

**Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
Філологічний факультет
Кафедра української літератури**

**КОМІКС ЯК ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ
МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ГРАФІЧНОГО РОМАНУ
М.ТИМОШЕНКА І К. ГОРІШНОГО “ТЕРОЙ ПОНЕВОЛІ. ЗА ПОВІСТЮ
ІВАНА ФРАНКА”). ПОТЕНЦІАЛ КОМІКСУ В СИСТЕМІ НОВОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ**

Дипломна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:

студент VI курсу, 601 групи

спеціальності 014 Середня освіта (українська
мова та література)

Гуцул Ян Дмитрович

Керівник: канд. філол. наук Вардеванян С. І.

Рецензент: канд. філол. н., доц.

Мальцев Валентин Сергійович

До захисту допущено

Протокол засідання кафедри № ____

Від «__» _____ 2021 р.

Зав. кафедри _____ доц. Мальцев В. С.

Чернівці – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ЖАНРОВІ МАРКЕРИ КОМІКСУ. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ.....	8
1.1. Історія становлення і літературознавчого осмислення коміксу.....	10
1.2. Дефініція і типологія коміксу.....	20
1.3. Специфіка становлення та функціонування жанру в українській літературі.....	45
Висновки до розділу I.....	55
РОЗДІЛ II. ГРАФІЧНИЙ РОМАН М. ТИМОШЕНКА І К. ГОРІШНОГО «ГЕРОЙ ПОНЕВОЛЬ» ЯК КОМІКС-АДАПТАЦІЯ ОДНОЙМЕННОЇ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА.....	57
2.1. Історія створення та літературознавчого осмислення графічного роману «Герой поневолі».....	59
2.2. Інтерсеміотичні аспекти діалогу між повістю Івана Франка «Герой поневолі» і графічного роману М. Тимошенка та К. Горішного «Герой поневолі».....	72
Висновки до розділу II.....	76
РОЗДІЛ III. КОМІКС У СИСТЕМІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ.....	77
3.1. Дидактичний потенціал коміксу.....	78
3.2. Перспективи введення графічного роману як літературного жанру в навчальну програму Нової української школи	84
Висновки до розділу III.....	87
ВИСНОВКИ.....	88
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	92

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сфері популярної літератури визначне місце посідає комікс. Цьому вияву мистецтва більше двох століть, проте на українському книжковому ринку це явище відносно нове. Сенс коміксу ґрунтується на його інтерсеміотичній структурі. Мається на увазі, що створенню коміксу передують оперування двома знаковими системами: візуальною та вербальною. Оволодіння цими системами та співвідношення вербального до візуального в процесі розвитку комікс-культури викликало серед інтелектуальної еліти ряд позитивних та негативних конотацій. Із позитивних: укріплення коміксу як гібридного вербально-візуального явища в каноні популярної літератури, що спровоковане легкістю читання. В основному це простота розуміння змісту та доступність малювання широкому колу читачів у порівнянні з моносеміотичним текстом. Ці можливості та особливості коміксу як продукту інтелектуальної діяльності людини спричинили до утвердження його в ролі еталонного прикладу масової літератури, що, в свою чергу, спровокувало формування його тематичних та структурних основ у контексті засобів та функцій масової літератури. Щодо негативного конотування коміксу, то стаємо свідками часто безкомпромісних, позбавлених прагматичності, висловлювань та тверджень стосовно місця коміксу в низах літературної ієрархії, та позначень його як паралітературного явища. Оскільки останнє твердження сформоване з таких самих причин, що й позитивні конотації коміксу: інтерсеміотична основа, то в цьому випадку воно ґрунтується на побоюваннях втрати лінгвоцентричних позицій літератури як такої. Проте сьогодні у суспільстві й культурній сфері зокрема ми спостерігаємо активні зміни цінностей, що супроводжуються швидкими темпами розвитку суспільства, переформатування культурних та естетичних ідеалів. Як вияв мистецтва в гонитві за першістю у медійній сфері та масовій літературі комікс давно віджив під своєї популярності, але не втратив, ба більше, зміцнив свої культурні позиції. Виявляється це,

насамперед, у зміні ціннісних орієнтирів, що наближають комікс до загальних літературних виявів без чіткого розмежування на т.з. «високу/низьку».

Ми розглядаємо явище коміксу як тенденцію масової літератури, а отже досліджуємо це явище з парадигми популярного читва. Для розуміння контексту у роботі ми обумовлюємо головні функції та засоби масої літератури. Зауважимо, що комікс як явище українського маскульту ще не ставав об'єктом ґрунтовних наукових досліджень.

В Україні мальопис приходить значно пізніше світової тенденції, коли дефініція цього прояву мистецтва вже не позначається суспільством паралітературою, а навпаки, стає яскравим виявом культури постмодернізму. У цьому випадку актуальність нашого дослідження полягає у необхідності наукового обґрунтування мальопису, як зразка інтерсеміотичного мистецтва, та як феномена масової літератури. Також особливу увагу варто звернути на становлення мальопису як продукту української культури в контексті суспільних змін, що виявляються загальносвітовими тенденціями та внутрішньодержавними орієнтирами; виокремити знакові якісні особливості національного продукту, а отже і здійснити аналіз цих моментів.

Звертаючись до термінології, зазначимо, що поняття “комікс” є уніфікованим та позначає складання зображень у послідовності [16, с. 16] . Відтак не існує окремого медіа, що має назву “комікс”, а знайомі нам прояви цієї культури називаються комік-стріпами та комік-буками. Де комік-стріп – це кількопанельні роботи, які можна зустріти в газетах, рекламах чи в Інтернет-просторі. Натомість комік-буки – це видання (інколи електронні), які характеризуються дієгезисом від кількосторінкових брошур до томів на сотні сторінок. Варто зауважити, що в різних країнах існують свої відповідники до терміну «комікс», що залежать від національних особливостей цього виду мистецтва та його історії. Відтак французько-бельгійські твори називаються «*bande dessinée*» – що в перекладі означає «мальована стрічка»; італійські – «*fumetti*», називаються так через наявність

хмаринок (мильних бульок); іспанські – «*tebeo*» (за назвою першого журналу коміксів). В українському медійному просторі на позначення коміксу утвердився термін «мальопис» або ж «мальована історія». Поряд з цим на позначення цього виду творчої діяльності використовують словосполучення «послідовне мистецтво». Відтак у цій роботі ми послуговуємося синонімічними термінами «комікс», «мальопис», «мальована історія», «послідовне мистецтво»

Означимо основні структурні одиниці мальопису. «Панель– це відокремлений фрагмент сторінки, що мітить момент історії» [16, с.17]. Мильні бульки (їх ще називають хмаринки): бульки думок, що виражають думки або внутрішній діалог персонажа; бульки реплік виражають вимовлені репліки. Титр виражає коментар оповідача.

У літературознавчій науці важливе місце посідає компаративістика, складовою якої є інтермедіальні дослідження. Адже як галузь знань, порівняльне літературознавство за предмет досліджень у останні півстоліття активно розглядає не тільки міжлітературні зв'язки, а й зв'язки літератури та інших мистецтв. Важливим напрямком у цій науці є співставлення візуального й вербального текстів. За об'єкт досліджень у цьому випадку береться не тільки мономедійні літературні тексти, а й полісеміотичні мистецтва, серед яких і комікс. Оскільки, за твердженням німецького компаративіста У. Вейсштайна, при вивченні інтермедіальних явищ компаративістика має широкий резерв методів та засобів дослідження, то цей пласт наукової роботи найширше відкривається саме перед літературознавцями, проте і вимагає від дослідника широкої компетенції в суміжних дисциплінах та мистецтвах: живописі, кінематографії, музиці, культурології. Зазначимо, що дослідження коміксу відкриває необхідність розширення міждисциплінарних зв'язків, зокрема з медіазнавством, що межує з дослідженням масової культури, когнітивними психологічними знаннями, а також культурології, історії, політології, суспільствознавства й тд. Сьогодні ми спостерігаємо активізацію іноземних досліджень коміксу,

проте у вітчизняному науковому просторі цей напрямок з причини новизни українського мальовпису як явища – тільки розгортається.

Метою дослідження Дослідити жанр коміксу як інтерсеміотичний феномен української масової літератури (на матеріалі графічного роману М.Тимошенка і К. Горішного “Герой поневолі. За повістю Івана Франка”). З'ясувати потенціал коміксу в системі Нової української школи.

Завдання. Дослідити комікс як інтерсеміотичний феномен масової літератури. Визначити якісні характеристики коміксу, проаналізувати візуальну й вербальну складову цього виду мистецтва й кореляцію між цими складовими. Дослідити історію розвитку та становлення українського коміксу та розглянути окремі шляхи його потенційного розвитку. Простежити зв'язок між моносеміотичним та інтерсеміотичним текстом шляхом порівняльного аналізу візуальної адаптації твору класичної літератури. На основі інтресеміотичності коміксу дослідити його як дидактичний матеріал в системі Нової української школи та аргументувати ідею введення мальовпису в шкільний курс з української літератури.

Об'єктом дослідження в нашій роботі є мальовпис як літературне, культурне та медійне явище загалом та графічний роман Кирила Горішного та Міхая Тимошенка «Герой поневолі» за повістю Івана Франка.

Предметом дослідження є кореляція вербального й візуального у графічному романі «Герой поневолі», створеному Кирилом Горішнім та Міхаєм Тимошенком за повістю Івана Франка. Дидактичний потенціал коміксу стає предметом дослідження III розділу.

Методи дослідження. У роботі використано загальнонаукові методи індукції та дедукції, аналізу, синтезу. Історичний, описовий та порівняльний методи, а також розглядаємо типологію як метод наукового пізнання.

Теоретично-методологічною основою роботи стали праці філософів, культурологів, літературознавців, зокрема Тамари Гундорової, Лесі Генералюк, Наталі Мочернюк, Григорія Савчука, Назарія Барана, Ульріха Вейштайна, Скотта Макклауда, Умберто Еко, Ренді Денкана та ін.

Апробація роботи. Деякі ідеї магістерської роботи були апробовані на конференції студентів філологічного факультету імені Юрія Федьковича 2021 р. на якій були представлені тези «Історія коміксу як індикатор суспільних змін».

Практичне значення. Одним із аспектів нашого дослідження є дидактичний потенціал коміксу. Вербально-візуальна складова цього мистецького вияву формує перспективу становлення коміксу як засобу навчання та виховання у системі Нової української школи.

Структура магістерської роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел. Обсяг роботи – 99 сторінок.

РОЗДІЛ І. ЖАНРОВІ МАРКЕРИ КОМІКСУ. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Виокремити, а надалі систематизувати один шлях розвитку досліджень графічної літератури складно, як і розвиток власне цього виду мистецтва як такого. Варто врахувати те, що комікс, як продукт людської діяльності виникає відносно нещодавно – в першій половині XIX ст.; набув значного поширення, себто став одним зі «зразкових» представників «масової культури» в першій половині XX ст.; і тільки наприкінці минулого століття починає проявлятися як андеграундне мистецтво, висловлюючи свої претензії на право виходу із замкнутого кола «масовості» та можливість зарахування окремих творів мистецтва до списків елітарної культури.

Зазначимо, що така послідовність є неабияк спрощеною, та в нашому науковому дослідженні, по суті, великої ролі не відіграє. Проте вже виявляє зацікавлення до його дослідження та вивчення

Тим паче, якщо взятися до формування хронології розвитку коміксу, як вияву мистецтва, то результатом такого формування виявиться зовсім нелінійний ланцюг розвитку, на відміну від того, що пропонують нам автори книги «Сила коміксів» Р. Данкан, М. Сміт, П. Левіц [16, 32-34]. Очевидно, виходячи з історії мальовису, яку ми розкриваємо пізніше, що така хронологічна структура матиме радше форму складної схеми з багатьма відгалуженнями, переломами та зв'язками, на подібні генеалогічного дерева. Щоправда, в ньому комікс на певному етапі свого становлення виявлятиметься не стільки об'єктом зі чітко визначеним місцем в цій схемі, позначеному як результат його видозміни, скільки потенційним об'єктом досліджень, що проявлятиме, між іншим, і спорідненість, або ж спільність ознак з іншими видами мистецтва, чи результатами інтелектуально-творчої діяльності людини. Ба більше, така схема б відображала й так звані (на думку низки дослідників) прототипи, попередників коміксів, чи навіть далекі від мальовисів зразки творчості, які суголосні з характерною ознакою коміксу (складання малюнків у послідовності, що передає певну дію) : від наскельних

малюнків, грецького вазопису, до ілюстрованих історій Вільяма Гохарта (XVIII ст.), чи розважальних листівок, що набули значної популярності в Європі з поширенням друкарства (1450-1800 pp). Варто зазначити, що кожен з компонентів цієї схеми, нехай поки що умовної, для майбутнього дослідження коміксу будуть суб'єктивно релевантні, але така повна хронологія, чи радше візуалізація місця мальовпису в історичному та міждисциплінарному значенні стане джерелом узагальненої інформації для потенційних досліджень. Ба більше, розкриває багатогранні можливості потенційного наукового інтересу до коміксу, що дасть змогу розкрити його не тільки з парадигми літературного твору, чи зразком образотворчого мистецтва, медіа, а й дасть поштовх до проведення досліджень на історичну тематику, суспільно-політичну. Чи, припустимо, досліджень, пов'язаних з мікроекономікою (якщо мова йтиме про комікс, як складову масового мистецтва, зводячи об'єкт дослідження до кількісних економічних показників окремого, чи групи комікс-видавництв)

Так чи інакше, в нашій роботі об'єктом дослідження є саме вербально-візуальні зв'язки, а проблемою – комікс в контексті масової літератури. Що до останнього, то питання хронології та взаємних рис ми також розглядаємо (переважно в медійному середовищі).

Предметом дослідження цього розділу є зв'язок літератури з образотворчим мистецтвом. Ключовим у висвітленні цієї теми ми вбачаємо загальні принципи інтермедіальних зв'язків та генезис їх формування. Ми розглядаємо історію зв'язків літератури з іншими видами мистецтва, зокрема з візуальними, від античних часів до теоретичного обґрунтування сучасними науковцями.

В другому підрозділі ми переходимо до теоретичних досліджень коміксу, як до зразка синтетичного мистецтва, носія двох семіотичних систем: вербальної та візуальної.

1.1. Історія становлення і літературознавчого осмислення коміксу

Дослідження міжмистецьких зв'язків поділяється на три рівні структурної взаємодії: міжвидову, міжнаціональну та міжепохальну.

Якщо говорити про літературознавчі дослідження, то перший рівень такої взаємодії звертає увагу на зв'язки літератури з іншими видами творчої діяльності людини, таких як образотворче мистецтво, музика і т.д.. Для міжнаціонального рівня взаємозв'язків об'єктом дослідження слугують література та мистецтво різних народів світу. Для міжепохальних зв'язків цим же об'єктом є література та мистецтво різних епох, зазвичай однієї нації.

Літературознавча компаративістика зачасти розглядає два останні види таких взаємодій, відстежуючи запозичення мотивів, сюжетів, стилістичні та технічні паралелі, композиційні схеми у творчості окремих авторів.

Для нашого дослідження науковий інтерес складає міжвидова взаємодія, а саме літератури та образотворчого мистецтва.

Історія взаємодії різних видів мистецтва бере початок з первісного синкретизму архаїчного мистецтва, де ритуальні дієства полягали в єдності музики зі словом, орнаменту зі жестом при його створенні і т.д., що позначало собою полілог культур. Леся Генералюк у своїй статті «Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій» стверджує, що цей взаємозв'язок з'явився разом з мистецтвом, не звертаючи увагу на періоди його розділення та окремі вияви відродження синкретизму в часи Ренесансу, бароко, символізму, а « міжвидова взаємодія була актуальною у всі часи » [11, 82].

