book*. При этом, как отмечает искусствовед Анна Чудецкая термины «не эквивалентны друг другу». *Livre D'Artiste* – французское явление XX века. Выражение *Artist Book* появилось в США в 1970-е гг. после выставок, посвящённых художественным экспериментам с книгой. Также известно, что в библиотеках США существует несколько разделов обозначения современного книжного искусства: *Artist Book*, *Book Art*, *Bookwork*, *Book Object*. В русском языке это многообразие достаточно продолжительное время называлось общим термином «книга художника».

Данный жанр сам по себе синтетический. Он объединяет текст, иллюстрацию и конструкцию книги. Благодаря взаимодействию с другими, в частности с современным художественным практикам книга художника может быть и скульптурой, и объектом, и перформансом, и инсталляцией. Подобный симбиоз позволяет разнообразить достаточно узкий жанр.

Книгу как способ творческого высказывания активно использовали художники-концептуалисты. К примеру, знаменитые альбомы Ильи Кабакова «Десять персонажей» оказали сильное влияние на художников последующих поколений, не все из которых связаны с книгой. Примечательно, что рисованные кабаковские персонажи 1970-х уже в 1980-х обретают новое звучание в одноимённой серии инсталляций.

Так как книга была интересна концептуалистам как средство творческого самовыражения это повлекло эксперименты. Дмитрий Александрович Пригов начал делать книги-объекты. Его работа «Яма» (1985), на первый взгляд, представляет собой самиз-

¹ Дёготь Е. Одинокие книги, книги одиноких/Авангард и традиция: книги русских художников 20 века. — М.: Даблус; РГБ, 1993. — С. 13.

датовскую книгу-кодекс. Книжный блок наполнен определениями слова «яма» на разных языках, при этом в самой конструкции страница за страницей художник постепенно прорезает яму, для визуального подтверждения своей концепции.

Не менее известны работы Пригова с использованием консервных банок. Иногда на них написано только одно слово, иногда целый текст, для восприятия которого банку необходимо рассматривать. Подобные работы в настоящее время носят название «книга-объект». Сейчас направление книги-объекта достаточно популярно среди художников. Это может быть связано с тем, что в камерной работе авторы концентрированно представляют зрителю свою идею, порой прибегая к интересным визуальным метафорам.

В качестве примера можно привести работу Валерия Корчагина «Зрелище хлеба» (2010), она представляет собой каталожный ящик, внутри которого вместо карточек наизаны на ось 12 кусков хлеба, сделанных из дерева, каждому из них соответствует буква из названия работы. Кроме этого в ящике лежит пучок «хлебных колосьев», сделанных из тонких бумажных полосок, на которых написан текст стихотворения Велимира Хлебникова «Мне мало надо» (1912, 1922).

«Зрелище хлеба» – артефакт мистического происхождения. Автор намеренно оставляет за кадром начало «зрелища»: момент извлечения ящика из картотеки, тем самым, создавая легенду вокруг происхождения работы. Поговорка «Panem et circenses» (лат.) – «Хлеба и зрелищ» становится смысловым перевёртышем в интерпретации художника. Таким образом «зрелище» хлебниковской поэтической зарисовки обретает статус визуальной пищи.

Работа Корчагина является не только визуальной цитатой, но и изящной иллюстрацией жизнеутверждающего стихотворения.

Помимо объекта в книге художника популярна практика перформанса. Возможно, это связано с тем, что жанр в России вырос из футуристических практик, где театрализованное действие имело большое значение.

Одним из интересных перформансов в рамках жанра является работа «Картины ветра» (1998 г., авторы: Андрей Суздальев, Леонид Тишков, Ольга Хан). Перформанс задумывался так: на крыше мастерской Тишкова были натянуты нити, к которым были привязаны кисти, смоченные тушью, под них подкладывались белые

листы. Благодаря ветру кисти раскачивались и создавали абстрактные композиции на бумаге. После завершения перформанса «документация» в виде зарисовок была сформирована в папку с несброшюрованными листами.

В 2014 году художник Александра Митлянская создала «Сборник упражнений по орфографии русского языка». Перформанс заключался в том, что автор имитировал школьного учителя, который вызывал к доске зрителей и давал им разнообразные упражнения, описывающие современную ситуацию в стране, творческом сообществе и т. д. Книга, которую художница создала в традиционной форме кодекса является своеобразной документацией перформанса Митлянской. При этом любой её читатель сможет воспроизвести данный перформанс в новой, своей собственной субъективной интерпретации.

Другой жанр, с которым взаимодействует книга художника — инсталляция.

«Художественная инсталляция — это способ перенести границы суверенных прав художника с индивидуального объекта на всё выставочное пространство»² — из этого высказывания Бориса Гройса можно сделать вывод, что инсталляция может стать частью повествования камерного объекта, позволяя художнику укрепить его значимость, придать монументальную весомость.

