

КОМІКС : ТЕОРІЯ ТА УКРАЇНСЬКА ПРАКТИКА

Статтю присвячено аналізу коміксу, який є потужним, універсальним та малодослідженим медіа. Увагу зосереджено на особливостях мальопису – актуальної художньої інтермедіальної змістоформи. Розглянуто феномен сучасного українського коміксу та популярної концепції графічного роману.

***Ключові слова:** комікс, інтермедіальність, концептграфічний роман, відкритий текст, український мальопис*

Актуальність обраної нами теми зумовлена тим, що дослідження у сучасному літературознавстві концепту відкритості тексту, синтезу текстуального та візуального медіа є полем зацікавлення багатьох дослідників. Епоха XXI ст. диктує свої норми освіченості та компетентності як для пересічного користувача, читача, реципієнта, так і для обізнаного літературознавця. Мультиінформаційний світ стверджує тенденцію до високого поцінування візуальної грамотності – однієї з провідних навичок комунікації як здатності до прочитування зображень та декодування відбитої в них інформації. В українському літературознавстві XXI ст. посилилася тенденція вивчення інтермедіальних контекстів переходу людства від «понятійно-словесної культури до видовищної, візуальної». Відтак прочитання текстового матеріалу інтелігентною людиною у всі часи розвитку суспільства доповнювало візуальне медіа – від інкрустування тексту ілюстраціями до тексту у форматі коміксу (мальовису) чи графічного роману.

Метою дослідження є визначення характерних особливостей коміксу, зокрема і продуктивність синтезованого медіа на українському ґрунті. Такий інструмент вражаючого сторітелінгу як комікс має багато дискусійних теоретичних питань на тему свого предмету, діапазону жанрів, коректних дефініцій та історії виникнення, що і мають бути висвітлені у цій статті.

Методологічною базою є праці літературознавців В. Просалової, Л. Генералюк, В. Будного, А. Нямцу, присвячені вивченню зв'язків тексту та живопису в інтермедіальному дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Ідейні положення щодо відкритості тексту заклали фундамент для вивчення феноменологічної природи медіа доповнень загалом. Розширення світу твору маніфестується розгалуженим візуальним, аудіальним та суміжним інструментарієм : *ілюстраціями* (починаючи від мініатюр Євангелія, датованих 989 роком та яскравих виявів візуальної, геральдичної барокової поезії – прикладом слугуватиме вірш Іоанікія Галятовського "Ключ розуменія" (1652), де зображено великий ключ, в середині якого вміщено друкований текст); *скульптурами* (глибше розуміння контексту, когерентності та усвідомлення першоджерел творчого натхнення Івана Франка при написанні поеми «Мойсей» може надати однойменна скульптура генія Мікелянджело Буанаротті); *музичним акомпанементом* (супровідні мелодії до українських казок В. Косенка) та *діджитал-світами* у віртуальній реальності (створена у 2017 р. «Аліса в країні див» Л. Керрола у доповненій реальності). Отже, питання тісного зв'язку тексту з іншими видами мистецтва, зокрема з *візуальним*, хвилювало літературознавців ще задовго до появи синтезованого медіа *коміксу*. Як зазначає О. О. Потебня, однією з функцій літературного твору є гносеологічна, що полягає у розширенні меж людського пізнання світу завдяки

творчому генію автора чи концептуальній інтерпретації твору у форматі нового прочитання [9], і саме *комікс* як синтез тексту та ілюстрації ми маємо право розглядати і у площині нового прочитання творів класичної літератури, зокрема української, і у площині генерації якісно нового контенту. На думку Є. М. Черноіваненка, «літературний твір, перетворюючись на модель дійсності, тяжіє до того, щоб його світ був таким же багатим і різноманітним, як і реальний» [10, с. 430], а Т. С. Еліот зазначає, що художній твір «передає інформацію про новий досвід, або нове витлумачення уже знайомого досвіду, або вираження чогось такого, що ми пережили, але для чого у нас немає слів» [11, с. 159], тим самим стверджуючи актуальність розширення світу твору, у тому числі і шляхом перебудови тексту у вимірі іншого медіа або ж синтезу тексту з будь-яким медіа.