В античності цей зв'язок ми бачимо в ідеях піфагорців, що вбачали єдність в музиці, математиці (в «гармонії небесних сфер»), в дотриманні числових пропорцій в скульптурі. Чи Арістотель, який описав спільність ознак власне літератури з іншими видами мистецтва: музикою, живописом. Щодо останнього, Арістотель у «Поетиці» звертає увагу більше не на питанні спільних ознак літературних і образотворчих творів мистецтва, а на питанні художнього осмислення світу, що згодом і лягає в основу мистецького твору:

« Через те, що поет відтворює дійсність так само, як живописець або якийсь інший художник, то йому доводиться відтворювати речі якимсь одним із трьох способів: або такими, як вони були і є, або як про них кажуть і думають, або якими вони повинні бути » [2, 36].

Важливим є також те, що Арістотель вперше розробив естетичні принципи театру, в яких бачимо певні засади поєднання різних видів мистецтва в одне, так зване синтетичне мистецтво. Йому належить ідея єдності місця і дії, особливості характеру, що визначається чи то як трагічний, чи то як комічний тощо. Театр і драматургія, як зразок синтетичного мистецтва зі своїх витоків є поєднанням діалогів, музики, співів, танців. При цьому діалог, як прояв словесного, літературного мистецтва не займає особливу нішу у реалізації театрального дійства, а є рівноправним компонентом поряд з вищеперерахованими.

Далі, простежуючи генезис взаємодії різних видів мистецтва, ми вбачаємо окремі її прояви в часи середньовіччя, наприклад ідеї християнського філософа Гуго Сен-Вікторського, який вважав близькими літературу, музику й архітектуру. Відтак в кожній наступній епосі історичного розвитку ми простежуємо ті чи інші ідеї зв'язків, єдності, взаємодоповненості різних видів творчої діяльності людини.

Німецький компаративіст Ульріх Вайсшайн стверджує, що зв'язок літератури з малярством набагато тісніше розвинувся в епоху Ренесансу, аніж це було в Античні часи. « відбулася радикальна зміна: образотворчі мистецтва звільнилися від ремесел, і художники засновували свої власні гільдії, а пізніше й зовсім позбулися таких атавістичних кайданів. Саме відтоді література та beaux-arts (Образотворчі мистецтва прим.) у вузькому значенні отримали привілей уважатися спорідненими мистецтвами » [9, 378-379].

Не оминаємо увагою і концептуальні засади італійського архітектора Л.-Б. Альберті та його трактати «Про живопис», «Про зодчество», «Про статую»), чи ідеї Леонардо да Вінчі, в яких продемонстровано єдність не

тільки різних видів мистецтва, а й мистецтва з науковим пізнанням. Також згадуємо й італійського поета Джамбаттісту Маріно (1569-1625 рр) та його принцип «єдності мети». Саме він впреше виводить ідеї синтезу мистецтва на рецептивний рівень та вбачає в єдності різних видів мистецтва могутній шлях впливу на людину. Відтак Дж. Маріно називає живопис – німою поезією, а музику і поезію типологічно спорідненими. З останнім твердженням пов'язують виникнення ще одного синтетичного мистецтва – опери, теорію якої пізніше розкриває німецький композитор Р. Вагнер, що, спільно з іншими романтиками приділяв значну увагу пошуком зв'язку між літературою, живописом та музикою. Неабияк важливою думкою, що від часів Дж. Маріно та Р. Вагнера дійшла до сьогоднішнього дня (і в нашому дослідженні вона відіграє одну з ключових ролей) є ідея створення яскравого ефекту, «дивовижного враження» від максимально різнобічного навантаження на рецептори читача/ глядача/ слухача.

Саме в епоху романтизму питання взаємодії різних видів мистецтва було особливо актуальним. Програмна розробка цієї концепції розпочинається з «Історія мистецтв давнини» Й. Вінкельмана та «Лаокоон, або про межі живопису і поезії» Г. Лессінга, продовжена Гегелем, Шеллінгом, Шлегелем, а пізніше Шопенгауером та Дессуаром.

Як ми бачимо, в цей час питання єдності зокрема літератури з іншими видами мистецтва стає більш предметним. В XIX ст.. роль візуального образу в літературному творі стала об'єктом уваги низки науковців не тільки іноземних, а й вітчизняних. Так Іван Франко в окремих статтях виокремлює зв'язок поезії з музикою та поезії з малярством. У статті «Поезія і малярство» автор звертає увагу на смислову подібність художніх образів, що використовує поет, чи художник. Ця стаття Івана Франка заперечує тезу німецького літературного критика, про якого згадувалося раніше, Готгольда Ефраїма Лессінга, що у вищезгаданій праці “Лаокоон” ствердив те, що поезія існує виключно в категорії часу, тоді як малярство виключно в категорії місця. « Кожий поетичний твір, написаний чи надрукований, лежить також

у категорії місця простору; те, що вмістив у ньому автор, так само незмінне, дане раз на все, покладене одне обік другого, як на малюнку; і перцепція відбувається тут так само в категорії часу, ми йдемо очима з одної деталі, від одного образу до другого, поки не пройдемо цілість. Тільки що поет дає нашій уяві далеко більшу задачу, малює їй не одну сцену, не одну постать, а звичайно цілі, не раз безмежно широкі панорами, з кольорами, посталями, з рухом, запахом, смаком, дотиком » [18].

У XIX-XX ст. зв'язок літератури з малярством стає предметом дослідження порівняльного літературознавства. Зокрема у 1810 році виходить книга Жана-Франсуа Собрі «Поетика мистецтв, або порівняльний курс малярства і літератури», що стала передумовою початку знакових інтермедіальних досліджень вже наступного століття Макс Кох у першому виданні свого «Журналу порівняльної історії літератури» (1887 р.) пропонує новий тип дисципліни: « Підтвердити зв'язок між літературою та образотворчими мистецтвами » [9]. В назві, пропонованій М. Кохом як означення нової дисципліни, простежуємо головне завдання, що лягає в основу інтермедіального дослідження порівняльного літературознавства. Власне, це завдання відображає заклик «підтвердити» зв'язок , що полягає у пошуку та теоретичному узагальненні спільних та розбіжних ознак, на прикладі історії літератури простежити взаємодію літератури та малярства.

Оскар Вальцель у 1917 році у Берліні читає, а пізніше публікує лекцію «Взаємовисвітлення мистецтв: до питання визначення художньо-історичних понять». Тут він проголошує проблему: «Чи доцільно враховувати типові ознаки одного виду мистецтва під час з'ясування художніх можливостей іншого виду мистецтва?» , що стало предвісником порівняльного мистецтвознавства.

Варто зазначити, що провідну роль в компаративістському літературознавстві до 60-х рр.. минулого століття відігравала французька школа, а отже розвиток цієї науки проходив під знаком французької традиції,

котра вкрай обачно сприймала нові підходи та засади порівняльного літературознавства.

На наступному етапі наукової компаративістики провідною стає американська школа, яка більш тепло приймала зміни, та постійно знаходилася в пошуках нових методологій. Формально американська школа компаративістики визнана в 1958 р на II конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства в університеті Північної Кароліни, який ознаменувала доповідь Р. Валлека «Криза порівняльного літературознавства», в якій автор піддав гострій критиці класичну наукову школу. Саме криза французької школи компаративістики, що тривала доволі довгий період, та активний розвиток американської школи дав поштовх до становлення наукового інтересу, пов'язаних зі зв'язками літератури з іншими мистецтвами, як предметну літературознавчу дисципліну.

У 1968 році Сімон Жен окреслив роль порівняльного мистецтвознавства у просторі загального літературознавства: « Хотілося б наголосити ще на одній функції загального літературознавства. Йдеться не стільки про те, щоб порівнювати національні літератури, скільки про те, щоб відшукувати зв'язки, які існують між літературою, з одного боку, образотворчими мистецтвами, з другого (тобто перш за все з мистецтвом графічним: картиною, малюнком, гравюрою, але також і з архітектурою, скульптурою та музикою) » [9, 381]. Автор програмно виокремлює місце порівняльного мистецтвознавства, як складову літературознавчої компаративістики, та вбачає подібне вивчення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва продовження та розширення сфери інтертекстуальних досліджень. Варто зауважити, що Сімон Жен в питанні міждисциплінарних досліджень виводь в основу вивчення будь-якого мистецтва саме літературознавство.

1980 році на IX Конгресі ICLA (Міжнародної асоціації літературної компаративістики) «Література та інші види мистецтва» складала одну з чотирьох тем.

" Є декілька типів зв'язків - деякі, але, звісно, далеко не всі, були представлені доповідями на цьому конгресі:

- 1) твори мистецтва, які зображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту;
- 2) літературні твори з описом окремих витворів мистецтва
- 3) літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва, включаючи поеми-моделі та більшість так званої конкретної поезії;
- 4) літературні твори, що імітують образотворчі стилі;
- 5) літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск);
- 6) літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв;
- 7) синоптичні жанри (емблема);
- 8) літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва » [9, 380].

З останнього переліку ми бачимо посилення наукового інтересу до теми зв'язку літератури з іншими видами мистецтва. Дана тенденція є результатом змін у способі сприйняття та мислення, що стала характерною ознакою для нового реципієнта другий половини ХХ століття і простежується до теперішнього часу. Саме в цей час набувають значного, масового поширення синтетичні та полісинтетичні види мистецтва. Поряд з цим спостерігаємо так звану «проблему читання», тобто поступову втрату інтересу суспільства до літератури. Отже і проблема зв'язку літератури з іншими видами мистецтва в останні роки стала надзвичайно актуальною. Ба більше, перетинає межі суцільно компаративістського наукового інтересу, увіходячи в загальний літературний, чи навіть культурний дискурс. Так до «Всесвітнього десятиліття культури» (1990-2000 рр.) в рамках окремої програми ЮНЕСКО в одній із книг ряд науковців з різних країн світу

розглядали взаємозв'язок літератури з іншими видами мистецтва від античних часів до ХХ ст..

Повертаючись до теми зв'язків між літературою та образотворчим мистецтвом, хотілося б розглянути ці типи з точки погляду літературознавиці та мистецтвознавиці Генералюк Лесі, яка описує декілька напрямів вивчення мистецтва в контексті міждисциплінарних зв'язків. Перший із них – взаємодоповнююча співпраця літераторів, художників, музикантів, що відображена і на рівні співавторства та прослідкована істориками мистецтва. Інший напрям – літературознавчий, який значну увагу приділяє письменникам, що водночас є художниками, або ж у своїй творчості використовували засоби суміжних мистецтв. Послідовником цього напрямку були Дж. Єнсен, що досліджував західноєвропейських письменників-художників ХІХ-ХХ ст., Валерій Демент'єв вивчав російських письменників, що були дотичні до образотворчої сфери діяльності, Магдалена Попель здійснила комплексний аналіз творчої діяльності поета-художника С. Виспянського. Цей перелік можна продовжити і вітчизняними науковцями, зокрема самою Лесею Генералюк, що в своїй монографії «Універсалізм Шевченка» (2009 р) розкриває взаємодію літератури та образотворчого мистецтва на прикладі одного автора.

Типологічні зв'язки та взаємодія різних видів мистецтва представлені польськими науковцями компаративістами. Зокрема праці С. Четмена, які присвячені порівнянню зображальних засобів у кіномистецтві та літературі. Також важливі дослідження в цій сфері належать Розалії Лікової, Северині Вислоух, Гражині Бобілевич.

Звертаємо увагу на статтю Северини Вислоух «Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв», яка, оперуючи теоретичними засадами та порівняльним дослідженням переходу вербального тексту у полісинтетичний мистецький вимір – кінематографу, доходить важливого (і для нашого подальшого дослідження) висновку. Науковиця стверджує, що «літературний твір можна перекласти на іншу

систему знаків, на образ, сцену, чи екран. Матеріал не визначає його цінність – екранізація може бути кращою за першозразок (приклад «Собору»). Тож ми не мусимо шукати спорідненості видів мистецтва, бо вона й так нам дана. Шукати треба відмінності. Вони свідчать про талант митця й маніфестують специфіку окремих дисциплін. » [48, 321].

Принагідно згадуємо статтю Лесі Генералюк «Виклики екфразису». У статті літературознавиця, окрім розгляду проблеми з термінологічної та предметної точки бачення, звертає увагу і на роль літературознавства у контексті візуальних досліджень літератури. Авторка наголошує, що на відмінно від мистецтвознавства, « літературознавство внаслідок тривалої секуляризації гуманітарного знання, ще не зовсім готове до освоєння літературних форм, зумовлених транспозицією візуальних структур у структури вербальні » [10]. Одним із головних шляхів такого освоєння Л. Генералюк називає «екфразис», як продукт вербалізації візуального, та перераховує ряд недоліків вітчизняного та світового літературознавства, що закладений в основі помилкової дефініції цього поняття у наукових дослідженнях. « Сама етимологія терміна вказує на екфразис як один із варіантів евіденційності. Й літературознавство у трактуванні гібридних форм з його «дрібним браконьєрством у городі сусідньої дисципліни» (У. Вайсштайн), не має права ігнорувати специфіку традиційних літературо- та мистецтвознавчих підходів. А відтак змушене 1) осмислити фактори, що зумовлюють літературні запозичення з інших мистецтв, 2) диференціювати мутуальні явища і виявити їх структурні особливості, 3) запропонувати дефініції та класифікаційні схеми » [10] Зокрема авторка стверджує, що, хоча компаративістські інтермедіальні методи літературознавчого аналізу володіють необхідними інструментами для досягнення вищевказаних цілей, проблема екфразису залишається відкритою.

Розглядаючи методи інтермедіальних досліджень, спостерігаємо багатогранність цієї проблеми. Насамперед вибір залежить від типу зв'язку літератури з візуальним мистецтвом, та, відповідно йому формується та чи

інша парадигма дослідження, обґрунтування якої становить складову розвитку порівняльного літературознавства та мистецтвознавства. Хоча така різнобічність типологізації зв'язків літератури та малярства несе за собою ряд прогалин та білих плям в інтермедіальних літературознавчих дослідженнях. Зокрема У. Вейсшайн стверджує, що літературознавці виявилися «однобоко вишколені» у виявленні літературних джерел ряду картин, та цією нішею вивчення поступилися іконографам та іконологам. Також дослідник називає типи зв'язків, що становлять значний науковий інтерес, але які в достатній мірі не вивчені. Серед таких типів літературні твори, що імітують образотворчі стилі.

Загалом Ульріх Вейсшайн наголошує, що « у всіх цих випадках дослідник зв'язків між мистецтвами в ідеалі має володіти такими науковими знаннями, які дають йому змогу викликати на дружнє професійне змагання його колег по той бік професійного паркану» [9, с. 381]

Дослідження коміксу, як інтерсеміотичного феномену людської творчої діяльності проводять двома шляхами. Перший – лінгвістичний, що розглядає комікс з точки зору взаємодії вербальної складової з візуальною, вивчаючи той чи інший твір як суцільний інтерсеміотичний текст. Лінгвісти досліджують комікс через парадигму медіа, тобто каналу комунікації, декодуваючи інтермодальний текст, тим самим досліджуючи оптимальність значення тієї чи іншої знакової системи, використаної в тексті. У такому дослідженні значна увага приділяється зв'язку з предметом рецептивної поетики, що означає присутність умовного реципієнта у вивченні лінгвістичного феномену коміксу. Звертають увагу в процесі такого дослідження і на невербальні засоби комунікації, якими послуговується послідовне мистецтво, серед яких паралінгвістичні засоби, зокрема графічні, кінетичні, фонаційні що виявляються у вербальній складові мальовищу.