Именно это можно увидеть в инсталляциях, создаваемых российскими бук-артистами. Для художника, созданная ранее книга является поводом для трансформации её в более крупную форму, что позволяет донести зрителю основную мысль в развёрнутом формате.

Подобный ход любит использовать в своём творчестве Валерий Корчагин. Для художника важно, чтобы зритель стал частью пространства книги, благодаря полному погружению в предложенную тему.

Это можно видеть на примере инсталляций по книге «Шерсть и картофель» (2013), они показывают, как в разных выставочных контекстах может быть обыграно одно и то же произведение. На передвижной выставке «Ниже Нижнего» (2013) мы видим стилизованное пространство краеведческого музея с книгами-экспликациями, где ассамбляж с картошкой размещён в красном углу,

² Гройс, Б. Политика поэтики. - М.: Ad Marginem, 2013. — С. 66.

наподобие «Чёрного квадрата» Малевича. А уже на выставке «Андерграунд. Земляное яблоко» (2014) в МОООПе эта же работа трансформируется в научный иконостас, прославляющий достижения в области «аграрно-зоологического» сектора. Кульминацией проекта становится персональная выставка художника в рамках фестиваля Irish Week (2017), где Корчагин делает уклон в сторону темы ирландского голода и полностью трансформирует пространство творческой студии «Галерея «Гнездо»» в «алхимический кабинет Ивана Скотинина».

Подобные модификации одного и того же проекта связаны с тем, что художник получает возможность «играть» с пространством так как он считает это нужным для того или иного выставочного помещения и контекста.

Инсталляции Корчагина можно считать своего рода монументальными поп-ап конструкциями, которые не просто обогащают «нутро» издания, но и становятся медиатором между книжным блоком и зрителем.

Другой интересной инсталлированной книгой является работа Андрея Суздалева «Дальняя» (2009/2015), выросшая из путевого дневника художника, который он вёл во время своей поездки на Соловки. По игролифическим зарисовкам и подробным описаниям зритель может полностью восстановить картину каждого дня, представленного в графической части инсталляции. Видео являются воспоминанием об уже утраченном дневнике, то есть своеобразным «воспоминанием» о памяти.

Конечно же, в разговоре о книге нельзя не упомянуть проекты, посвящённые творчеству отдельных писателей, представленных в образе тотальной инсталляции.

«Тотальная инсталляция – инсталляция, построенная на включении зрителя внутрь себя, рассчитанная на его реакцию внутри закрытого, без «окон», пространства, часто состоящего из нескольких помещений. Основное, и решающее значение имеет ее атмосфера, аура, возникающая из-за покраски стен, освещенности, конфигурации комнат и т.д. При этом многочисленные, «обычные» участники инсталляции – объекты, рисунки, картины, тексты – становятся рядовыми компонентами всего целого».³

³ Кабаков И. Словарь терминов московской концептуальной школы. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 86.

Подобным примером является выставка «Крекс, фекс, пекс. Новая история деревянного человечка» прошедшая в 2015 году в Государственном литературном музее. Проект был посвящён 80-летию выхода сказки Алексея Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», а также к 190-летию со дня рождения Карло Коллоди (1826-1890), автора книги «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» и к 110-летию публикации первого перевода книги на русский язык, сделанного Камиллом Данини.

В экспозиции были представлены инсталляции Сергея Якунина, которые позволяли зрителю полностью погрузиться в мир Буратино, например, посмотреть, что происходит за рисунком котелка у Папы Карло или стать кукловодом, то есть примерить на себя роль Карабаса-Барабаса.

Подобный ход вносил элемент игры в экспозицию, где зритель постепенно начинал ощущать себя героем сказки.

Исходя из вышеописанного, можно говорить о том, что внедрение современных художественных практик в книгу художника и книжную тему в целом позволяет популяризировать культуру чтения, даёт новое звучание камерному жанру и адаптирует его к экспозиционному пространству, где книга как артефакт не всегда уместна.

Библиография

1. Авангард и традиция: книги русских художников 20 века. — М.: Даблус, РГБ, 1993.
2. Гройс, Б. Политика поэтики. — М.: Ad Marginem, 2013.
3. Деготь Е. Русское искусство XX века. — М.: Трилистник, 2002.
4. Кабаков И. Ноздрёв и Плюшкин // А — Я: журнал неофициального русского искусства. — М.-Париж: 1986 — №7.
5. Кабаков И. Словарь терминов московской концептуальной школы. — М.: Ad Marginem, 1999.
6. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. — М.: Росспен, 2003.