Як читач, так і автор може спровокувати інтертекстуальний вектор. Завдяки творчому мисленню письменника, його індивідуальності породжується художній світ як наслідок «вибудовування складної системи відношень із текстами інших авторів (ідентифікація, протиставлення, маскування (приховування))» [4, с. 175]. Читач, прагнучи глибше та детальніше зрозуміти текст, у тій чи іншій мірі спроможний виявити інтертекстуальні зв'язки. Ступінь читацького потенціалу залежить від багатьох факторів: віку, культурного тезаурусу, освіти, психологічних особливостей тощо. Тож світ твору може бути розширеним із засад та точки зору читача у широкому спектрі напрямків та відповідних їм медіа. У парі з текстом синтезоване з двох медіа явище коміксу є дієвим та прогресивним засібом пізнання, що впливає на багато аспектів перцепції читача.

Дефініція терміну та складнощі у жанровій генеології. У лоні літературознавчої думки щодо окреслення чіткої дефініції графічного роману та розмежування понять графічного роману з поняттям коміксу триває дискусія. У «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Ковалів визначає жанр коміксу через превалювання візуального аспекту над текстом, що ілюструється малюнками, оскільки зазначено, що комікс – це «серія чорно-білих або кольорових розважальних малюнків, що ілюструє розвиток сюжету, представлений мінімальним, здебільшого діалогічним, текстом» [5, с. 508]. Акцентовано на обов'язковій наявності зображень, розміщених у суворій фіксованій послідовності, а вже потім увагу звернено на мінімалізацію тексту. Н. Копистянська встановила, що жанр не можна вичерпати усталеними канонізованими схемами, тому літературознавиця прагне врахувати рухливість жанру коміксу [3].

Отже, однією із дискусійних проблем теоретичних підвалин мальопису є його теоретичне визначення. Слово «комікс» походить від англійського «comic» (кумедний, розважальний), але у мові оригіналу наука про мальопис послуговується цілою низкою визначень, які в українському літературознавстві не посіли ґрунтовних позицій. Зазвичай

комікс визначають як процес та результат складання зображень у певній послідовності з метою висвітлення об'ємної або навпаки стислої історії. Насправді ж до цього поняття також входять окремі терміни-відгалуження. Такими є *comic book* – «комік-бук», що має еквівалент в українській мові – «мальюпис», *comic strip* – «комік-стріп» або ж мальюстрічка та неопосередковано сам *comics* – «комікс» або ж мальюсторія, останній з яких наче першоджерело у філософії породжує загальну назву та сам входить у її понятійне коло. Зазначимо, що водночас **графічним романом** вважають різновид коміксу, роман, сюжет у якому подано через серію послідовних малюнків, що вимагають певної логіки опанування матеріалом, почергового прочитання діалогічних реплік та короткого супровідного тексту. Варто зауважити, що до поняття коміксу в широкому сенсі деякі дослідники також уналежнюють наскельний живопис, давньогрецький вазопис, розпис давньоєгипетських та середньовічних манускриптів, зображення на гобеленах, вітражах, дощечках, широкоформатних полотнах тощо [6, с. 265].

Подібні теорії не є безпідставними – у всіх вищезгаданих формах комунікації дійсно є дві фундаментальні спільні риси. Першою є схожість форми та манери викладу інформації – сюжет представлений у наочний спосіб з використанням фрагментів різної довжини, відтворених у панелях. Під *панеллю* розуміємо окрему складову частинку сторінки / шпальти, що містить певний момент у загальному наративі. Другою рисою є умовно необмежений простір для застосування композиційних елементів, присутніх у кожній з форм. Планарність, фокус, акцент, гіперболізація, відчуття відстані, ракурс, гра світла, дво- та тривимірність та інші згенеровані графічно-зображальною або ж сюжетною потребою відтінки відтворення можуть бути застосовані у цих формах візуальної комунікації.