З лінгвістичної точки зору комікс став об'єктом дослідження ряду вітчизнаних та зарубіжних авторів таких як Л.Л. Макарук, О.Є. Анісімова,

Ш. Баллі, В.З. Панфілов, Г. Кресс, Т. ван Ліувен, Н.Я. Град, М.А. Карп, І.А. Бехта, Д.П. Борис та ін.

Другий – компаративістський, метою якого є порівняння та співставлення вербальної (літературної) складової та візуальної (малярської) і дослідження коміксу як літературного явища. Об'єктом дослідження в цьому випадку стає мальопис у системі національних культур або в межах конкретної літературної індустрії.

1.2. Дефініція і типологія коміксу.

Однією з дефініцій коміксу, як мистецького вияву є його інтресеміотичність, що полягає в оперуванні двома знаковими системами: вербальною та візуальною. Комікс є яскравим прикладом інтерсеміотичного мистецтва, і перш ніж зрозуміти місце коміксу в культурі та суспільстві – варто виокремити основні моменти зв'язку зображення та слова в мальопісі.

У медійному середовищі часто можна зустріти комікс у переліку так званих креолізованих текстів, що позначають собою текстові утворення, що складаються з вербальної та візуальної частини. Варто зазначити, що за Д. П. Чигаєвим, який пропонує три моделі креолізованих текстів за типом взаємозв'язку його елементів (вербальний текст + зображення; зображення + вербальний текст; вербальний текст = зображення) [57] комікс є проявом рівноправності вербального та візуального елементів в тексті. Тим не менше, такий тип зв'язків, як і присутність коміксу в списку креолізованих текстів формує винятковість поміж інших його виявів (буклети, постери, колажі) та, на нашу думку, обмежує потенційні можливості коміксу в дослідженнях медійного напрямку. Звісно, відкидати існуючі дослідження, нехай навіть ними насичений вітчизняний інтелектуальний простір, ми не будемо. Проте, в дискурсі літературознавчої розвідки, вважаємо за необхідне послуговуватися термінами, що якомога ширше розкривають сутність коміксу першочергово в мистецькому контексті, а вже потім в медійному, відповідно до його окремих конотацій.

Наскрізним терміном, яким ми будемо оперувати в цій роботі – мультимодальність. Цей термін був представлений у 2001 році у спільній праці англійських лінгвістів Гюнтера Кресса та Тео ван Ліувена «Мультимодальний дискурс», які трактували його як взаємодію кількох семіотичних систем в одному тексті [65, с. 15]. Варто зазначити, що таке трактування, хоч і співзвучне з визначенням креолізованого тексту та часом вживається як його синонім, існує ряд відмінностей, на які варто звернути увагу. По-перше, мультимодальний дискурс сформував дещо іншу систему

взаємозв'язку візуального та вербального елементів, що виявляється у нульовій, частковій чи повній мультимодальності. У коміксі проявляється часткова та повна мультимодальність, позначаючи вербальний елемент таким, що повністю чи частково співвідноситься до візуального і навпаки. Таким чином, ми можемо спостерігати коливання між одним типом мультимодальності та іншим в межах одного тексту.

Немає чіткого алгоритму створення коміксу, так само як і вимог, які врегульовують співвідношення вербального тексту до візуальної складової. Проте існує інтенція, що прихована в самій сутності мальопису як мистецтва – це бажання мінімізувати вербальну складову на користь подання інформації через візуальний знак. Варто зазначити, що така внутрішня непроговорена вимога коміксу залишається формальністю, а співвідношення вищевказаних елементів залишається вибором, привілегією автора. Відтак, сьогодні можна зустріти мальописи, де вербальні знаки зведені до мінімуму і виявляються тільки в односкладних репліках персонажів, так і роботи зовсім позбавлених слів (так звані «німі» комікси), чи комікси, які перенасичені репліками персонажів, примітками, або текстовими утвореннями, що не складаються в діалоги, проте є важливим елементом наративу.

Мальопис є складним мультимодальним утворенням. У першу чергу, і це те, що лежить на поверхні його форми – інтерсеміотичність тексту. Адже комікс утворює зв'язну розповідь саме поєднанням вербальної та візуальної складової. При цьому вербальною складовою прийнято вважати надрукований текст, що виявляється в діалогах, вигуках чи примітках, а візуальною – власне картинка. Проте таке розуміння є дещо спрощеним, оскільки дає змогу сепарувати текст від картинки і навпаки, що, в свою чергу, здатне спровокувати обвинувачення цього мистецтва в ігноруванні можливостей тієї чи іншої семіотичної системи.

Зазначимо, що візуальна та вербальна складова в коміксі є частинами цілісного організму твору, що виявляється умовою когезії (неперервності) та когерентності (зв'язку) будь-якого художнього тексту. Проте, повертаючись

до окреслення мультимодальних зв'язків як таких, зазначимо, що мультимодальні засоби можуть виражатися не тільки у візуально-вербальній площині, а й у суто вербальній чи суто візуальній у межах окремого тексту [6, с. 66]. Таке явища ми спостерігаємо і в коміксі. Ба більше, послідовне мистецтво має ряд переваг та засобів для досягнення оптимальних виявів таких зв'язків. Зі власних спостережень зазначимо, що і суто візуальна складова коміксу не позбавлена вербального елемента, так і навпаки. Відтак, в цьому підрозділі ми намагаємося окреслити загальні моменти взаємопроникнення двох семіотичних систем на основі графічної літератури.

Мультимодальність вербального тексту виявляється у присутності візуального елемента, точніше, неможливості його ігнорування, створення так званої «графічної гри». Це і є тими паралінгвістичними засобами, про які ми писали вище, і якими послуговується комікс

Будь-який текст написаний чи надрукований виходить за межі суто вербального та, більшою чи меншою мірою, починає існувати в площині візуальній. Візуальні засоби, якими реалізується таке входження вербального тексту в контекст мультимодальності зазвичай трактується як технічна складова, що, по суті, не впливає на зміну змістовного наповнення тексту, та має мінімальний, зведений до аксіоматичних значень, важіль впливу на реципієнта. До такого відносимо орфографічні елементи (розділові знаки), поділ тексту на складові частини (розділи, абзаци).

Мультимодальність вербального тексту набуває нових ознак, коли графічність безпосередньо починає впливати на рецептивність окремих складових художнього твору. Мова йде про такі моменти візуальності тексту, які не порушують його структуру, але полегшують його розуміння, так би мовити, руйнують монолітність тексту. Тут бачимо і гру зі шрифтами друкованого тексту (розмір шрифту, жирність, курсивність), які виокремлюють окремі його елементи (напр. діалоги від решти друкованого). Зі власних спостережень виокремимо і обрамлення цілих текстових утворень, таких як листи, записки, що не є головним елементом у лінії розповіді

художнього тексту, але є складовою загального наративу твору. Такі прояви візуалізації ми спостерігаємо переважно у творах детективного жанру, де вище перераховані елементи є складовою наскрізного завдання головного героя детектива. Часто листи, що їх знаходить, а відтак повинен проаналізувати детектив подаються в друкованих виданнях у формі ілюстрації задля збереження почерку, який в детективних жанрах часто слугує ключем для вирішення проблеми. Таким шляхом, зберігаючи оригінальність тексту, не порушуючи структуру розповіді, автор візуалізує певний елемент задля забезпечення максимальної задіяності читача у загальний наратив твору. На противагу тому, що такий прояв мультимодальності ми віднаходимо в класичних літературних творах, або ж в творах т.з. класичної форми – цим самим ми доводимо, що мультимодальність явище не нове. Проте поряд з цим, перебуваючи в контексті постмодерного суспільства та культури постмодернізму, ми спостерігаємо активне оперування інтертектуальністю, інтермедіальністю, інтермодальністю, полістилістикою художнього літературних текстів. Зауважимо, що постмодерний дискурс, оперуючи такими префіксальними поняттями не стільки стоїть поміж різних похідних цих термінів, утворюючи перехідну ланку, а виявляється хаотичністю їхнього існування як в просторовому, так і в часовому вияві. Автор-постмодерніст виконує роль модератора у творенні художнього твору мистецтва. Відтак, розглядаючи культуру мальовису, ми намагаємося зі власних спостережень виокремити знакові прояви мультимодальності та багатознаковості, що виявляються не стільки у співіснуванні в творі синтетичного виду мистецтва, а в взаємопроникненні та взаємодоповненні їх як результату упорядкування в хаотичному інтерсеміотичному просторі.

У коміксах ми спостерігаємо не тільки мінімізацію вербальної складової, а й її візуалізацію.

Що стосується вербального тексту, присутньому в коміксі, він реалізовується кількома шляхами, залежно від смислового навантаження

тексту. Автори коміксу мають змогу оперувати такими засобами графічності тексту, про які було згадано вище: шрифт, жирність, курсивність, до цього ще додаємо частоту пробілів, «*Caps Lock*». Щоправда, причини використання таких графічних властивостей у вербальному елементі мальопису набувають додаткових значень, ніж спостерігаємо це в суто вербальному тексті. По-перше, виокремлення фрагментів тексту жирністю чи курсивністю шрифту не тільки звертає увагу читача на них, а й надає реплікам експресивності. Такий прояв графічності часто спостерігаємо в американських супергеройських коміксах. Саме в таких творах спостерігаємо активну модифікацію тексту в мильних бульках. Часом така візуалізація виходить за межі лінгвістичних правил: користування багаторазовим повторенням розділових знаків чи зловживання повторюваних пробілів у межах однієї репліки, друкування тексту великими літерами. Все це робиться для підсилення емоційної напруги.

Ще одним елементом графічності, котрий часто спостерігаємо в іноземних мальописах – прописний, або ж наближений до такого текст. Такий метод відтворення вербальної складової мальопису використовується, коли важливим завданням автора передати якомога точніше експресивний сенс твору. Часто для написання тексту мальопису автори застосовують леттеринг – так зване мистецтво малювання букв, що полягає у особливостях відтворення напису шляхом надання візуальних особливостей кожному символу, а відтак перетворюють текст у структуроване зображення. Такий спосіб (леттеринг та прописний спосіб написання тексту) не тільки репрезентує особливості почерку героїв (як це було описано на прикладі детективного жанру, про який ми згадували раніше), а й дає більше можливостей у «графічній грі» з текстом.

Іншим моментом візуалізації вербальної складової є розміщення та вигляд мильних бульок, які є складовою вербальної площини коміксу безпосередньо залежить від сенсів вимовленого: чи то сказаного героями коміксу, чи їхніх думок. Реалізація розміщення мильних бульок впливає на

рецепцію читача коміксу стосовно діалогів та їхнього спрямування, відображають зв'язність та послідовність вимовлених реплік. Завдання автора коміксу в такому випадку полягає в оптимальному співрозміщенні мильних бульок, що, по-перше, не порушать візуальної рецепції; по друге, унеможливить альтернативну послідовність прочитання діалогів, що здатне спровокувати труднощі сприймання сенсу, яких мальопис намагається уникнути. Також вигляд мильних бульок впливає на смислове навантаження твору. З однієї сторони, це найпростіший графічний елемент коміксу і часто неширокий спектр його вияву зводиться до аксіоматичних уявлень. Тут навіть недосвідчений читець коміксу зрозуміє, що від мильних бульок округлої форми слід очікувати вимовлених реплік; від хмаринкоподібної – думок героїв; а від прямокутних рамок – тексту загального, чи пояснювального характеру, коментаря автора. Проте ми спостерігаємо і найпростіші, проте цікаві маніпуляції з цим елементом мальопису. Часом художник здатен відтворити у вигляді мильної бульки значення, які доповнюють розуміння контексту. Найпоширенішою такою маніпуляцією є вигляд стрілок, які з'єднують репліку з персонажем, що її вимовив. Таким чином можемо спостерігати прямолінійні, хвилеподібні, зигзагоподібні, обривчасті стрілки. Це допомагає реципієнту зрозуміти темп розмови, настрій персонажів чи характер вимовленого. Тут зигзагоподібні стрілки можуть свідчити про агресивний чи запальний прояв характеру мовця, тоді як обривчасті візуалізують страх, заїкуватість, невпевненість. Ще однією особливістю такого мультимодального зв'язку є входження в площину аудіального сприйняття, адже те, про що було сказано, візуалізує не стільки вербальний текст, а, скоріше, на основі тексту відтворює звукові особливості вимовленого.

Ми приписуємо ці елементи до мультимодальності вербальної складової коміксу, оскільки вони не мають прямого зв'язку з візуальною складовою твору, а відображаються тільки як графічне обрамлення тексту,

утворюючи з ним окрему площину нашарування сторінки. Такі елементи зникатимуть за умови зникнення самого тексту.

Вербалізаційна практика в коміксі входить в площину паралінгвістичних засобів та користується трьома її видами. Графічні засоби це ті, які ми описали вище, вони позначають, власне, візуальні особливості тексту. Фонотакційні засоби застосовуються тоді, коли графічність відображення тексту впливає на аудіальне його сприйняття: гучності, мелодики, тембру, темпу і тд. Кінесичні засоби позначають джерело звуку. І реалізація візуальної інтерпретації цього джерела послуговується намаганням відтворити міміку, жести чи позу мовця. Ці засоби зазвичай використовуються в діалогових компонентах мальопису, а джерелом їхнього оприявлення слугує не сам текст, а суб'єкт, який його вимовляє.

Якщо ж за об'єкт дослідження ми беремо **мультиmodalність візуальної площини коміксу**, то і в центр такого дослідження ставимо зображення і його послідовність як елементу творення розповіді.

Вербальна складова в цьому випадку присутня як невід'ємна складова зображення, та не може бути сприйнята (прочитана) поза візуальним контекстом.

До таких проявів ми відносимо, в першу чергу, звуконаслідування, хоча в коміксах воно стоїть на межі вербального та візуального контексту, а свої ознаки виявляє відповідно до застосування. Комікс стає показовим засобом у творенні звуконаслідувальної культури, адже саме в цій площині літературних текстів ми зустрічаємо такі елементи частіше від будь-яких інших. Основною причиною цього слугує поєднання двох лінгвістичних особливостей мальопису: оперування розмовним стилем, в якій звуконаслідування є невід'ємною частиною, та стислість самого тексту. Часто звуконаслідувальні елементи носять словниковий характер, що виявляється в узгодженості вербалізації звуків. Ряд національних лінгвістичних шкіл цьому питанню надають особливої уваги, виділяючи з ряду мовознавчих наук ономапоєю – вчення про звуконаслідування. Ця

наука займається виявом та дослідженням звуконаслідувальних практик в культурі, як практична діяльність полягає в упорядкуванні таких виявів та створенні словників звуконаслідування. Останні стають енциклопедичним джерелом для культури мальопису. Зокрема такі словники існують у сфері впливу англійської мови, французької, що корелює з популярністю їхньої комікс-індустрії.