Екатерина Асонова

Кандидат педагогических наук, заведующая лабораторией социокультурных образовательных практик ГАОУ ВО МГПУ

Что произошло с книжкой-картинкой, когда она выросла

Книжка-картинка – традиционный жанр детской книги, который близок и понятен ребенку от 1,5 лет: каждый новый книжный разворот или страница такого издания – это событие, текст в такой книжке воспринимается как подпись к картинке, герой произведения изображен так, чтобы его переживания были заметны для читателя, особое внимание уделяется обстановке. Таким образом достигается необходимая «понятность» ребенку, который может самостоятельно «читать» книжку, находя на каждой странице доступную его восприятию информацию о сюжете, герое и обстановке. Одной из первых книжек-картинок, созданных по такому канону, стал «Цыпленок» Корнея Чуковского, которого в разное время иллюстрировали художники Виктор Каневский и Евгений Чарушин, Татьяна Шеварева. Книжка-картинка по-своему революционна для детской литературы, для которой первоначально было свойственно служить задачам взрослого – помогать ему что-то объяснять, показывать ребенку. Развитие визуального способа передачи информации в книге: о сюжете, герое, мире, эмоциях и т.п. постепенно вывело детскую книгу в произведение, адресованное напрямую ребенку, который мог «прочитать» его сам.

Круг чтения современного ребенка – это в первую очередь книжки-картинки зарубежных авторов (их больше, они разнообразнее, они наполняют собой наибольшую часть книжного рынка). Назову наиболее яркие явления этого жанра переводных книг: Шел Силверстейн «Полтора жирафа» – иллюстрированное стихотворение (ритмичная небылица), выполненное автором в графике. Это одна из многочисленных историй в традициях повторяющихся небылиц типа «дома, который построил Джек», черно-белые изображения к которой фиксируют каждый новый виток событий.

Белые страницы, контурные рисунки, выполненные в очень ироничной и даже дурашливой манере, как будто приглашают ребенка то ли к игре, то ли к тому, чтобы взять цветные карандаши и раскрасить их. На белом фоне нет ничего, кроме называемых в тексте предметов, фигуры крупные, занимают практически все пространство страницы. Расположение фигуры жирафа на странице – тоже своего рода игра. В рисованной книге Мориса Сендака «Там, где живут чудовища?» автор использует возможность деления страницы на часть иллюстративную и текстовую – визуальная часть истории напоминает картинки, которые читатель видит в кукольном вертепном театре, а текст располагается под ними на белом поле. Такое деление позволяет автору передать своеобразие художественного мира произведения, который объединяет реальный мир, в котором живет герой и его фантазии. Иначе поступает шведский художник Свен Нурдквист, который не только размещает текст непосредственно на иллюстрации, но и иначе относится к организации иллюстрации – она кинематографична – на одном развороте мы видим не одного, а много Финдусов (котенок - главный герой сказки), потому что котенок все время перемещается, потому что так можно передать динамику развития событий, движение героя. Такая книга готова к тому, чтобы ее читал ребенок, опираясь только на визуальный ряд.

Несколько иначе живут книжки-картинки русских авторов. Среди них особенно выделяются книги Александра Коняшова – это тоже издания, напрямую адресованные ребенку, потому что текст явно играет факультативное значение. Истории про «Два башмака» и «Иголку и нитку» можно прочитать без текста. Но более традиционным для русской книжки-картинки все-таки остается сбалансированное сочетание текста и интересных, часто очень привлекательных работ художников с текстом сказки или стихотворения. Например, работы Дарьи Герасимовой с сказками для Марты писательницы Дины Сабитовой, иллюстрации Ольги Демидовой к книге комических историй Станислава Востокова «Как правильно пугать детей» или особый проект Зины Суровой, иллюстрировавшей стихи Тима Собакина «Из переписки с коровой».

Развитие визуальной литературы для детей невозможно описать, не упомянув книги научно-популярного характера: для Лены Шенберг (Горячие факты про лед, Крутые факты о яйцах и др.), Петра Сохо (Пчелы), Анна Десницкой и Александры Литвиной (Метро. История железной дороги в картинках, История старой квартиры) мысль о том, что рассказать об окружающем мире, об истории

ребенку лучше в картинках, используя возможности сочетания различных визуальных приемов и сочетания их с короткими текстами-пояснениями. И стоит отметить, что это направление детской литературы сильно «выросло» - сегодня визуальные научно-популярные и даже учебные издания все чаще и все успешнее используют возможности комикса, приемов иллюстрированной энциклопедии для подростковых изданий.