Популярною є думка про суто масово-журнальну, бульварну природу коміксів та заперечення зародження їх до епохи розквіту або ж андеграунду (з так чи інакше присутнім культивуванням провідних персонажей в індивідуалізованих серійних виданнях в піджанрі супергеройки): «оскільки комікс уперше з'явився в періодичному виданні і практично досі присутній в масовокомунікаційних джерелах, доцільно розглядати його як медіатекст (медіапродукт), який споживач має ідентифікувати, інтерпретувати» [8]. Дійсно, однотайної думки про момент, відлікову точку зародження коміксу як такого дослідники не мають, але за опорну теорію слід вважати концепцію створення коміксу Вільямом Гогартом у середині XVII ст. Художник з характером підприємця створив низку картин на тему «Сучасної моралі» у період 1731-1743 рр., відтворивши кожен з тих семи, що увійшли до циклу, у декількох примірниках. Текстового супроводу у бажаній або ж очікуваній формі допису ми не знаходимо, але цілісність розповіді все ж простежується візуально – каркасність «Модного шлюбу» за словами знавців, схожа на стрип, який слід розглядати зліва направо.

Питання походження коміксу залишається відкритим для обговорень та критики, адже обидві думки мають своє теоретичне підґрунтя. З виникненням письма та навіть до його винайдення поява послідовного мистецтва як способу самовираження продукувала появу різних зображальних та виражальних форм. Попри все, маємо підкреслити, що графічне вираження свідомого на стінах печер або вітражах є дуже віддаленим від сучасного прояву візуального мистецтва за трьома показниками : технікою, тиражем або ж механізмом розповсюдження і функціонування, різницею семантичного навантаження контенту.

Літературознавець, культуролог, лінгвіст Р. Барт у праці «Риторика образу» звертається до *специфіки коміксу*, розглядаючи стосунки слова і зображення як взаємодію різних знакових систем. Автор зазначає, що саме культурний код відіграє важливу роль у накладанні образів текстового та зорового сприйняття. «Словесний текст і зображення, – зазначає Р.Барт, – знаходяться тут в компліментарних стосунках; і текст, і зображення виявляються, в даному випадку, фрагментами більш крупнішої синтагми, єдність повідомлення досягається на більшому рівні – на рівні сюжету, історії, дієгезису» [1, с. 307]. Також вчений наголошує, що зображення – це система, що вимагає від користувача значно менше зусиль, позбавляє читача необхідності вникати в різні «нудні словесні описи» [1, с. 309].

Українська парадигма коміксу. Окреслюючи початок, зародження жанру коміксу в історії української літератури, необхідно підкреслити нестійкість та дискусійність встановлених часово-просторових меж : деякі дослідники вважають графіки Софії Київської прототипами українського національно-забарвленого мальовипису, адже на стінах були відтворені малюнки з текстовим акомпанементом, виразники полікодового письма – фактично, із подібними графіками ще у XI столітті з'являється і потреба у розшифруванні кодів вже двох синтезованих медіа. Подібні зародження мальовиписів характерні для людської цивілізації як такої – від розфарбованих єгипетських пірамід до розкадрованих та текстуально оформлених амфор Давньої Греції на іншому кінці світу.

Першою україномовною, оригінальною пробою пера у жанрі коміксу був «Чорнокнижник з Чорногори», віршована поема Я. Вільшенко, написана у 20-30 рр. минулого століття. Тим не менш, у виданні текст все ж існував відірвано від ілюстрацій, які попри все зображали до 80% усього *сетингу* – сукупності місця й часу дії, динаміки сюжету, що розгортається. Початок 90-х років, період Перебудови та поодиноких подорожей за кордон приніс справжню історичну подію для літературного світу, прорив в рамках заангажованої дотепер радянської ідеологічної публіцистики та майже відсутнього розважального сегменту – з'явилися перші **коміксарі** – автори коміксів, які створювали самостійно і сценарій, і малюнки, зміщуючи площину тогочасного літературного фокусу на царину синтезованих форм оповіді. Набагато більше письменників стали співпрацювати із

ілюстраторами для створення спільних проєктів. Першим ексклюзивом українського видавництва вважають «Шовкову державу» Фелікса Добріна, перекладену на англійську мову як «Welcome danger» («Ласкаво просимо, небезпеко»).