Звуконаслідувальні елементи в мальописах застосовується в коміксах двома напрямками. Перше – це звуконаслідування, що проявлене як частина мовлення героїв та обрамлене в мильну бульку. У такому випадку в основу звуконаслідувального тексту покладена вербальна складова, а її візуальність може виявлятися в тих моментах графічності тексту, які описані раніше. В іншому випадку звуконаслідування виявляється композиційною складовою картинки, своєрідною інтерпретацією дійсності, в якій звук, або не має прямого зв'язку з персонажем, або зовсім позбавлений уособленого творення. У першу чергу це звуки, що є складовою сюжетних ліній, або введені в наратив розповіді як додатковий елемент для підсилення експресивності зображуваного. Такими виявами стають звуки природи (аудіювання стихійних явищ: вітру, грому, дощу; наслідування звуків тварин), антропогенних явищ (від стуку в двері до вибуху військових знарядь) аж до випадкових, позбавлених джерела утворення аудіальних знаків. Часто звуконаслідування в такому випадку не супроводжується суто вербалізацією, а й існує в контексті візуальності. Мова не тільки про зображення в творі джерела звуку та відображення зв'язку, а й підсилення психоемоційного сприйняття такого звуку. Перше – особливості вербального відтворення звуку, що виявляється в необхідності правильного читання та сприймання (напр. вагома різниця між «бум!» та «буууум!», де перший варіант може позначати різкий, проте мимовільний вибух, тоді як другий створює ефект відлуння). Важливу роль відіграє графічність. У цьому випадку окрім гри зі шрифтом спостерігаємо і увіходження звуконаслідувального елемента в композицію зображеної панелі чи цілої

сторінки, а отже і оперування такими елементами, як гра з гнучкістю форми, кольором, ракурсом і тд. Іншим моментом психоемоційного підсилення звуку в коміксі є зв'язок вербального наслідування з візуальним відтворенням джерела звуку, яке постає як одне ціле. Під цим ми часто розуміємо зведені до символізму фігури, таким джерелом є не стільки візуалізація предметів, як явищ та процесів (вибух бомби, політ стріли, вдарення рукою по столу і т.д.).

Іншим елементом візуальної мультимодальності, який ми зустрічаємо в коміксі є інтертекстуальні/інтермедіальні елементи та фрази-тригери. Наприклад у мальовисі «Комікси про Сімпсонів представляють Барта Сімпсона №31» [16, с. 374] персонажем одного з кадрів стає продавець коміксів з однойменного серіалу, образ якого висміює стереотипне бачення фанатів коміксів. В цього героя на футболці написано «*Lucasfilm is my co-pilot*», що є тригером на популярну кінофраншизу «Зоряні війни» в якому ім'я Чубаки (героя кінофраншизи) замінено на назву кінокомпанії, яка і є виробником «Зоряних війн».

Щодо інтертекстуальних елементів, то вони проявляються у посиленнях на інші культурні джерела: чи то літературний твір, чи твір малярського мистецтва, чи впізнаваний образ. Насправді інтертекстуальний зв'язок має безліч засобів для існування в коміксі, нас цікавить вербальний прояв. У цьому випадку звертаємо увагу на вкраплення у візуальну складову коміксу зображення артефактів писемності. У деяких випадках такими артефактами слугує будь-який інстальований у наратив розповіді документ (сторінка газети, записки, щоденники, в інших – зображення літературних артефактів. У цьому ж випадку вкраплення їх у композицію твору відбувається шляхом вербального відтворення назви або ж елементу книги. Такий вияв інтертекстуальності зазвичай носить символічний характер, що по суті є своєрідним тригером для реципієнта у контексті розповіді, або ж вплітається в сюжетну лінію як елемент розповіді. В іншому варіанті вербальна складова існує як необхідна частина зображення. Зазвичай таке трапляється, коли мальовис працює з топосом, тоді вербальна складова

оприявною необхідні для розуміння тексту елементи панорами місця дії. Такими слугують магазинні вивіски, рекламні написи, географічні назви міст, вулиць, що виявляються в дорожніх знаках та є складовою зображеної мізансцени. Мету введення таких елементів можна поділити на три категорії. Перша, коли елемент є побіжним у зображуваному контексті і відтворюється задля повноти картини топосу; такі елементи не є засобом сюжетної лінії. Друга – це елементи, котрі автор використовує як об'єкт у творенні сюжету, своєрідним подразником (до прикладу, таким може слугувати камінь на роздоріжжі, який вказує на альтернативні шляхи розвитку подій) і в залежності від вибору героя (послуговуватися чи ні отриманою інформацією) видозмінює сюжетну лінію. Третя – елементи, котрі вкраплюються у візуальний образ на символічних засадах; вони не провокують зміни сюжету, проте відтворюються на правах перших, побіжних елементів, набуваючи номенклатурних значень для необізнаного реципієнта. Головна ціль цих елементів, кодування сенсу, що допоможе читачу мальопису переусвідомити наратив розповіді, або ж підкреслити існуючий.

Щоб окреслити інший момент дефініції і типології коміксу, варто звернути увагу на **історію становлення та розвитку** цього вияву мистецтва. Оскільки характерні ознаки, яких набув мальопис, сформувалися в процесі еволюції відповідно до суспільно-культурних умов та до вимог функціонування масової/популярної літератури.

Наприкінці XIX ст. у літературна критика розпочинає поділ літератури та літературних текстів на два полярні сегменти, що знаходяться у постійному протистоянні між собою та, в залежності до відповідного етапу літературного процесу, позначається різними термінами: висока література (інтелектуальна, елітарна, канонічна) та низька (масова, популярна, лубочна, паралітература).

Вже в першій половині XX сторіччя тема сегментації літератури та мистецтва загалом на елітарну і масову стає об'єктом наукових дискусій, зокрема і в Україні, де цей дискурс набуває суто вітчизняних ознак.

У силу того, що окремий пласт популярних літературних текстів більшість науковців відносить до маргінальної сфери т.з. загальновизнаної літератури та сприймає їх як тривіальні, розважальні та часом ескапістські – то в науковому дискурсі масову літературу розглядають здебільшого в соціокультурній парадигмі.

Масова література – це література комерційна, та є частиною так званої «культурної індустрії». Саме тому, цілком виправдано можна ствердити, що вона працює за економічними законами «попиту-пропозиції». Ще минулого століття перед автором (чи представником автора) масової літератури стояло завдання – продати текст, тобто заохотити потенційного читача і задовольнити його очікування. Таким чином літературний текст та читач позбавились так званої елітарності.

Важливим моментом, на який варто звернути увагу в контексті маскультурного дискурсу та коміксу, як складової цієї проблеми – це причетність останнього до літератури, зокрема до так званої еголітарної, масової літератури.

Російський літературознавець Н. Мельніков у своїй статті про масову літературу стверджує, що найнижчу нішу в ієрархії масової літератури складає т.з. паралітература, до якої він безапеляційно відносить і комікс: тобто « найбільш примітивні і стандартизовані форми, на кшталт фотороманів і коміксів, де літературний текст – вписані в «бульбашки» репліки персонажів – відіграє третьорядну роль порівняно із візуальним рядом: вибудованими в логічній послідовності малюнками (фотографіями), що у своїй сукупності передають певну драматичну дію) » [31].

Далі автор в цій же статті підтверджує: « якщо комікси, фоторомани і «психотерапевтичні» любовні романи без ніякого сумніву можна віднести до літературного «низу», «паралітератури», то деякі інші різновиди масової літератури (тобто, окремі її зразки) не завжди можна назвати псевдомистецтвом, кічем, неоригінальною, художньо неповноцінною

літературою, споживачі якої – малоосвічені люди з низьким культурним рівнем і нерозвиненим естетичним смаком» [31].

Головну проблему вбачаємо в тому, що це твердження в різних контекстах зустрічаємо в низки дослідників масової культури не тільки вітчизняних, а й зарубіжних студій.

По-перше, вважаємо помилковим переконання, що комікс без застережень варто відносити до так званої примітивної літератури, відводячи йому найнижчий рівень у системі «високої- низької» культури. Автор вище цитованої статті стверджує, і зовсім небезпідставно, що причиною цього є переважання зображення над літературним текстом, який виражається переважно в репліках персонажів, що, в свою чергу, примітивізує та вульгаризує художню цінність літератури. Хоча, на противагу цьому можна зауважити, що і вербальна, і візуальна складова (в яких би пропорціях вони не проявлялися) відіграють роль цілісного тексту, а відтак є змінними компонентами, що здатні переходити з однієї знакової системи в іншу відповідно до рецепційним вимог читача.

Паралельно з цим, відходячи від мовознавчої парадигми сприйняття тексту та даючи графічній літературі можливість самоідентифікації (зокрема у висловлюваннях авторів коміксів, критиків чи реципієнтів у медійному просторі), комікс як культурне явище самовідмежовується від класичних літературних стандартів, вибудовує та утверджує свої правила та специфіку форми та змісту, а в кінцевому результаті – створення та рецепції. Саме в медійному середовищі можна зустріти визначення «дев'яте мистецтво» як синонім до терміну «комікс» та похідним від нього. Таким чином, спостерігаємо намагання витворити власну, незалежну від літературних догматів, типологізацію текстів. Свідченням цього є активне розширення тематично-жанрового спрямування мальовпису в останні десятиріччя.

По-друге, Н. Мельніков у цій же статті натякає на кітчевість та маргінальність коміксу, як художнього мистецького вияву. А, звертаючи увагу на зразки так званої «мідл-літератури», що є проміжною ланкою між

елітарним та масовим мистецтвом – автор суперечить своїй безкомпромісності стосовно місця коміксу в культурі. Адже жанрова різноманітність коміксу дозволяє йому виявлятися у широкому спектрі змістовно-тематичного наповнення (тут бачимо кількапанельні інтернет-меми чи журнальні розважальні комік-стрипи, американську супергероїку, мемуарні, історичні, суспільні, комікси, різножанрові манги і т.д.). Звертаємо увагу й на те, що стаття опублікована в посібнику 2000 року, через 9 років по тому, як відбувається революція у сприйнятті коміксу світовою інтелектуальною елітою: присудження Артові Шпігельману Пулітцерівської премії за графічний роман «Маус».

Для початку означимо **функції, методи та засоби масової культури**.

Для масового письменства часто використовують синонім «комерційна література», позначаючи цим самим її пристосованість до ринкових умов. Таким чином, слід говорити про так званій економічний складник масової літератури, що формує її сутність та механізм функціонування і виявляється, в першу чергу, попитом на ринку. Продукування масової літератури протиставляється автентичності, унікальності, одиничності творів так званої Високої Культури. Цю рису масової культури розкриває Вальтер Беньямін у праці «Твір мистецтва в добу його технічної відтворюваності» (1936). Цю думку продовжує літературознавиця Тамара Гундорова та стверджує, що « масова культура твориться уподібненнями, а характеризує її повторюваність, оскільки індивід доби культурної індустрії навчений сприймати те, що подібне, дубльоване, що нагадує про щось, уже знане » [14, с. 35]. Дослідниця Софія Філоненко стверджує, що така повторюваність масової літератури є синхронною (просторовою), тобто такою, що перекладається на мову інших видів мистецтва: телебачення, кіно, мультиплікації, імпортує сюжети для комп'ютерних ігор, стає моделлю для створення сувенірної продукції і т.д.; та діахронною (повторюваність «в часі»), що має форму сіквелів (продовження історії, розвиток сюжету початкового твору), приквелів (передісторія, що описує події, які передували сюжету початкового

твору), кросоверів (англ. *crossover* – перехід; поєднання сюжетів, персонажів, мотивів з творів різних авторів), рімейку (переробка, переклад класичного твору на мову сучасності) [53, 48].

Таким чином до повторюваності можна віднести і створення пародій на популярні тексти. Суть таких принципів повторення полягає у вже набутій популярності «початкового твору», що характеризується знайомими для читача сюжетів, героїв, мотивів твору та виявляється попитом на отримання подібної історії. Трохи інші принципи повторюваності спостерігаємо у такій формі, як фанфіки (від англ. *fan* – прихильник, *fiction* – художня література), що є продуктом творчості прихильників окремих творів. Фанфіки набули популярності в епоху розвитку та поширення мережі Інтернет, та є продуктом суголосним з поширенням такого явища, як фандом. Зазвичай фанфіки не поширюються далі фандомів (групи прихильників окремого твору, що ґрунтуються на окремих інтернет-серверах чи створених тематичних спільнот в соціальних мережах) та представляють собою аматорські літературні твори створені на мотиві існуючого сюжету та героїв, зазвичай, альтернативного спрямування.

Також масова література ефективно працює по принципу серійності. Якщо певний літературний твір набув популярності – він швидко трансформується у серію. За словами російського культуролога Євгена Соколова, «серія – це не тільки сукупність тиражних копій-ідентичностей, це, скоріше, наскрізна лінія, на яку нанизаний різноманітний за своїми і «конститутивними», і «структурно-феноменологічними» параметрами матеріал» [44, с. 121]. Апробовують принцип серійності автори і, незалежно від них, видавництва. До першого можна віднести авторів детективного жанру, де головні герої переходять з твору в твір, формуючи принцип серійності персонажа (згадуємо і Шерлока Голмса Артура Конана Дойля, Еркюля Пуаро Агати Крісті і Ераста Фандоріна Бориса Акуніна). До таких принципів відносимо і пригодницькі, фентезійні, любовні серійні романи окремих авторів (Ерін Гантер, Ден Джоллі «Коти-вояки», Джордж Мартін

«Пісня льоду і полум'я» і т.д.). Деякі видавництва видають серії книг об'єднаних в ту чи іншу категорію літератури. Так в «Клубі сімейного дозвілля» можна знайти серії «Лабіринти кохання», «Гра тільки починається», «Позакласне читання», «Класика детективного жанру», «Бібліотека пригод».

Окрім принципу серійності масова література працює з принципом імітації та наслідування. Мова про залучення авторами вже знайомого матеріалу, який приваблює значну кількість читачів. Наприклад у 2018 році виходить графічний роман «Укрмен. Початок», що відсилає до цілого ряду героїв популярної американської супергеройки.

Позитивним в контексті масової літератури є перетворення успішних проєктів на «бренд». Таким чином «брендом» може бути автор, окремий жанр, твір, чи герой. Поняття бренду передбачає впізнаваність певного явища незалежно від контексту. Таким чином можна говорити про Гаррі Поттера як бренд, чи сприймати Сергія Жадана, як бренд. Наприклад, останніми роками, в силу активному комерційному просуванні теми екранізації «Лісової пісні» Лесі Українки можемо говорити й про те, що Мавка стає брендом. Тобто можемо ствердити, що поняття масової літератури та бренду не обмежується швидкоплинними трендами, а термін популярна література цілком здатна апелювати до класики, а не навпаки.

Комерційний успіх творів масової літератури описується категорією «бестселер», що буквально перекладається як «те, що продається найкраще». Таким чином, масова література спрямована на досягнення швидкого успіху і це вирізняє її з-поміж елітарної літератури.

Масова література існує на умовах ринку і для неї не чужі такі поняття як «мода» та просування за допомогою реклами та піару. У статті «Мистецтво розпускання павичевого хвоста» Володимир Даниленко наводить перелік самореклами і піару, які використовує сучасна українська література. Тут і театралізовані презентації, і участь письменників у

виставках і ярмарках, автограф-сесії, прес-конференції, зустрічі з читачами, рецензування творів та ін. [15, с. 53-58].

Важливим елементом дефініції масової літератури є реципієнт. Оскільки масова література є комерційною культурною сферою, то безпосередньо працює на читача і для читача. Софія Філоненко стверджує, що споживання продукції популярної літератури відрізняється від елітарної. По перше, « зразки подібної словесності розкуповуються, перечитуються, переказуються читачами один одному практично в один і той самий час » [53, 59] і цим самим нагадує поширення журналів та газет. По друге, процес споживання такої літератури відбувається поза професійною увагою критиків, рецензентів, і навіть викладачів. На вибір такої літератури впливає інтерес до окремого жанру чи автора, реклама, рекомендація знайомих, екранізація і т. д..