В отдельную позицию хотелось бы вынести работы современных художников с поэтическими текстами (например, Эдуард Шендерович, худ. Соня Уткина «Про битвы и сражения», Артур Гиваргизов, худ. Наталья Яскина «Как -то я летел с рябины»; Михаил Яснов, худ. Елена Блинова «Мамонт, папонт и другие»; Михаил Яснов, худ. Зина Сурова «Собиратель сосул» и многие другие), которые по-своему откликаются на особенную организацию поэтической речи, визуальные образы комплиментарны по отношению к образам словесным, единство решений для целого сборника позволяет судить о «поэтическом мире» поэта, дает возможность читателю увидеть его

Благодаря творчеству современных художников Игоря Олейникова (И. Бродский «Баллада о маленьком буксире», П. Ершов «Конек-горбунок» и др.) и Михаила Бычкова (Л. Толстой «Были», Н. Гоголь «Невский проспект», Суриков. «Детство» (Вот качусь я с горки) и др.) у жанра книжки-картинки появилась возможность быть востребованной и у взрослых — для них работы этих художников с произведениями изящной словесности. Традиционное определение «художественное издание», как мне кажется не дает нужной характеристики, так как не отражает сходства с книжкой-картинкой, которая говорит с читателем на своем языке обстановки, некоторой театральности или мультипликации, когда художник выступает еще и режиссером нашего чтения, предлагает свою интерпретацию произведения.

Но все выше сказанное было лишь предупреждением к описанию современных изданий, созданных по правилам и канонам книжки-картинки, но сильно «повзрослевших» и преодолевших идею о том, что картинка в книжке создается только потому что ребенок не умеет читать и нуждается в зрительной опоре для восприятия литературного произведения. Визуальные книги Тасиеса «Украденные имена», Шона Тана «Ничья вещь», Давида Кали и Сержа Блока «Враг», Тоси Маруки «Хиросима» адресованы подросткам, молодым людям, взрослым читателям. Эти визуальные

рассказы, новеллы, очерки посвящены очень «взрослым» проблемам — войне, одиночеству, разобщенности, травле, их стилистика говорит о том, что адресат воспринимается автором как равный, как тот, с кем хотелось бы обсудить волнующие темы. Но одновременно в этих книгах сохраняется идея книжек-картинок, предоставляющих возможность читателю получить эмоциональный (непосредственный, чувственный, эмпирический) опыт, то есть по-прежнему сильна просветительская составляющая.

Такая тенденция сделать текст для «взрослого» пользования предметом внимания подростков, педагогов хорошо видна в издании небольшой новеллы французского писателя Франка Павлофа «Коричневое утро», которая из сугубо текстового произведения в русской версии (издательство КомпасГид) превратилось в похожую на другие визуальные книги на гражданскую и антивоенную тематику («Украденные имена», «Враг», «Хиросима» вышли в том же издательстве) благодаря иллюстрациям Леонида Шмелькова. Визуализация «коричневой» тематики, увеличение объема книги, ее выход в другую полиграфическую и ценовую категорию — все это принципиально изменило восприятие и место книги на книжной полке.

В заключении вернемся к детским книжкам-картинкам современных писателей и художников и посмотрим, как на них повлияли изменения в тематике и возрастной адресации этого жанра полиграфических изданий.

Наиболее яркими представителями новейшей книжки-картинки на отечественном рынке, на мой взгляд, стали книги Туве Апфельгрэн и Саллы Саволайнен «Веста Линнея и капризная мама» и «Спокойной ночи, Веста Линнея», а также проект писательницы Амели Фрид и художницы Джеки Гляйх «А дедушка в костюме?». Эти книги адресованы детям, они сохраняют все признаки детской литературы — дидактический характер, визуальный ряд приближает книгу к ребенку, делает ее максимально понятной для него. Однако и дидактика, и тематика претерпевают принципиальное отличие: дидактическая составляющая смещается в сторону взрослого читателя — книга предлагает маме способ научиться говорить с ребенком про непростые семейные ситуации (ссора, детские страхи, потеря близких).

Тематика книжки картинки смещается к не воспринимавшимся до сих пор как детские вопросам и темам: смерть, неблагополучие или ошибки взрослого.

Выводы: Книжка-картинка за последние без малого сто лет «выросла», чтобы стать интересной подростку, юноше, учителю, любителю изящной словесности, психологу. Современные книжки-картинки – это визуальный образ непростых, очень значимых для общества гражданских, антивоенных, психологических тем, который создает новые возможности для читателя в восприятии этих тем, которых не может дать литература текстовая, вербальная. Такое визуальное восприятие проблем основано на эмоциональном переживании, так как социальная, историческая тематика требует острого впечатления, которое будет постепенно осмысляться.