Пожвавлення інтересу до жанру коміксу спочатку спровокувало появу оригінального національного продукту на характерні для української ментальності теми : комікс 1992-го року авторства С. Яворського та І. Баранько «Святослав і вікінг», де в дієгезисі – світі історії зображуваного, були відтворені події «Повісті..» з такими дійовими особами як княгиня Ольга та князь Святослав; мальопис К. Сулими на характерний для української традиції козацький дещо міфологізований сюжет «Буйвітер», головний герой якого з одноіменним прізвиськом став першим супергероєм української витримки. Історичні та соціальні процеси формують напрям осі та критерії розвитку і жанру коміксу – економічна криза 2008-2009 років спровокувала перевидання коміксу «Україна в боротьбі», що базувався на тематиці життя та долі воїнів УПА.

Серед коміксів, що базуються на загальній канонічній моделі життя відчайдушного козака, неодноразово закріпленій у традиціях українського Романтизму, слід назвати комікс 2012 р. «Даогопак» авторства Nebesky. Видання блок-бастеру складало собою історію в трьох томах : «Анталійська гатроль», «Шляхетна Любов», «Тамниця Карпатського Мольфара». Згадані вище твори за допомогою комплексного наративу відсилають реципієнта до найвідоміших українських міфів про козаків.

У період активного розгляду коміксу як можливості створення принципово нових сюжетів на традиційну тематику також популярності набув напрям розширення світу класичних текстів. Під час економічної кризи видавці сприяли виданню **класичних українських творів** у новому форматі: «Захар Беркут», «Кайдашева сім'я», «Мина Мазайло» були розглянуті у мальописах під новим кутом мистецького осмислення. А. Перетятко 1993 р. адаптував тексти М. Гоголя «Вій» та «Тарас Бульба» в журналі «Мандрівник», а двадцять років по тому у черговій точці рубікону української історії, у рік подій Революції гідності, була опублікована повноцінна «Історія незалежної України в малюнках».

Ще Будний В. зазначав, що «будь-якій геній є національним, а не інтернаціональним і виражає вселюдське у національному», тому і національна українська література пером та стилосом творців слова наповнена не лише аутентичними, питомими культурними явищами, а й вміщує у своїй органічній структурі елементи «загальнолюдського континіуму» [2, с. 143]. Тому і в історії українського мальопису існували комікси із вкрапленнями загальних світових тенденцій. Як зазначає А. Нямцу, функціонування активного традиційного сюжету (образу чи мотиву) у літературному творі визначається «певним набором інтегральних ознак, серед яких потенціальна багатозначність семантики традиційної структури, що забезпечує її

інтенсивне входження в духовний аспект іншої культурно-історичної епохи», що ми неодноразово можемо спостерігати у варіаціях трактування циклу міфів Давньої Греції, зокрема і у 1995 – 2005 роки, із створенням ряду коміксів на тематику давньогрецької міфології («Піфіт – історія найвеличнішого з героїв Іліади») [7, с. 2].

Однією з ознак функціонування традиційного сюжету в українських коміксах є існування загальнолюдських домінант (*архетипів*), що ми побачимо в образах каміння, дерева та інших персоналізованих представників флори та фауни. Наприклад, комікс «Легенда», створений О. Корешковим у 2017 р. за мотивами однойменного позасюжетного елемента з повісті «Захар Беркут» І. Франка насичена не лише міфічними образами на кшталт цариці смерті Морани та Сторожа, а й персоналізованими архетипами Каменю, Озера (води), Сонця, Дня та Ночі.