Ряд дослідників поділяє читацьку аудиторію на два сегменти: « кваліфіковану меншість » та « некваліфіковану більшість » [53, с. 59]. Некваліфікований читач, хоч і добре обізнаний в каноні національної літератури, не готовий сприймає естетичні інновації та відкидає ті твори, що вимагають інтелектуального зусилля. Такий консервативний підхід передбачає пошук повторюваного, впізнаваного та зрозумілого читива. Мотивом читання для такого сегменту споживачів є рекреативність— намагання відволіктися від буденності, знайти емоційну розрядку, подекуди, згаяти час. Такі читачі не займаються мистецтвознавчою рефлексією [53, с. 59-60].

Отже, масова література функціонує за своїми принципами і законами, що і відрізняє її від так званої елітарної. Створення, розповсюдження і споживання творів масової літератури зумовлена комерцією та маркетингом і ці фактори впливають на зміст та форму творів масової літератури, визначають особливості сюжетів та героїв, жанрової різноманітності та реалізацію композиції, мови твору. Відповідно до цього, пропонуємо

розглянути розвиток культури мальовису, як, свого часу еталонний вияв популярного мистецтва.

Свою впізнаваність та популярність комікс-продукція завдячує, насамперед, Американській школі мальовису, де цей жанр літератури набуває не тільки типових ознак масового мистецтва, а й окреслює специфіку американської популярної культури загалом. А отже, розглядаючи комікс в дефініції масової літератури, ми звертаємо увагу на **історію американського мальовису**.

Як було згадано в попередніх розділах, історію коміксу як вияву мистецтва можна розпочинати з так званих протокоміксів, тобто таких виявів творчої діяльності людини, які підпадають під визначення коміксу.

Скот МакКлауд пропонує називати складання картинок у послідовності коміксами [16, с. 16]. І під це визначення підпадає набагато ширша площа людської творчої діяльності, аніж класичне розуміння мальовису. До такого різношерстого розуміння цього терміну належать і наскельний живопис і давньогрецький вазопис, візантійські гобелени, маргіналії і т. д.

Це свідчить про те, що людство з давніх-давен використовувало зображення для створення зв'язної розповіді. Відтак можна ствердити, що саме зображення було першочерговим способом комунікації, своєрідним медіа, про що свідчать наскельні малюнки чи єгипетські ієрогліфи, в яких той чи інший символ позначався шляхом графічного відтворення зображуваного. А згодом візуальність поряд з вербальною складовою стає способом розповіді. Так на церковних книгах середньовіччя можна віднайти маргіналії. Маргіналії являють собою ілюстрації, які «знаходяться на краю» (дослівний переклад латинського слова *marginalis*) книг, листів і тд.. Сенс зображення маргіналій не завжди відповідає змісту написаного і саме тому ми уникаємо визначення «ілюстрація», оскільки в такому випадку обов'язковою умовою є їхній зв'язок з оригінальним текстом. Маргіналії ж часто створюють власну, незалежну тематику, подекуди фантастичного чи гротескного змісту. Золотою добою таких книжкових мініатюр називають XIV століття, коли

були створені «Псалтир з Горлестона» (Суффолк, бл. 1310–1325), «Мекклсфілдський Псалтир» (Східна Англія, бл. 1330), «Тікхілльський Псалтир» (Північний Ноттінгемшир, початок XIV ст.), «Псалтир і часослов Говарда» (Східна Англія, бл. 1310–1320), «Псалтир Латтрелла» (Східна Англія, бл. 1320–1340). та «Смітфілдські Декреталії» (Лондон, друга чверть XIV ст.). Особливо цінні ці джерела є при вивченні одягу, зовнішнього вигляду, дозвілля, святкової культури, ментальних установок містян [54, 59] Хоча, частіше маргіналії це одиничні малюнки, чи мають форму обрамлення сторінки, в таких книжкових мініатюрах зустрічаються зображення в зовсім несподіваній формі, часто фентезійного змісту. Звернемо увагу на «Смітфілдські Декреталії», на полях яких зображена так зване «полювання на єдинорогів». Це своєрідна графічна покрокова інструкція. Протягом книги зустрічається низка способів полювання єдинорогів, наприклад: полювання за допомогою ведмедя, діви і тд.. Подібні інструкції зустрічаються і на сторінках інших церковних книг. Так в «Співах Ротшильда» (1300 р.) можна віднайти інструкцію полювання на єдинорогів за допомогою жінки, яка виконує функцію приманки. У цьому випадку зображення не є маргіналією, оскільки воно займає цілу сторінку. Чи подібна тематика сприймалася як істина, чи носила розважальний, гротескний характер достеменно невідомо. Важливим є те, що такі мініатюри мають форму послідовної візуалізації змісту, а зображення поділене на частини, своєрідні панелі, тобто максимально близько повторюють форму коміксу в сучасному його розумінні.

Ми не називаємо такі книжкові ілюстрації, маргіналії, вазопис, чи наскельний живопис прабатьками сучасних мальованих історій. Звісно, ряд ознак, що уподібнюють різні вияви творчої діяльності людини з коміксом в сучасному його розумінні є. Проте ці ознаки існували перманентно, можна сказати – неусвідомлено, а твори мистецтва ставали категорично обмежені своєю епохою, не виходячи за її рамки, не розвиваючись та не змінюючись.

Що стосується коміксу, як жанру то історію його розвитку можна починати з середини XVIII століття. Саме тоді з'являється і термін "комікс", що позначає комічність історії, в першу чергу, її розважальний характер. Адже, якщо до цього в Європі візуалізація торкалася зазвичай релігійної тематики, то відтепер графічні історії набувають гумористичних та сатиричних сенсів.

Одним з таких авторів, що створював подібні роботи є англійський художник та ілюстратор Вільм Хогарт (1697–1764). Саме він розпочинає створювати цикли картин і гравюр, поєднаних спільною історією, в яких намагався зобразити суспільні проблеми та пороки. Такі серії мають назву "кар'єра проститутки", "кар'єра мота" і тд.. Щоправда такі серії поєднані тематично, але ефект візуальної послідовності розмитий та непевний. Наприклад, «Кар'єра проститутки» складає серію з шести гравюр: Перша зображує героїню, що прибуває до Лондона; на другій ця героїня постає в образі утриманки; і, врешті ми бачимо падіння людини, її важкої долі, що врешті приводить до очікуваного результату – смерті від сифілісу; остання гравюра зображує похорон героїні. Роботи Хогарта мають повчальний характер та набули популярності через реалістичність зображуваного [41].

Незалежно від багатого надбання суспільства у створенні візуальних наративів, початок розвитку комікс-культури пов'язаний з іменем швейцарця Родольфа Топфера (1799-1846). Митець не був професійним художником і сферою його діяльності було очолювання пансіонату для хлопців та викладанням у ньому, згодом свою енергію він направляє в наукову сферу. Створення графічних історій для Топфера розпочалася як спосіб вивільнення творчої енергії, своєрідною забавкою для розваги учнів. Перша робота була створена 1827 р. під назвою «Любові пана Війо-Буа» та вийшла друком 1837 р. До виходу друком першої «історії в картинках» (так називає свої роботи сам автор) митець створює щонайменше сім мальованих історій. Роботи Топфера видавалися альбомним форматом та часом налічували до ста сторінок. Топфер по-новому підходить до змісту розповіді: він уникає

повчальних історій та пропагандистських моментів, вигадує фарсові сюжети, часом про недолугих антигероїв, його роботи мають суто розважальний характер. Але, в доповнення цього, митець стає новатором не тільки в тематиці розповіді, а й у формі. Автор використовує особливий стиль малювання: схематичні, карикатурні малюнки, що роблять зображення більш динамічними. Згодом цей стиль стає еталонним для коміксу, як мистецького вияву. Новий стиль розповіді у тій формі, яку витворив Топфер швидко знайшов позитивний відгук серед письменників та культурних діячів. Проте самому автору пропонували змінити, осерйознити тематику своїх розповідей. Сам же митець відмовляється і замість змістового удосконалення обирає розвивати форму. Згодом він визнає, що створив новий тип розповіді, де зображення і текст не можуть існувати одне без одного, бо в такому випадку втрачається сенс кожного: текст без картинки стає безглуздим, а картинка без тексту – незрозумілою. Так само Топфер наголошував на зв'язки між панелями (сегментами розповіді), кожен з яких не може бути відірваний від сусідніх. Відтак розпочинається відхід від Хогартових ілюстрацій до повноцінних історій, переданих візуально-вербальним поєднанням.

Згодом роботи Родольфа Топфера набувають нових особливостей форми, щоправда вже без участі автора. Його «історії в картинках» швидко перекладаються та перевидаються іншими мовами. В 1840 р. один з англійських перекладів під назвою «Пригоди Обадаї Олдбака» потрапляє до Америки. Саме тут мальовані історії друкувалися в новому форматі (8,5 на 11 дюймів та містило 40 сторінок), що згодом став однією з впізнаваних особливостей американської комікс-індустрії. Згодом в Америці з'являються послідовники нового мистецтва. Комікс почав вдосконалюватись. На світовому ринку мальованих історій з'являється американська школа коміксу. Саме особливості американського продукту є найбільш впізнаваними сьогодні, найбільш масовими та успішними на ринку маскульту. Про розвиток американського коміксу можна говорити в контексті феномену, бо саме тут цей вияв нового мистецтва набуває знакових

та впізнаваних сьогодні ознак. Американський комікс розпочинає розвиток власним шляхом, і вже коміксарі починають формувати знакові та культові образи, впізнавані й до сьогодні. Американська школа коміксу знакова і тим, що саме її розвиток міцно утвердив маркер мальопису, визначаючи його як масове, популярне читиво. Тут спостерігаємо те, як комікс стає еталонним виявом маскульту, послуговується засобами та функціями популярної культури. У книзі «Сила коміксів» Ренді Денкана, Метью Сміта та Пола Левіца розвиток американського коміксу поділений на декілька епох: створення, поширення, урізноманітнення, відступу, ідентифікації, незалежності, амбіцій, вузькоспрямованості [16].

Розпочинається епоха американських коміксів з кінця ХІХ ст. та мали форму газетних комік-стріпів: кілька панельні історії на сторінках періодичних видань, а, часом, і однопанельні карикатури. Проте цього виявилось достатньо, аби новий стиль розповіді став популярним та улюбленим серед читачів. Першою ж знаковою роботою, яка позначає зеніт епохи створення можна вважати «Жовтого хлопчика у квартирах Макфаддена» яка згодом переросла в журнал «Жовтий хлопчик» (1897 р) , що став першою опублікованою збіркою американських комік-стріпів, що видавався аж до 1932 р. Цей етап встановленням основних характеристик форми роботи (утвердження так званих «мільних бульок» в яких розміщувався основний вербальний текст). Та найважливіше, на що варто звернути увагу, це дешевизна та одноразовість коміксу. Спочатку ті продавалися в газетних кіосках, оскільки позиціонували себе, в першу чергу, частиною газетних видань. Видавництва ж, які бралися за друк комік-буків намагалися зменшити відпускну ціну за один примірник, використовуючи дешевший папір, м'яку обкладинку, при цьому активно покращуючи сюжет. Склалося так, що комікс став одним з різновидів бульварних журналів, надаючи перевагу прибутковості змісту, аніж формі. Відтак, мальопис починає оперувати жанрами саме популярного читва: детективів, бойовиків, пригодницьких романів. З'являються нові персонажі, такі як Тарзан, Зорро,

що стали передвісниками появи супергероїв. Ці образи характеризувалися володінням надзвичайних здібностей, часто носили яскраві костюми-маски та ставали головними героями динамічних, часто заплутаних сюжетів.

Розквіт культури мальованості припадає на тридцять-сорокові роки минулого століття і пов'язаний, в першу чергу, з американською школою коміксу. Цей період для нового мистецтва називають епохою урізноманітнення та пов'язаний, передовсім, з подіями Другої світової війни. Саме в контексті мілітаризації світу з'являються Сепермен (найвпізнаваніший супергерой американського мальованості), поява якого зумовлена суцільно-політичним становищем Америки. Супермен стає наріжним каменем у формуванні супергеройської культури (з якою дотепер часто асоціюється комікс). Наділений надзвичайними здібностями, кмітливий та маскулітний герой швидко стає узагальненим образом американських цінностей. Як результат, комікс стає потужним популярним медіа та засобом впливу на реципієнта у передвоєнні та воєнні часи. Зокрема, в одному випуску Супермен вбиває Гітлера, в іншому мотивує громадян купувати військові облігації. Комікс стає засобом комунікації між суцільно-політичною елітою США і народом. Відтоді супергеройка стає невід'ємною частиною американської і світової масової культури, а самі герої вдосконалюються, збільшується їхня кількість, формуючи так званий «Пантеон супергероїв». Супергеройські тексти існують на тенденції повторюваності та подібності образів. Відтак, деякі окремі твори за десятиліття свого існування виходили як періодичні видання, інколи неодноразово переписуючи сюжетну лінію.

В п'ятдесяті роки минулого століття розпочинається епоха відступу. Знаменна вона конкуренцією з поширенням телебачення. Неврегульований цензурою комікс на протипагу цензурованій культурі телебачення презентує аудиторії нові та жанрові специфіки мальованості, який стає концентратом жахів, насильства, збочення. Як результат суцільної незгоди до таких методів конкуренції заснована Спілка Кодексу коміксів, що лобіюванням

ряду законів призводить до жорстокого цензурування коміксів що діяли до 70-х рр.. Опісля розпочинається боротьба за споживацьку аудиторію і в американській індустрії мальопису з'являються амбітні роботи. У 1978 році виходить комікс «Угода з Богом» Вілла Айснера, а zenітом епохи амбіцій американського коміксу стає 1986 р., коли з'являються «Маус» Арта Шпігельмана, «Вартові» та «Бетмен: Повернення Темного лицаря» Алана Мура. Ця епоха, між іншим, знаменується входженням в культуру мальопису терміну «графічний роман», що передбачає надання відповідних якісних характеристик мальопису та відходом від конотації коміксу як масового мистецтва. У 1992 році графічний роман Арта Шпігельмана «Маус» отримує Пулітцерівську премію з літератури. Власне, цей момент є переломним у світовій культурі мальопису, адже таким чином комікс як мистецький вияв не тільки входить в контекст сучасного літературного процесу, а й заявляє про себе як якісне, інтелектуальне читиво. Проте, варто зазначити, що інші вияви цього мистецтва продовжують своє існування в тій формі, в якій вони утвердились (це і супергероїка, і пригодницькі розважальні історії чи комедійні комік-буки). Сьогодні американська культура мальопису перебуває в епосі вузькоспрямованості, що позначає працю великих видавців для вузьких аудиторій. Першими в світовій індустрії мальопису залишаються корпорації *DC Comics* та *Marvel*, а в середині десятих років цього століття з виходом серії графічних романів «Ходячі мерці» постає ще один гігант американської комікс-індустрії *Image Comics*.

Окрім американської школи коміксу, потужними в індустрії мальопису є франко-бельгійська та японська традиції.