Список упоминаемых изданий

1. Силверстайн, Ш. Полтора жирафа. – М.: Розовый жираф, 2011.
2. Сендак, М. Там, где живут чудовища? – М.: Розовый жираф, 2015.
3. Нурдквист, С. История о том, как Финдус потерялся. – М.: Белая ворона, 2016.
4. Коняшов, А. Два башмака. Худ. Ирина Киреева – М.: Август, 2011.
5. Сабитова, Д. Сказки про Марту. Илл. Дарьи Герасимовой – М.: Мир детства, 2011.
6. Востоков, С. Как правильно пугать детей. Иллюстрации Ольги Демидовой – М.: Редкая птица, 2016.
7. Собакин, Т. Из переписки с коровой. Илл. Зины Суровой – М.: Эгмонт, 2017.
8. Шеберг, Л. Горячие факты про лед. – М.: Самокат, 2016.
9. Шеберг, Л. Крутые факты про яйца. – М.: Самокат, 2016.
10. Сохо, П. Пчелы – М.: Самокат, 2017.
11. Десницкая, А. Литвина, А. Метро. История железной дороги в картинках. – М.: Пешком в историю, 2015.
12. Десницкая, А. Литвина, А. История старой квартиры. – М.: Самокат, 2017.
13. Шендерович, Э. Про битвы и сражения, Худ. Соня Уткина. – М.: Самокат, 2013.

14. Гиваргизов, А. Как -то я летел с рябины. Худ. Наталья Яскина. - М.: Издательский дом Мещерякова, 2011.
15. Яснов, М. Мамонт, папонт и другие. Худ. Елена Блинова. — М.: Эгмонт, 2017.
16. Яснов, М. Собиратель сосулук. Худ. Зина Сурова. — М.: Самокат, 2013.
17. Бродский, И. Баллада о маленьком буксире. Худ. Игорь Олейников. — М.: Азбука, 2016.
18. Ершов, П. Конек-горбунок. Худ. Игорь Олейников. — М.: Контакт-культура, 2016.
19. Толстой, Л. Были. Худ. Михаил Бычков. — СПб: Речь, 2015.
20. Гоголь, Н. Невский проспект. Худ. Михаил Бычков, — СПб: Речь, 2016.
21. Тасиес. Украденные имена. — М.: КомпасГид, 2011.
22. Тан, Шон. Ничья вещь. — М.: Мир детства Медиа, 2010.
23. Кали, Д., Блок, С. Враг. — М.: КомпасГид, 2014.
24. Маруки, Т. Хиросима. — М.: КомпасГид, 2011.
25. Павлофф, Ф. Коричневое утро. Худ. Леонид Шмельков. — М.: КомпасГид, 2011.
26. Аппельгрэн, Т., Саволайнен, С. Веста Линнея и капризная мама. — М.: Мир детства Медиа, 2008.
27. Фрид, А., Гляйх, Д. А дедушка в костюме? — М.: КомпасГид, 2010.

Мария Скаф

*Литературный критик, переводчик,
преподаватель, куратор курса «Визуальные
нарративы» в ВШЭ*

Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных жанров*

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 областью (1) в своем развитии присваивающей ранее недоступные ему функции и завоевывающей новые территории (2). Для исследователей эти изменения имеют особое значение, так как расширение визуального инструментария, размытие привычных нам границ между изображением и текстом не только усложняет устоявшиеся 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 крайне редко не вызывает сомнений: для того, 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 друга (3).

* Первая публикация: «Детские чтения» №2, 2016. — С. 285-303.

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, прекратить 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 года, (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 некоего глобального целого (6)), а во-вторых традиционная отдаленность визуальных жанров друг от друга: исследователи комикса лишь за редкими исключениями понимают, кто такой Морис Сендак, в то время, как далеко не всякий знаток детской литературы в курсе творчества Эрже. В результате, мы инерционно продолжаем относить литературно-визуальные произведения к привычным, но неверным видам искусства (к тем, что послужили толчком к их возникновению, но не к тому, к которому они реально относятся), 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» Сендака [Сендак, 2014] 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 визуального 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 литературе (7)). 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 огромным количеством особых приемов, которые так же имеет смысл изучать в связке: фреймы, линии движения, баблы, типы межфреймовых переходов (8) – 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 появляется жанр книжка-картинка, комикс, визуальная поэзия и прочие (9). В какой-то степени такое деление понятно: различия между книжкой-картинкой и комиксом действительно существуют, они ощутимы и хорошо сформулированы. Однако, визуальная литература – вид искусства, построенный на размытии, на преодолении границ (что прекрасно видно на приведенных ниже примерах), и 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]. 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 пове-

ствования, подчиняет читателя авторской воле. В своем исследовании Палмер показывает, как по-разному ритмически организовывать 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 многих кадров в рамках одной страницы позволяет художнику передавать несколько типов изменений (10). Во-первых, течение времени. В «Прибытии» Шон Тан [Тан, 2013] 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. Затем, изменение состояния объекта - часто используемый прием для передачи эмоций во время диалогов героев. Иногда, впрочем, используется для передачи изменений состояния в буквальном смысле слова:

трансформации людей в животных в фэнтези комиксах, или преобразовании неживой материи (уничтожение зданий, сжигание рукописей, etc). Далее - 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, что бы отметить некоторые детали общей картины, или, например, симитировать блуждающий взгляд; см. сцену прибытия Джона Гриффина в «The Nobody» Джеффа Лимье [Lemige, 2009]) и, наконец, непосредственно смену действия (один из самых распространенных переходов, незаменимый в экшн сценах; см. многочисленные битвы вселенной Marvel).