Важливим аспектом українського феномену коміксу є його типологічна спорідненість із відомими світовими літературними зразками. Аби проводити міжкультурні паралелі між коміксом 2016-го року «Хроніки Аптауна», що порушував соціальну проблематику та гостро розглядав питання корупції в Україні, уміщуючи в собі виразні традиції європейської та американської антиутопії з творами Р. Бредбері «350 градусів за Фаренгейтом», Дж. Орвела «1984», підкреслимо їх подібність соціально-ідеологічних, поведінко-психологічних та літературно-естетичних факторів матеріального та духовного буття в межах зображуваних «антисвітів майбутнього», а також схожість у процесах розбудови сюжету та структурно-змістовної інваріантності.

Саме національна специфічність вичленованої версії добре відомого сюжету глибоко та всебічно розкриває нам не лише універсальний контекст, а ще й дає змогу здійснити дві контрастні, але не конфліктуючі між собою операції – «побачити в конкретному всезагальне і навпаки» [8, с. 9]. У 2017 році український комікс проявив себе якнайяскравіше – О. Корешков «Серед овець» на антисемітську тематику, що нагадує найперший у світі комікс «Maus A Survival's Tale» Арта Шпігельмана та «Воля» В. Буйгалова, із авторською призмою перенесення українського супергероя в іпостасі козака в еру майбутнього: аналізуємо факт розміщення суто національно забарвленого головного героя у тенденційно зумовлену умовність майбутнього – у реальність дизельпанку.

Висновки. У статті було встановлено, що комікси є синтезованим текстуально-візуальним медіа, що наразі має високий показник зацікавлення дослідників. Мальюписи складаються із високо мотивованих знаків, образів і символів, котрі породжують значення різними способами, створюючи код, який читач має проінтерпретувати. Розглянуто генезу української традиції зображення мальюпису у : 1) діяхронічному вертикальному зрізі, від перших проявів до самостійних видань, комікс-буків сьогодення на різножанрову тематику

або ж рівноцінних примірників за класичними текстами метрів української літератури та 2) у тісному зв'язку із подіями у суспільному житті та політичному устрої країни. Також було встановлено, що перетворення текстових оригіналів у перехресні з візуальним аспектом медіа, трансформація твору у гібридну форму, тобто відображення історії у варіаціях графічного спектру – мальопісі, графічному романі – стали надзвичайно актуальними у зв'язку із підвищенням публічного інтересу до феномену візуальної грамотності. Тенденція до компаративно-дослідницького аналізу коміксу вмотивована дослідженням можливостей розширення світу твору та позатекстових вимірів.

Подальше всебічне вивчення мальопісів, зокрема створених на українському ґрунті, може стати перспективним у царині інтермедіальності, компаративістики та літературознавства загалом.

Список використаної літератури

1. Барт Р. Риторика образу. Обрані роботи : семіотика, поетика. 2018. С. 305–314. URL : <http://www.philology.net/literature1/barthes-94a.html>
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2008. 430 с.
3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2005. 368 с.
4. Коробкова Н. К. Мариністична символіка як складник алюзійності роману «Майстер корабля» Ю. Яновського. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Одеса, 2011. С. 175–184.
5. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-укладач Ю. І. Ковалів/Академія. Київ, 2007. Т. 1. 608 с.
6. Маклауд Дж., Сміт М., Левіц П., Данкан Р. Сила коміксів : вид. Arthuss, 2019. 512 с.
7. Нямцу А. Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі : стаття / вид-во Рута. Чернівці, 1997. 15 с.
8. Онкович Г. В., Онкович А. Д. Комікс як медіатекст : стаття. Київ, 2017. С. 2.
9. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник наук. пр. Київ: Мистецтво, 1985. 304 с.
10. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI – XX вв. Одесса: Маяк, 1997. 670 с.
11. Еліот Т. С. Традиція та індивідуальний талант, 2017. С. 157–166. URL : https://uk.upwiki.one/wik/Tradition_and_the_Individual_Talent