Історія франко-бельгійської школи мальопису співпадає з початком зародженн цього виду мистецтва в середині XIX ст.. Проте характерні ознаки, що визначають зараз цей вид мальопису французьким надбанням спричинені протистоянням з американською школою мальопису. Це протистояння вивлється, в першу чергу, в термінологічному означенні. Франкофонне (саме так, оскільки головною умовою входження в контекст

французької культури є мова роботи, аніж територіальна приналежність) мистецтво відкидає значення «комікс» та послуговується терміном «мальована стрічка». Нетипова для американської індустрії коміксу і форма, в якій вияються франкофонні роботи: більшість мальовань є багатосерійними та видаються альбомами від 50 до 150 сторінок. Проте, найважливішою відмінністю між американським коміксом та французьким— тематика та ідейний зміст. Сьогодні франкофонний комікс поділяється умовно на дорослу та дитячу літературу. Мальовані для дорослих характеризуються серйозністю теми в яких розкривають суцільно-політичні, етичні проблеми. Дитяча ж література вирізняється пригодницькими, історичними, фентезійними, фантастичними сюжетами. Проте така «дитячість» доповнена ідейним наповненням, що покликане, в першу чергу, навчати та виховувати. Зазначимо, що до середини минулого століття французькі мальовані стрічки займали вузьку нішу дитячого мальовань. Проте така вузьконаправленість на читача була, радше, формальністю, адже тексти для молодшого віку знаходили і старших читачів. Класиком французької школи мальовань вважається Жорж Проспер Ремі, відомий як Ерже (1907-1977)— автор найвизначнішою серії французького мальовань «Пригоди Тентена», що став своєрідним утівником по країнам світу. У своїх роботах автор використовував авторський графічний стиль, який пізніше назвали «чіткою лінією». Характеризується цей стиль відсутністю тіней, штрихування та градієнта, одноманітністю кольорів та точністю геометричних фігур. Як наслідок, роботи автора (а надалі його послідовників) відходять від чисто графічної конотації до оповідного, надаючи ширший спектр для інструментів розповіді.

Одними з визначних образів французької культури, які прийшли послідовного мистецтва є Астерікс і Обелікс з однойменної серії мальовань. Комікс був покликаний відобразити самоідентифікацію французької культури та ідеї національного культурного опору.

Звісно, в популярності на світовому ринку франкофонний мальопис не може конкурувати з американським, проте надбання цієї школи мальопису залишається важливим елементом комікс-культури у світі.

Японська манга явище відносно нове. З'явилося воно в другій половині минулого століття як адаптація американських коміксів під традиції Японії. В першу чергу, змінилася послідовність зображень— традиційно японські тексти читаються справа на ліво, зберегло цю особливість і нове мистецтво. Образи та стилістика мальопису переформатувалась в національний формат. В японських роботах зустрічаємо відповідні цій культурі промальованих чіткими лініями персонажів з неприродно великими очима. Проте, головна особливість полягає не стільки в стилістиці, скільки у функціонуванні японського мальопису. Так само як і французькі мальовані стрічки, манга вважається національним надбанням. Проте, на відміну від франкофонного мальопису, японський складає важливий сегмент не тільки національної культури, а й суспільного життя. Майже половина манги в Японії видається в друкованому форматі та спершу публікується у великих журналах (від 200 до тисячу сторінок), а потім окремими виданнями; інша частина побутує в Мережі. Характерно, що мангу читає більшість населення Японії, відтак тут існує культура вікової та статевої сегментації цього виду мистецтва (манга для дітей до 6 років, манга для хлопців-підлітків, манга для дівчат-підлітків, для дорослих і т.д.). Часто манга стає аніме-адаптацією, що говорить про присутність відповідної культура графічної літератури. На світовому культурному ринку японська манга не менш популярна, адже у всіх куточках світу сформувалася потужна фан-база цього мистецтва.

Отже мистецтво мальопису можна систематизувати за національною приналежністю: американський, англійський, італійський, франкофонний, український комікс, японська манга і тд.

1.3. Специфіка становлення та функціонування жанру в українській літературі

Цей підрозділ присвячений історії розвитку українського мальнопису. Питання вітчизняної комікс-індустрії в медійному та науковому просторі активно порушується в останні роки, проте уникається питання появи та розвитку коміксу в Україні.

Для початку хочемо звернути увагу на визначення «український комікс». У цьому випадку проблема полягає у визначенні якісних його характеристик, які і визначатимуть приналежність того чи іншого продукту до вітчизняного ринку. Знаходимо тут певну закономірність з текстами літературних жанрів та проблемою їх національної належності. У першу чергу, цілком виправдано українським коміксом варто вважати будь-який продукт, оригінальний текст якого написаний українською мовою. Проте, за таких умов втрачається цілий пласт творів, які побачили світ зі сторінок вітчизняних видавництв. Так само з цього списку вилучаються твори українських авторів, що, в першу чергу, працюють на зарубіжні комікс-індустрії і доходять до вітчизняного читача часто під грифом «переклад», чи російськомовні роботи, якими переповнювався український ринок на початку тисячоліття. Варто зауважити, що в такому випадку незрозумілим є і доля «німих» коміксів, що втрачають будь-яку мовну ідентифікацію.

На нашу думку, перше, на що варто звернути увагу у визначенні національної приналежності того чи іншого коміксу, є його самоідентифікація, що визначається, в першу чергу, його якісними характеристиками, ознаками. У першу чергу, це розуміння автора на який ринок він працює, адже сьогодні маємо цілу низку іноземців, які творчо реалізуються саме в українській індустрії мальнопису. По-друге, ознаки, в яких виявляється національна приналежність. До таких ми, звісно, відносимо і мову тексту. Проте, згадуючи інтермедіальність цього вияву мистецтва, зокрема переважання візуальної складової над вербальною, робимо ряд висновків. Перше, це стиль коміксу, тобто особливості його форми та

тематики. Прикладом та доказом уможливлення такого способу визначення є існування таких шкіл мальопису, як американська, франко-бельгійська, японська. Оча сьогодні, в епоху міжнаціональних зв'язків, окремі особливості стилістики коміксу мігрують з твору в твір незалежно від країни його створення, а термін «школа мальопису» швидше позначає сукупність особливостей сформованих історично, аніж його національну належність. Але, позаяк особливості цих мальописів сформувалися у контексті розвитку його в конкретній державі, то і сьогодні навіть недосвідчений реципієнт з легкістю визначить сепергеройський комікс як американський, чи стиль манги як японську культуру.

Інший момент якісних характеристик мальопису, за яким можемо провести межі національної приналежності – тематика. По-перше, як вербально так і візуально текст працює з образністю, яка і стає своєрідним індикатором. Варто зазначити, що мова не тільки про яскравих та впізнаваних персонажів чи пейзажі, а й про контекст графічної розповіді, чи проблематику твору. Ці особливості створюють певний національний фон, на який накладається історія. Наприклад, у французьких коміксах серії «Обелікс і Астерікс» другорядними персонажами стають вікінги, проте контекст, в якому існує цей комікс робить його надбанням саме франкофонного мальопису. В іншому ж кінці світу головним героєм коміксу стає Тор (персонаж скандинавської мітології), і вже у цьому випадку ми бачимо відхід від контексту розповіді, до акцентування уваги власне на образі героя. Таким чином, Тор поповнює ряди пантеону супергероїв, а впізнаваний образ робить його частиною американської масової культури.

Можна зробити висновок, що визначення національної належності коміксу упирається в деякі нюанси, проте воно доцільне в контексті питання власне історії розвитку національного послідовного мистецтва. Сьогодні ж, коли ми бачимо сформоване підґрунтя індустрії мальопису, національна приналежність стає питанням більш формальним для сучасного продукту, проте залишається проблемним в контексті розвитку українського коміксу.

Розпочинається розвиток українського мальнопису з відновлення незалежності. Відтак, в силу суспільно-політичних настроїв початку 90-х рр. минулого століття питання переформатування загальних культурних цінностей постає вкрай гостро. Перше, свіжі сили отримує масове мистецтво, що дало змогу активізувати потенційних авторів коміксу до створення цього виду мистецтва на вітчизняному ринку. Друге – це повернення до націоналістичних тем і образів, перечитування історії, відходячи від російськоцентричного нарративу та повернення до табуєваних у періоди неволі історичних тем.

Власне, поява українського коміксу є вкрай цікавою та феноменальною. Справа в тому, що вітчизняний продукт з'являється супроти набування національних особливостей в межах вже сформованого ринку, як це бачимо на прикладі американського коміксу, адже такого ринку не було. Проте, на противагу цьому бачимо цілий залп українськоцентричних по своїй тематиці творів. І від того здається, що послідовне мистецтво в Україні з'являється нізвідки. Адже, звертаємо увагу на долю цього виду мистецтва СРСР: коміксу як такого – не було. Офіційно, в радянському заідеологізованому просторі іноземний комікс був продуктом небажаним та таким, що руйнує соціалістичні цінності. Такий статус іноземного продукту міг бути спровокований двома чинниками. Перша причина на поверхні: засудження так званих буржуазних цінностей (наскрізна інтенція в політиці СРСР) а отже і послідовного мистецтва; згодом (у другій половині ХХ ст.) Холодна війна, що закриває залізною завісою канали зв'язку з Америкою, в якій культура мальнопису на той час вже стала провідною на світовому ринку. Інша ж причина більш конкретна та пов'язана з роботою бельгійського коміксаря Ерже «Тентен в країні Рад» (фр. *Tintin au pays des Soviets*) виданою в 1930 р, про яку ми згадували в попередньому підрозділі. Справа в тому, що на фоні популярності серед громадськості цей вид мистецтва швидко набуває необхідних засобів для пропаганди та контрпропаганди. Й історія про репортера Тентена у формі дитячого коміксу стає якраз засобом у

європейському (зокрема бельгійському) середовищі проти інформаційної політики СРСР, яка велася на теренах потенційного соціалістичного табору. На противагу роботі агентів впливу Кремля, що ширили чутки про ідеальні умови життя в Радянському Союзі, Ерже, дев'ятнадцятирічному журналісту та художнику одного видання з правим політичним ухилом, доручають створити комікс, що правдиво зобразить соціалістичні реалії життя. У своїй роботі автор у розважальному, проте не позбавленому виховного елементу, форматі описує моменти з суспільного життя Радянського Союзу, зокрема, візуалізує документовані в Бельгії події репресій, голодомору, проблеми соціальної несправедливості.

Попри сказане, ствердити, що мальопису в СРСР не було – не можна. Справа в тому, що послідовне мистецтво вже існувало в Російській імперії, а викорінити те, що нехай тільки почало з'являтися, важко. Але і досвід з бельгійським коміксом яскраво презентував наслідок популярності послідовного мистецтва серед мас та незалежності коміксу. Відтак, іноземний комікс підлягає неофіційній забороні, тобто активній критиці з боку радянської провладної еліти, а спосіб візуально-вербальної розповіді завдяки результативній цінності стає предметом пропаганди, або ж способом задовольнити когнітивні потреби дітей молодшого шкільного віку. Як результат першого: неможливість коміксу як такому формувати національні особливості, а отже і розвиватися загалом. . Як результат другого: утвердження думки в суспільстві, що послідовне мистецтво – суто дитяче читво, позбавлене серйозності, та, таким чином, нівелювання сформованих культурних цінностей мальопису. Таке упереджене ставлення до коміксу стає загальноприйнятою його конотацією на теренах соціалістичних республік та довгий час після розпаду Союзу.

У статті "Історія коміксу як індикатор суспільних змін" ми поділяємо розвиток українського мальопису на декілька умовних етапів, кожен з яких існує в певній геометричній прогресії в межах своїх якісних та кількісних характеристик, перебуваючи в моментах злетів і падінь

Отже, існування власне національного коміксу розпочинається одразу з відновлення незалежності. Комікс, у першу чергу, приходить на український ринок як продукт культурно-ідеологічної переорієнтації цінностей, але просувається швидше ентузіазмом його творців, аніж запитом суспільства. Наслідком цього є формування радше тематичних особливостей окремих коміксів та їхньої стилістики, аніж намагання створити нову індустрію мальовису, що працюватиме на основі законів ринку. Тоді послідовне мистецтво, хоча і не набуло популярності (чіткої приналежності до маскульту), проте наповнилося потужним пластом творів, які сформували напрям розвитку сучасного українського коміксу.

Ці особливості визначаються спрямованістю нових митців, ув першу чергу, на франко-бельгійську школу мальовису. Причину цього знову ж таки шукаємо у сприйнятті коміксу в радянський період та у способах потрапляння окремих творів на територію СРСР. І в цьому питанні варто пригадати, що попри заангажованість радянського погляду на масову культуру заходу, каналом зв'язку між Європою з Союзом довгий час залишалися держави соціалістичного табору. З відкритих джерел [22] дізнаємося, що один з перших авторів українського коміксу Ігор Баранько в дитинстві захоплювався послідовним мистецтвом, а першими творами, які він прочитав, були «Про вавельського дракона і принцесу Ванду» Гжегожа Росинського та «Корто Мальтезе» Х'юго Прата. Подібні історії знайомства з послідовним мистецтвом бачимо і в інших авторів коміксу та критиків, які на початку 90-их стали творцями та реципієнтами послідовного мистецтва. Як бачимо, в часи свого становлення мальовис в Україні орієнтувався на європейську школу коміксу. Виявляється це насамперед у змістовому наповненні творів: автори звертаються передусім до історичної тематики, подаючи її в розважальному, подекуди комічному стилі. У цей період виходить ряд мальовисів українського виробництва. Мальовис «Шовкова Держава» Фелікса Добріна, що побачив світ у видавництві «Дніпро» в 1990 році, вважається першим витвором українського коміксу. У тому ж році у

видавництві «Україна» з'являється «Облога Києва печенігами» Сергія Позняка, а пізніше – «Бій богатірів» у видавництві «Хортиця» того ж автора.

Протягом п'яти років виходять такі комікси на історичну тематику: «Марко Пиріг, Запорожець – як Пиріг став Пирогом» Олександра Гайдученка, «Святослав і вікінг» Ігоря Баранька. Поряд з цим автори беруться до адаптивних коміксів, зокрема візуалізують «Вія» та «Тараса Бульбу» Миколи Гоголя, за повістю Михайла Булгакова з'являються «Фатальні яйця». Окрім оперування творами літератури, український автор Олексій Сенькін створює комікс-адаптацію популярного в дев'яностих роках західного бойовика «Хижак». Щоправда, останні дві роботи були російськомовні, а отже викликає сумнів щодо доцільності вважати його надбанням вітчизняної комікс-індустрії. Позаяк, тематика цих творів «розбавляє» історично-спрямовані роботи, а оскільки ці мальописи стали часткою українського ринку коміксу на початку його створення, то варто зауважити, що так чи інакше впливали на свідомість вітчизняного читача хоча б у контексті сприйняття коміксу. Цікавою особливістю є двомовність деяких коміксів, де поряд з українським текстом подається його англійський переклад. Це зумовлено, напевно, мотивацією авторів до виходу на іноземну читацьку аудиторію. Чи вдалим був цей вихід, достеменно сказати складно, проте деякі автори, що практикували двомовність своїх робіт, стали авторами іноземних комікс-індустрій. Зокрема Фелікс Добрін є співавтором «Великої книги містифікації» (анг. *The big book of hoaxes*) одного з гігантів світової комікс-індустрії – компанії «DC», інший автор – авторів Ігор Баранько з кінця тисячоліття працював на американський ринок, згодом переформатувався на французький, відтак зробив кар'єру успішного коміксаря.

Останніми зі знакових коміксів цього десятиріччя з'являється «Новий Борисфен» Олексія Чебикіна у 1994 році та «Буйвітер» Костянтина Сулими 1995 р. Знакові вони, насамперед, частковим відходом від європейської традиції коміксу. У мальописі «Новий Борисфен» простежується американська манера промальовки: комікс стає більш різнобарвним,

строкатим, з багатьма деталями. Особливість коміксу Костянтина Сулими полягає у зверненні і намаганні сформувати своєрідний образ українського героя. У центрі оповіді козак: простий та зрозумілий образ з українського епосу, а отже мав всі шанси на розвиток та становлення себе першим серед пантеону української супергероїки. Проте в другій половині дев'яностих років Україну накриває хвиля суспільно-політичних та економічних проблем, що пригальмувало розвиток українського мальованого.