Понятно, что книжный формат одной большой, или даже нескольких небольших, иллюстраций на странице для подобных переходов подходит слабо. 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 симитировать комиксовый ритм. Здесь каждая зона — это такой же кадр, объединенный при этом общим пространством.

Другой способ, так же 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 замедляя 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 далее 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], или Трикси, тщетно пытающаяся объяснить папе, что они забыли в прачечной мягкую игрушку, из книги Мо Виллемса «Заинька»[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. И даже традиционный серийный комикс так же постоянно использует этот прием для изображения насыщенных сцен, ведь небольшой кадр не вмещает в себя много детально прорисованных объектов. И если художнику, как например, Марку Бакинхэму в «Сказках» хочется изобразить тайный заговор одних сказочных существ против других сказочных существ во всех подробностях, он автоматически переходит на масштабные 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 Пиноккио оформлена как сказка-вставка, иллюстрированная в духе гравюр Дюрера.

Так 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 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 [Wiesner, 2006] 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 их 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» [Burningham 1992, стр. 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» [Моррисон, 2016] речь Бэтмена оформлена в черный текстовый пузырь с белым шрифтом текста, речь 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. Инструментарий комикса в смысле придания тексту изобразительных функций чрезвычайно широк. Текст может дублировать 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, наделает 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 как 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 ис-

пользуется всего два шрифта, но при этом художник так вольно обращается с толщиной, размером, курсивом и расположением 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 ома напротив объявлениях или о зарубках на стенах в духе «рост Трэйси 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 Шварцц, 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 лубой 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 луггер 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]

Так же 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 «При-

бытие» 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 так же отказывается от звукоподражающих подписей — в «Прибытии» царит совершеннейший звуковой вакуум. В том же духе устроена «Здесь» Ричарда Макгуайра [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, возможно, произведение визуальной литературы (хотя и не во всех 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 секвенциональные 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 букарт (12)) развивались в области исключительно детской литературы, секвенциональные 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, в то же время, как взрослая аудитория зачитывалась скандальной графической 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].

Натали 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 [прим.: курсив автора] 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 немало 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, возможно, по началу лишь 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 Рифаген (14) – мастеров веселой детской книги. Однако вся внешняя формальная детскость «Идиота» исчезает, стоит лишь обратить внимание на сюжет. Август проживает свою жизнь в удивительном иллюзорном 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., Karrebæk, 2009]. Слово следуя за сюжетом, авторы наращивают градус без-

умия, сочетая коллажи, карикатуры, зарисовки в духе античной вазопиши 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 так же 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 так же движется по пути расширения своей целевой аудитории.

Шон Тан, Раймонд Бриггс, Арт Шпигельман (15) 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» так же перестанет быть формальным признаком жанра.

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

Комментарии от автора

1) Как, впрочем, и во многих других областях культуры. Подробнее о визуальном повороте см., например «Визуализация культуры: проблемы и перспективы» Т.Е. Савицкой. [Савицкая, 2016]

2) С одной стороны, растет процент работ, где именно изображение принимает на себя функцию повествования, а с другой уже не раз литературных премий, ранее вручаемых лишь текстам, удостоивались графические произведения, легитимизируя тем самым изображение, 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 года. Программа концеренции <http://kommissia.ru/2016/conference/> (дата последнего обращения 29.08.2016)

6) так, например, Г. Д. Махашвили в своей статье «Иллюстрированная книга и комикс» изначально 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» [Lobel A., Lobel., 2006], в «If at First You Do Not See» Рут Браун [Brown, 1989] или, например, в «The Three Golden Keys» Петера Сиса [Sis, 2001].

8) Фрейм – одно изображение, один кадр [Ли, 1978, стр. 5]. Линии движения – линии, появляющиеся за движущимся объектом, параллельно направлению его движения, призванные подчеркнуть динамичность объекта [Амаш, Нолен-Уэфингтон, 2010]. Бабл или речевой\текстовый пузырь – зона, содержащая речь

персонажа [Ли, 1978, стр. 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».

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 <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 Foreign 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

Джефферс О., Дорога домой. Спб.: Поляндрия, 2015

- Керр Д., Мяули и игрушечный зайка. М.: Мелик-Пашаев, 2012
- Макгуайр Р., Здесь. М.: Corpus, 2015
- МакКей У., Малыш Немо в сонной стране, М.: Zangavar, 2010
- Моррисон Г., Бэтмен. Лечебница Аркхем. Дом скорби на скорбной земле. М.: Азбукаб 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., Маус. М.: Corpus, 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, 1992
- 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

Lemire J., *The Nobody*. Vertigo, 2009

Lobel A., Lobel., *On Market Strett*. Greenwillow Books, 2006

McPhail D., *No!* Roaring Brook Press, 2010

Oscar K., *Dorte Karrebæk, Idiot!* Høst & Søn, 2009

Oscar K., *Dorte Karrebæk, Shakespeares Hamlet*. Dansk lærerforeningens 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 Kichen*. 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., *Floatsam*. Clarion Books, 2006

Willems M., *The Pigeon Needs a Bath!* Disney-Hyperion, 2014

Исследования

Махашвили Г.Д., *Иллюстрированная книга и комикс.*, Вестник МГУП им. Ивана Федорова, №6, 2012 г, <http://elibrary.ru/item.asp?id=24903448> (дата обращения: 29.08.2016)

Савицкая Т.Е., *Визуализация культуры: проблемы и перспективы*. URL: http://www.ifapcom.ru/files/Monitoring/savitskaya_visualization_cult.pdf (дата обращения: 13.06.2016)

Скаф М. К., *Визуальная литература. Фигуры речи и тропы*. Детские чтения ТОМ 6, № 2 (2014), стр. 209-219

Amash J., Nolen-Weathington E., Carmine Infantino: *Penciler*, Publisher, Provocateur. TwoMorrrows 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

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)

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)

Ольга Панфёрова

Московский политех, Высшая школа печати и медиаиндустрии, факультет издательского дела и журналистики. Магистратура, 1 курс

Место комикса в современной культуре и литературе, и особенности издания комиксов

Комиксы и графические романы превращаются во все более важную часть современной культуры вообще и литературы в частности, занимая все более обширную нишу на современном рынке. В них затрагиваются все более важные и значимые социальные проблемы и приводятся примеры социально одобряемых моделей поведения. Комиксы приобретают все более важное значение и становятся одним из самых часто покупаемых видов изданий. В связи с чем, представляется актуальным изучение особенностей его издания.

Наряду с комиксами, ориентированными на детскую и подростковую аудиторию и носящих исключительно развлекательный характер широкое распространение получили комикс-интерпретации классических литературных произведений, раскрытые через образы уже знакомых ранее персонажей комиксов: «Преступление и наказание» с персонажами вселенной DC, а также классические истории с оригинальными персонажами книг. В комиксах вселенной Marvel и DC поднимаются важные нравственные и социальные темы: честь, преданность, гражданская ответственность и т.д. В виде рисованных историй существуют произведения документально-исторического характера: «Маус» Арта Шпигельмана, «Палестина» Джо Сакко, «Капитал Маркса в картинках». Бонусные материалы по различным вселенным также стали появляться в виде артбуков, графических романов.

В современном мире комиксы играют существенную роль в культурной и социальной жизни общества. Для того, чтобы современные комиксы полноценно выполняли свои социальные

и культурные функции, важно создать и четко следовать концепции издания. При подготовке к изданию рисованных историй часто допускаются ошибки. Это снижает культуру издания. Чтобы избежать ошибок при подготовке комиксов, нужно тщательно продумать макет. Немаловажными факторами являются подбор, расположение и правильное оформление артов, гармоничное сочетание их с текстом. Важно правильно подобрать цвета и шрифты, для создания общей целостной истории. Для этого необходимо иметь четкое представление о целевом назначении издания и читательской аудитории. В противном случае, культурная и социальная ценность комикса может быть утеряна.

На примере артбуков по серии книг О. Громыко «Космоолухи» мне было любопытно посмотреть особенности подготовки изданий рисованных историй по литературным произведениям. Я провела сравнение двух артбуков данной серии: артбук «Бортовой журнал грузового судна ЛПКВ 231 Космический Мозгоед», Минск, 2014 г. По серии книг Ольги Громыко «Космоолухи»; артбук «Космический мозгоед: наши приключения в космосе и не только», Минск, 2016 г. По серии книг Ольги Громыко «Космоолухи». Я нашла ряд типичных ошибок, допускаемых при работе над изданием комиксов.

Я выделила особенности, характерные для обоих артбуков. При подготовке иллюстраций к фрагментам текста события передаются в слегка искаженной форме. Одна или нескольких деталей на арте изменяются. Суть сцены меняется от этого несильно. Основные события занимают больше места на страницах. Они более детализированы. Второстепенным сценам уделяется мало места. Иллюстрации из книг перенесены в артбук почти без изменений. Возрастной рейтинг у артбуков выше, чем у книг.