Якщо узагальнювати перший період розвитку українського коміксу то зауважимо кілька тезових моментів:

- 1) комікс в Україні з'являється як мистецтво власного творення з націоцентричною тематикою та орієнтуванням на західну школу мальованого з початку відновлення незалежності;
- 2) комікс на українському ринку з'являється моментально, розвивається різко, проте до середини тисячоліття втрачає запал і майже зникає;
- 3) тематично комікс орієнтується на історичні мотиви, з'являється культура адаптивних коміксів, поява першого супергероя у коміксі «Буйвітер»;
- 4) на вітчизняному книжковому ринку комікси переважно українськомовні;
- 5) Комікс на українському ринку все ще залишається непопулярним мистецтвом, а його розвиток тримається на ентузіазмі авторів.

Наступний етап розвитку вітчизняної індустрії мальованого починається в 2000-х рр. Передумовою відновлення розвитку коміксу в Україні є насамперед науково-технічний прогрес та покращення економічної ситуації в країні, що зумовило поширення комп'ютерів та інтернету. Утворюється новий культурно-суспільний інформаційний простір, що не залежить від географічного розміщення й кордонів, та базується на російських інтернет-серверах. З причини появи нових медіа, поширення інтернету, а з цим і розширення інформаційного простору, культура в Україні на початку тисячоліття набуває ознаки диференційованого організму. І якщо певні складові цієї системи організації намагалися реалізовуватися державними механізмами з націоцентричним спрямування та ініціативними групами (такі

як телебачення, радіо, літературна та культурна сфера), то Інтернет залишався поза межею впливу таких механізмів. Спровоковано це, в першу чергу цільовою аудиторією останнього, що була, в більшості, представлена молоддю, яка не мала достатнього рівня національно сформованого культурного інтересу. У цей час формується та утверджується потужна гік-культура, що в суспільстві того часу сприймалося в негативному контексті, адже таким терміном позначалася своєрідна культурна девіація в суспільстві. Сам термін «гік» походить з англійського сленгу (звідки й походить явище гік-культури), він потрапив у мову через німецьке діалектне «*geck*», що перекладається як «дурень», «шелнний», «блазень». Термін був узагальнений та позначав собою сукупність певних субкультур: фанатів коміксів, відео-ігор, фільмів, серіалів, наукової фантастики, аніме, косплея, літератури, настільних ігор, гаджетів *Apple* і тд. [27]. Такий фанатизм часто розвивався всупереч суспільним догматам та в силу фракціоналізації культури формувалася переважно у віртуальному контексті. Сенсація позбавлення територіальної локалізації полягає у знаходженні однодумців через мережу, формування фандомів (спільнот фанатів мистецьких явищ чи конкретних творів культури) задля комунікації між учасниками. Саме в такий спосіб на український простір знову повертається комікс. Особливістю цього періоду розвитку культури мальованого є насамперед нівелювання еволюції націоналістичності змісту та форми, проте, вперше за історію незалежності збільшуються кількісні показники коміксу, формується культура масового споживання мальованого, що на цьому етапі перетворює його на популярну культуру. У цей період до вітчизняного споживача масово потрапляє американський комікс: супергероїка, бойовики, вестерн і тд. Неофіційною мовою мальованого в Україні стає російська на правах інтернаціональної, через необхідність широкого охоплення аудиторії. Захоплені та вмотивовані споживачі починають створювати власний продукт. І чи то через недостатню культуру читання, а згодом і створення коміксу, чи через необхідність вимог ринку – новий вітчизняний комікс позбавлений будь-яких національних

ознак, від мови твору до тематично-ідейного наповнення. Герої та сюжети, якими оперує тогочасний мальопис, або імпортуються з масової культури (детективів, бойовиків, мильних опер і тд.), або ж є реплікою на вже відомі зарубіжні комікси. Позаяк, варто зазначити, що і в таких умовах автори розвивалися та створювали досить якісний контент.

Проте, для формування комікс-індустрії не достатньо сформувати позитивний контекст сприйняття його у суспільстві, що спостерігаємо на цьому етапі розвитку мальопису. Ба більше, таке масове створення коміксу не давало прибутку ні авторам, ні видавничій справі, а розвивалося на основі ентузіазму авторів-фанатів. Важливою умовою для формування індустрії є її прибутковість, для мальопису ця умова співставна з важливістю виходу на книжковий ринок. На початку тисячоліття книговидання абстрагувалося від явища коміксу як такого. Проте отримання друкованого формату, де комікс стає основною частиною матеріалу, стає необхідністю, спровокованою попитом на культуру послідовного мистецтва. Таким чином, найважливішим моментом в еволюції комікс-культури цього періоду вважаємо початок виходу журналу «K9» з 2003 до 2009 року. Як і веб-культура мальопису, це періодичне видання залишається російськомовним. Проте журнал стає концентратом комікс-культури в широкому її розумінні. У журналі K9 представлені мальовані історії українських, польських, російських, чеських, американських, бельгійських, швейцарських та італійських художників; статті про фільми, аніме, мультфільми відзняті на основі манги і коміксів, біографії відомих художників, а також інтерв'ю з зірками вітчизняного та зарубіжного дев'ятого мистецтва (*Otomo, Barbucci, Zep, Trantkat, Богдан, Crisse, Комардин, Beltran, Ткаленко, Moebius, Bianco, Grim Jim, Greg Horn, Ron Marz, Pat Lee, Joe Ng, Buchet, Canepa*). Журнал виходив раз на місяць. Видано більше 80 номерів [22]. Журнал стає призером ряду номінацій: Всеукраїнської виставки «Молодіжна преса в Україні», неодноразовим учасником та номінантом міжнародного феситавалю мальованих історій «*Angouleme*» у Франції, учасником фестивалів коміксів «*Zdaerzenia 2005*»,

«*Gdansk TSK*» и «*Lodz*» у Польщі, переможцем конкурсу «Обкладинка року в Україні в 2006 році» в номінації «Молодіжні видання».

З припиненням виходу журналу відбувається занепад комікс-культури. Точніше її публічної, видавничої сфери. у цей час один з основоположників українського мальопису Ігор Баранько видає у Бельгії графічний роман у двох томах «Максим Оса» (2008-2009 pp.). Українською мовою мальопис з'являється тільки в 2011 році у видавництві «Євгеніос». Відтак розпочинається новий етап розвитку українських мальованих історій.

Новий етап характеризується активним розвитком комікс-культури та комікс-індустрії. Зокрема виокремлюємо по популярності такі роботи, як авантюрно-пригодницький мальопис «Даогопак» в трьох томах (2012, 2014, 2016 pp) Максима Прасолова та Олексія Чебикіна, антиутопічну серію коміксів «Серед овець» Олександра Корешкова що виходить з 2016 р., тритомника графічного роману «Воля» (з 2016 р.) В'ячеслава Бугайова. На українську комікс-індустрію приходять іноземні автори мальопису, зокрема румун Міхай Тимошенко та француз Кирило Горішній з двотомним графічним романом «Герой поневолі» за Іваном Франком у 2017 р.; чилієць Макс Сір з найвідомішою роботою на українському ринку «Гамлет».

Зазначимо, що в останні роки активізувалися аналітичні дослідження ринку мальопису. Зокрема засновник комікс-видавництва *Vovkulaka* порівняв деякі властивості вітчизняного ринку 2017 та 2018 р. та зробив наступні висновки: війна та кримінальні комікси вже не є основою індустрії мальопису в Україні; жанрово читачі надають перевагу супергероїці та фантастиці; збільшилася доля дитячих коміксів; На мальопис звертають увагу все більше видавництв; з'являється гумористичний комікс; досі відсутній, на думку автора статті, важливий жанр коміксу– еротичний. [25]

Далі Максим курінний, співзасновник видавництва *Spring Comic*, підсумовує 2020 рік вітчизняної комікс-індустрії, зокрема він публікує, що у цьому році було видано 163 комікси, де в першу п'ятірку з 30 активних цього

року видавництв по кількості складають: Рідна мова – 37 коміксів, *TUOS Comics* – 15, Видавництво – 7, *Mal`Opus* – 11, *Nasha Idea* – 12 [26].

Висновки до розділу I

Вихідним джерелом у вивченні коміксу стало порівняльне літературознавство, зокрема інтермедіальні дослідження. Саме в епоху розвитку постмодернізму, коли зв'язок візуального та вербального елементів переходить зі сфери моносеміотичного тексту і практичне застосування знаходить у мультимодальних текстах нової епохи – комікс став об'єктом наукового інтересу, будучи концентратом таких зв'язків. Розвиток індустрії мальовипису та переосмислення цінностей літератури сприяло набуттю послідовного мистецтва нових особливостей, зокрема укріплення статусу вербальної та візуальної складової, як основних компонентів їхнього мистецького вияву. У нарисі присвяченому викладанню літератури американські науковці *B. J. McClanahan* та *M. Nottingham* [67], зауважили, що « ефективно читання графічної літератури потребує візуальної грамотності, певного «словникового запасу» графічних знаків та здатності до «поєднання» зображень та слів. Навички подвійного кодування-декодування інформації активізують постійний перетин двох шляхів усвідомлення інформації: візуального і вербального ». Інші американські вчені *M. Cromer* та *P. Clark* [63] додають, що завдяки наявності у коміксах письмових та візуальних текстів, для їхнього розуміння необхідно (або ж бажано) використовувати вміння багаторівневого читання.

Сенс графічної літератури полягає у зв'язку вербальної та візуальної складової, що виявляється взаємодовненням у процесі оповідання історії. При цьому інтерсеміотичні складові коміксу перебувають в умовах когезії (неперервності) та когерентності (перебування у зв'язку).

Окрім цього, візуальна та вербальна складова, як і в моносеміотичних творах (літературних чи малярських) перебувають у стані постійного взаємодоповнення, а позаяк, набувають наскрізних характерних ознак. У

цьому випадку комікс стає еталонним мистецтвом для їхнього застосування та оприявнення.

Відповідно до цих умов в процесі розвитку комікс-культури – мальопис став складовою масової літератури. Ми розглядаємо історію коміксу як вияву масової культури, відповідно простежуємо зміну його якісних та кількісних ознак.

Складовою цього розділу стала історія розвитку українського мальопису, де ми простежуємо умови появи та функціонування коміксу на українському суспільному та культурному просторі. Відтак бачимо процеси розвитку в українській комікс-індустрії та перспективу подальшого розвитку.

РОЗДІЛ II. ГРАФІЧНИЙ РОМАН М.ТИМОШЕНКА І К.ГОРІШНОГО «ГЕРОЙ ПОНЕВОЛІ» ЯК КОМІКС-АДАПТАЦІЯ ОДНОЙМЕННОЇ ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА

Об'єктом дослідження цього розділу є графічний роман "Герой поневолі" Міхая Тимошенка та Кирила Горішнього як зразок адаптивного коміксу, та однойменна повість Івана Франка, як вихідне джерело для створення мальопису. Предметом дослідження є інтермедіальні особливості прозового твору – повісті Івана Франка та мультимодальні елементи графічного роману. У цьому розділі нашою метою є простежити й проаналізувати процес переходу літературного твору з моносеміотичної системи в інтерсеміотичну, а також визначити кількісні та якісні характеристики, яких в результаті такого перекладу набуває або ж позбувається літературний текст. Порівняльний аналіз останнього передбачає співставлення двох різних за семіотичними характеристиками творів у двох парадигмах. Перша з них, власне семіотична, що передбачає порівняльний аналіз, про який йшлося вище. Іншою точкою зору на інтерпретацію класичного твору є новий вияв культури та адаптація його відповідно до вимог популярної літератури, тобто йдеться про суспільно-історичний та культурний ракурс погляду на текст. Остання характеристика полягає в сутнісному розумінні твору, його ідеї та тематики в контексті двох історичних епох, а також його місця в контексті масової літератури та культури мальопису. Цей порівняльний напрямок ґрунтується на ідеї актуальності та необхідності перечитування і адаптації класичної літератури з причини зміни ціннісних орієнтирів людини сучасності.

Для початку наведемо **фабулу повісті Івана Франка «Герой поневолі»**. Події відбуваються 1948 року у Львові. Ще на початку весни Європу сколихнула т.з. Весна Народів. Степан Калинович не брав участі

у революційних заворушеннях, віддано працюючи у канцелярії львівського магістрату. Запеклим ворогом Калиновича став Йосиф Валігурський— польський патріот, колишній учасник Наполеонівських війн. Валігурський не розуміє відсутності політичної позиції у Калиновича, тому постійно йому дорікає цим. 1 листопада у Львові розпочинаються військові дії між польськими повстанцями та австрійською армією. Степан Калинович намагається покинути канцелярію і перечекати повстання дома, проте потрапляє на міські барикади. В одному з повстанців він впізнає Йосифа Валігурського, який стоїть тут бік у бік зі своєю дочкою – Емілією. Валігурський гине, падаючи на барикади, а Мільця кидається до нього, проте стає придавлена возом і втрачає свідомість. Калинович рятує дівчину, але перебування на вулицях міста все ще небезпечно для нього. Рятує Калиновича та Мільцю графиня М., яка бачила через вікно свого маєтку бачила подвиг Степана. Мільця деякий час живе у графині, проте та намагається віддати її заміж. Маючи теплі стосунки з новим намісником Львова Голуховським, графиня домагається нової посади для Калиновича, заодно хитрістю змушує його одружитися на Емілії. Невдовзі після одруження Мілька зізнається, що ніколи не кохала Степана, проте змушена тягнути подружнє ярмо, бо їй нікуди йти. Двох дітей дружина не підпускає до батька через його українськість. Через п'ять років такого життя Калинович помирає [55].

2.1. Історія створення та літературознавчого осмислення графічного роману «Герой поневолі»

Графічний роман «Герой поневолі» представлений як двотомна комікс-адаптація однойменної повісті Івана Франка. Повість І. Франка «Герой поневолі» вийшла 1889 року польською мовою та 1904 р. – українською. Особливістю графічного роману, за твердженням самих авторів, є збереження оригінальної мови Івана Франка, за винятком використання історичного терміну «русини», який замінили словом «українці».

Перший том графічного роману виходить 2014 року, другий – у 2017 році у видавництві «Леополь». Автором ідеї адаптації повісті Івана Франка та редактором тексту став Кирило Горішній: французький фотограф та історик; роботу над візуальною частиною здійснив Михайл Тимошенко: румунський художник та коміксар. Обидва автори мають українське коріння та під час роботи над графічним романом і проживали у Львові. До речі, місце мешкання не змінили й до нині.

Беручи до уваги суспільно-культурний аспект ми розглядаємо контекст, у якому існують повість Івана Франка та його графічна адаптація. Що стосується власне роботи-адаптації – це новаторство у індустрії українського мальопису.