В создании обоих артбуков принимают участие два художника с разным стилем рисования. Расположение артов при верстке не имеет определенной структуры внутри рубрик. Оба издания имеют четкую концепцию. Концепция соблюдается. Артбуки схожи по исполнению. Они выполнены на мелованной бумаге, имеют одинаковый формат. Первое издание имеет книжную, второе - альбомную ориентацию.

Теперь я хочу рассмотреть, недочеты, допущенные при подготовке изданий. Они делают артбуки сложными для восприятия вне книжной серии. Ошибки анализируются мной на основе второго артбука по данной серии. Недостатком обложки является

использование плохо читаемого шрифта, затрудняющего восприятие названия. Простой шрифт выглядит более уместно. Он не изменяет общей концепции.

Внутри я также выделила ряд ошибок. Использование двух разных шрифтов для одной целостной истории ничем не обосновано. Мне кажется целесообразным выбрать один общий шрифт для исполнения основного текста. При размещении внутри разделов разные по стилю работы представлены «вперемешку». Целесообразно разместить каждого из художников на отдельном развороте. Развороты можно чередовать. В артбуке отсутствует хронология Изображения с одной страницы могут отражать события из разных временных периодов вселенной. Это может ввести в заблуждение не знакомого с первоисточником потребителя. Важно расположить арты в хронологической последовательности. Можно создать «временную ленту» и разместить ее постранично. Еще один существенный недостаток-отсутствие информации о персонажах. Этот недостаток есть только во второй части артбука. В первой версии издания информация о персонажах давалась в начале каждого нового раздела. Это облегчало восприятие информации и делало издание более самостоятельным. Мне кажется, что введение краткой анкеты персонажа во втором издании тоже будет полезно. В этом случае объем артбука будет увеличен несущественно.

Все представленные недостатки свидетельствуют о низкой культуре издания У артбуков низкая степень самостоятельности по отношению к основной книжной серии. Артбуки могут выступать исключительно как дополнение к серии книг. Они не могут быть использованы для стимуляции интереса к первоисточнику. Эти издания являются ценным дополнением к основной вселенной романов. Ошибки подготовки издания. несущественны для фанатов. Издание рассчитано на аудиторию от 18 лет, чем отличается от основной серии. Серия книг имеет рейтинг +16. Ошибки, допущенные при подготовке издания, могут быть оправданы тем, что оба артбука были подготовлены автором и художниками самостоятельно без использования услуг издательства.

Программа конференции

Илья Инишев

Доктор философских наук, доцент Школы культурологии факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ

Распределённая образность: имажинативные практики современной культуры

Дарья Дмитриева

Кандидат культурологии, специалист по массовой визуальной культуре, доцент РАШ (РГГУ), руководитель проекта «Пунктум»

Книга как экран - экран как книга: визуальные паттерны и новые медиа

Виктор Меламед

Иллюстратор, карикатурист, преподаватель БВШД

Существует ли иллюстрация в современной России?

Александра Орлова

Искусствовед, куратор, член Ассоциации искусствоведов, член Творческого союза художников России (секция «Искусствоведение и критика»), сотрудник отдела культурных программ РГБИ

Книга в современных художественных практиках

Екатерина Асонова

Кандидат педагогических наук, заведующая лабораторией социокультурных образовательных практик ГАОУ ВО МГПУ

Что произошло с книжкой-картинкой, когда она выросла

Мария Скаф

Литературный критик, переводчик, преподаватель, куратор курса «Визуальные нарративы» в ВШЭ

Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных жанров

Катерина Зуева

Куратор, программный директор фестиваля PHOTOBOKKFEST, сотрудник Центра фотографии им. братьев Люмьер

Фотокнига как неочевидный постцифровой объект

Анна Коростелёва

Главный редактор издательства «Комикс Паблишер»

Российские авторские комиксы: Современное положение на книжном рынке и тенденции в развитии.

Ольга Панферова

Магистрант ВШПИМ МПУ

Место комикса в современной культуре и литературе и особенности издания комиксов

НОВАЯ ОБРАЗНОСТЬ

Русская литература и искусство
в контексте тенденций
визуальной культуры

Материалы конференции
10 ноября 2017

Подписано в печать 28.11.18. Формат 70x100 1/16
Российская государственная библиотека для молодёжи
107061 Москва, ул. Б. Черкизовская, д. 4., корп. 1.
Отпечатано в Типографии РГБМ. Тел.: 8 (499) 161-40-01

Официальный сайт РГБМ: rgub.ru
Электронный каталог РГБМ: orac.rgub.ru
Информационно-справочный портал: library.ru
Методобъединение. Для библиотек,
работающих с молодежью: vmo.rgub.ru

Сайт Центра комиксов и визуальной культуры:
izotext.rgub.ru
Странички Центра в соцсетях:
<https://www.facebook.com/izotext>
<http://vk.com/izotext>

Для связи: izotext@rgub.ru