У першу чергу проаналізуємо термінологічне означення цього вияву літератури. Автори відходять від позначення своєї роботи як «коміксу» надаючи перевагу «мальпосу» та «графічному роману», що є похідним від французького терміну *bande-dessinées* (мальована стрічка). Автори пояснюють таку безкомпромісність антонімічною семантикою цих значень. Адже комікс, в українському суспільстві зокрема, асоціюється з добре відомим мистецтвом американського мальопису та етимологічно позначає комічність, своєрідну розвагу, що веде за собою можливість упередженого ставлення до якісних характеристик

мальопису. Натомість, використовуючи позначення «мальопис» та «графічний роман», автори перевідкривають українській індустрії мальопису франко-бельгійський напрямок цього мистецтва, який наскрізно відмежовується від натяків на комічність. Популярність цього пласту мальописів ґрунтується на сатиричності та пригодницьких сюжетах. Іншою стороною жанрового спрямування французьких коміксів є серйозність та нагальність тем, що часом не переплітаються з розважальною метою мальопису. Відповідно до останньої тенденції франкомовного мальопису створювалася адаптація повісті Івана Франка. Автор Кирило Горішній зізнається: «Це серйозний твір, це не "Астерікс та Обелікс", але ми й не хотіли робити щось попсове, не хотіли імітувати те, що вже було десь зроблено, а взяли щось своє на базі локальної теми, але з досить універсальними цінностями» [39]. Але відхід від «попсовості» та намагання оновлення тематики історичного мальопису в Україні, певні умови необхідно було все ж створити. Цією умовою стає не тільки візуальна адаптація класичного твору, а також його часткове підлаштування до суспільного запиту та національного інтересу. Деякі з таких моментів розбіжності з повістю ми спостерігаємо у графічному романі. Проте, перш ніж ми дійдемо до аналізу цих моментів, визріває питання: чи доцільна така ініціативність з боку нових авторів. Відповідь ми знаходимо у історії створення повісті «Герой поневолі». Варто зазначити, що графічну адаптацію можна вважати третьою інтерпретацією класичного твору, адже вперше ця історія з'являється як однойменний розділ польськомовного, частково втраченого роману Івана Франка «Лель і Полель» у 1889 році, і тільки 1904 року на основі цього розділу виходить українськомовна повість. У літературознавчому просторі створення повісті «Герой поневолі» називають доповненням, доопрацюванням побіжної історії з роману «Лель і Полель». Проте, окрім мови написання і розширення сюжету, ми спостерігаємо ще кілька

знакових змін, які не стільки удосконалюють наратив Франкової повісті, скільки трансформують ідейну цінності твору. Така трансформація спровокована швидкоплинними суспільно-політичними подіями тієї епохи, а більше еволюцією політичних поглядів Івана Франка [19]. Ймовірно і через зміну особистого ставлення автора до польських цінностей після звільнення його з редакції газети «*Kurier Lwowski*» у 1897 р. через статтю «Поет зради» про Адама Міцкевича. По перше, при переході з польськомовного до українськомовного варіанту твору відбувається часткове переформатування центральних персонажів розповіді та з'являються нові.

Найбільш показовими в цьому плані є зміна Йосифа Закшицького на Валігурського та поява графині Дідички. Стосовно першого спостерігаємо зміну персонажа. У розділі польськомовного роману Закшицький постає як «...старий похмурий дідусь із величезними сивими вусами та червоними шрамами на обличчі...» [54], «батько ніколи перед вами не зв'язався, як він любив Польщу, народ, волю! Він і мене цього навчав! Щасливий батько! Він помер за те, що так гаряче любив!» [54]. У повісті «Герой поневолі» портрет Валігурського в порівнянні зі Закшицьким набагато детальніший, подана його історія, аргументована політична позиція. Проте взаємини з Калиновичем подані в іншому контексті: «Його найближчий сусід у канцелярії був тепер його найгіршим мучителем» [55], «Калинович був головним жертвним козлом його дотеку» [55]. В обидвох варіантах цей персонаж постає польським патріотом, проте стосунки українця і польського патріота напружені. Така зміна відображена і в семантиці прізвища: «змінено прізвище Закшицький на Валігурський, що зумовлено, на нашу думку, тим, що ЛХА (літературно-художній антропонім) Закшицький вказував лише на національність носія, а ЛХА Валігурський, крім вказівки на національну приналежність, містить характеристику героя за

діяльністю, оскільки в основі прізвища вбачаємо слово валигора, що означає “людина, яка валить гору”. Валігурський справді, був такою людиною, вояком гвардії народової, який одним із перших кинувся валити велику “гору” – Австрійську монархію» [43], де (ЛХА–літературно-художній антропонім). Що стосується Графині Дідички – в першому варіанті повісті її не було, адже не було ідейної цінності її героїні. Натомість у варіанті 1904 року вона з’являється як представниця аристократії та наділена негативними особистісними рисами: корисливістю, жадністю, лицемірством. Проте, графиня яра патріотка Польщі і в розпал революції у ній прокидається патріотичний дух, що змушує діяти проти власної безпеки задля порятунку повстанця.

Саме такі моменти є показовими, адже відповідно до них змінюється смислове навантаження розповіді, що виказує прихильне ставлення Франка до польського руху за незалежність, при цьому сепарує з контексту українське питання (1889 р.) та лояльність до боротьби за незалежність Польщі, захоплення патріотизмом поляків, а в контексті цього проголошення необхідності українського самоусвідомлення в процесі державотворення (1904 р.).

Порівняймо тепер повість «Герой поневолі» з однойменним графічним романом. У цьому випадку виокремимо нововведення, які з’явилися під час адаптації, інтерпретації окремих елементів та простежимо зміну ідейно-тематичного змісту твору. І в цьому питанні ми вже можемо говорити про популяризацію твору відповідно до засобів та функцій масової літератури, ґрунтуючись на еволюції сюжету та на візуальній складові. Звертати увагу на гнучкість сюжетної лінії цього твору необхідно з причини визначення вартості класичного твору в сучасному контексті та простеження змін, що корелюють з масовою літературою як такою. При цьому варто зауважити, що графічна інтерпретація твору Івана Франка не руйнує ані сюжетної, ані ідейної

цінності, а тільки її коригує, пристосовує до вимог сучасності.

Для початку розглянемо деякі нововведення, що спостерігаємо у графічному романі. Повість розпочинається з події 1 листопада 1848 року і оповідає про розмову пана Згарського зі Степаном Калиновичем у приміщенні львівської канцелярії. Розмова ведеться про політичну діяльність польських революціонерів у Львові. У повісті історичний контекст не конкретизується і поданий з точки зору головного героя. Натомість автори графічного роману вводять читача в курс історичних подій. На 5 сторінці мальовису візуально зображений Львів, картина динамічна, що досягається поступовою зміною ракурсів масштабності (панорама міста – вулиця – фонтан серед міста – скульптура фонтану). При цьому текст до 11 сторінки має форму історичної довідки. « В ті часи Львів розквітав як столиця Галичини – найбільшої австрійської провінції на східному краї імперії» [49, с. 5]; « З початку ХІХ століття, австрійська центральна влада перетворювала Львів на австрійсько-німецьке місто під назвою «Лемберг». Тут жило багато народів, але, переважно поляки, українці та євреї» [49, с. 5]. Далі автори в тому ж ключі історичності оповідають про революційні події в Австрії, змінюючи контекст з загальноімперського до територіального – Львова. Важливим моментом, який спостерігаємо тут як нововведення, є довідка про український рух в контексті подій 1945 р. « На противагу польському рухові, в травні було утворено Головну Руську Раду, яка мала координувати українське відродження та відстоювати інтереси українського населення Галичини » [49, с. 10]. Сам Іван Франко такого контексту уникає, побіжно згадавши українське політичне становище того часу: « ... русини дивилися на нього криво, коли не захотів підписати програмової заяви Руської ради головної, а то тому, бо, як сам казав, не зрозумів її » [55, с. 339]. У графічному романі від контексту історичного автори переходять до особистісного – показують власне

історію Степана Калиновича, звідки і розпочинається візуалізація сюжету повісті Івана Франка. Цей момент і є найважливішим нововведенням творців коміксу до класичного твору. Як ми вже згадували раніше, причиною цього є зміна історично-суспільного контексту, в якому перебуває твір як такий. Якщо тематично робота Івана Франка полягає у відтворенні політичної ситуації недалекого до нього часу, а ідейно тотожна з часом виходу повісті, то графічний роман в часових межах майже на двісті років віддалений від подій, описаних в творі, а отже і потребує деякого історичного означення. Окрім цього, змінюється також ідейне спрямування твору, автори графічного роману його уточнюють. Якщо у Франка питання українського самоусвідомлення розкрито через польсько-українські суспільні взаємини, які носять часом особистісний характер, то Тимошенко і Горішній, нехай не вводячи в наратив розповіді, проте зображують і українську сторону суспільно-політичних реалій того часу. Франкознавиця Т. І. Гундорова зазначає, що саме в час написання повісті Іван Франко « відкриває особливості свого художньо-образного світу, індивідуальної творчої манери мислити образами-ідеями. Вона спирається на особливий спосіб узагальнення особи і середовища, при якому герой розкривається як суб'єкт, а середовище, втрачаючи об'єктивний смисл епічного тла, стає значимим лише в межах індивідуальної характеристики героя » [13, с. 113]. У цьому плані бачимо деякий резонанс між графічним романом і повістю. Адже автори першого такі особливості авторської манери письма доповнили увіходженням у суспільно-політичний контекст, конкретизуючи його.

Інше нововведення – побіжне, проте важливе – зустрічаємо в другому томі графічного роману. Поряд із зображенням пригод Степана Калиновича серед розбурханого Львова, процесу будівництва барикад на вулицях, коли сюди з будинків люди починають зносити всі особисті

речі, важливим елементом є зображення книг та листівок. По-перше, вони твердять про інтелектуальне спрямування суспільного життя; по-друге, важливим є контекст, у якому ці книги зображені. Зазвичай вони летять з вікон або є складовою барикад. Книги як носій інформації стають символом ідей, які переосмислюються у вирі революційних подій. Проте, в цьому випадку це не є авторським нововведенням, оскільки носить характер не стільки переосмислення ідеї твору, скільки підсилення експресивності подій. Нововведення полягає у створенні чергового посилення до українського питання у Львові і Галичині загалом. Блукаючи по напіввивернутому Львову, Калинович випадково знаходить альманах «Русалка Дністорвая». Така інтертекстуальна підказка підсилює думку Калиновича стосовно свого українського коріння, а читач принагідно згадує контекст появи цього альманаху та його роль в національному самоусвідомленні українців (русинів). . Таким чином, змінюється ідейне навантаження мальопису. Якщо в повісті Івана Франка переломним моментом у становленні «героя поневолі» є випадкова зустріч на барикадах зі своїм «найбільшим ворогом» Йосифом Вілігурським, і в цей момент відбувається переосмислення революції та усвідомлення цінності боротьби, то в графічному романі першим таким переломним моментом є віднайдення знакового для русинів того часу альманаху. Якщо у коментарі до панелі, яка зображує цей момент, читаємо: « В думках кленучи всі на світі революції, він був мов неживий, не розуміючи, що навколо нього діється » [50, с. 8]; то одразу після цього: « Тепер Калинович міг бачити, як на долоні, цілу картину, дико-мальовничу, незвичайну, фантастичну, якої, певно, йому й не снилося бачити ніколи » [50, с. 9]. Герой осмислює мету революції в контексті її культурної цінності. Окрім нововведень, автори опрацьовують окремі моменти, видозмінюючи їх сюжетно чи образно. Образна зміна є продуктом властивим графічній адаптації

повісті. Вона відбувається через перехід від однієї семіотичної системи в іншу. Проте інколи зміна сюжету та образів у мальописі залежить від необхідності вписування твору в рамки масової культури. У графічному романі «Герой поневолі» бачимо декілька важливих моментів.

Перше – це зміна сюжету, своєрідне його обрізування, фінал залишається відкритим. Повість Івана Франка закінчується трагічно. Степан Калинович одружується з Мількою, яку врятував на львівських барикад. Проте їхнє з дружиною життя складається нещасливо: Мільця залишається польською патріоткою, дає зрозуміти Степану, що « він немилий, осоружний їй », відбувається розрив між Калиновичем і його дітьми, адже дружина ненавидить його русинство і боїться, аби воно не передалося дітям. Степан Калинович починає вживати алкоголь і через п'ять років такого життя помирає. Діти стають польськими патріотами і не знають нічого про власне українське коріння, про рідного батька [54, с. 373]. Фінал повісті «Герой поневолі» має жорстку форму перестороги « І скільки-то їх, вольних і невольних героїв, пішло отак напропале! Здавна привиклі цінити себе і все своє за ні за що, а бити поклони перед чужими, вони при сильнішій подуві історичного вітру відставали від своїх, а у чужих, яким віддавали свою силу, своє серце і життя, не знаходили ні признання, ні пошани, ні пам'яті. Забуттям покриває також поточність їх діла й могили » [27, с. 373]. Автор засуджує становлення отаких «героїв поневолі», людей, які відступили від своєї волі на користь чужої. Натомість фінал графічного роману за цією повістю залишається відкритим, а пересторога, радше заклик до обережності. Подружнє життя Степана та Мільки, як і в оригінальному творі залишається сповнене проблемами і взаємним нерозумінням. Проте читачі не бачать розриву між українцем Калиновичем та його дітьми, ба більше, ми спостерігаємо, що між батьком і дітьми теплі стосунки. « Від того пам'ятного дня першого падолиста, життя невольного героя Калиновича

вже ніколи не було таким як раніше... [49, с. 60]». Так закінчується історія Степана Калиновича, інтерпретована Кирилом Горішнім та Міхаєм Тимошенком. Від жорстокої перестороги автори мальопису переходять у царину розкриття досвіду. Варто зазначити, що сьогодні на події, описані в творі, читачі дивляться ретроспективно, тому адаптація до вимог сучасності (що є функціональною вимогою масової літератури) стає предметом осучаснення класики. Сьогодні питання польсько-українських відносин не стоїть на порядку денному в національному самоусвідомленні, тому запропонований сюжет повісті Івана Франка слугує видозміненим тлом для розкриття ідейного змісту.

У графічному романі також бачимо дещо спрощений портрет графині М. (Дідички) в порівнянні з описом Франка. Залишається історія графині та опис її захоплень і пристрастей (зокрема сватання молодих дівчат по своїй волі). І хоча автори мальопису відтворюють деякі негативні характеристики графині М., поза увагою залишають ряд моментів. У Франка графиня є уособленням польської аристократії в найжахливіших, тригерних для українців проявах: експлуатація молодих дівчат-сиріт на власних господарствах заради вигоди та використання їхнього становища заради власних публічних інтересів. Калинович стає лялькою в її руках, втрачаючи можливість самостворення, адже саме з легкої маніпулятивної руки польської аристократки він поневолі усвідомлює себе героєм польського революційного повстання. Спрощений портрет графині у графічному романі подає її як другорядну учасницю революційних пригод Калиновича. Саме тому її образ у читача мальопису не викликає рефлексій стосовно польсько-українського питання, а обмежується суто її участю в життєвих перипетіях Калиновича. Таким чином у повісті Івана Франка ідея національної свідомості виявляється в конкретизації образу Степана Калиновича, тоді як комікс-адаптація намагається узагальнити його образ.

Повертаючись до визначення графічного роману «Герой поневолі» як продукту масової літератури, бачимо деякі зміни на користь дефініції масовості. Вище ми описали сюжетні зміни, що впливають з актуальних потреб жанру, який переосмислив першотекст. Поряд з цим існує цілком прагматична необхідність змін, зокрема спровокованих потребою виходу на масового читача. Тут мова йде про розмиття меж вузькоспрямованого читача, адже така література потребує якомога ширшого аудиторного охоплення. По-перше – це стиль малювання, що абсолютно повторює коміксовість, своєрідну мільтиплікаційність, надаючи твору елементів гротескності чи комічності, що частково виявляється у візуальному зображенні людей. Наприклад, графічний роман американця Арта Шпігельмана «Маус», чи «Персеполіс» ірано-французької ілюстраторки Маржан Сатрапі, як яскравий приклад елітарного коміксу (до якого ми приписуємо і «Героя поневолі»), таких особливостей не має. Стилїстика картинки цих мальовисів працює в сфері символічності та емоційної напруги незалежно від сюжету, стаючи тлом розповіді. Проте, в силу неукріплених позицій культури мальовису в Україні, таку візуальну вузьконаправленість для вітчизняного продукту реалізувати проблемно. Автори графічного роману «Герой поневолі» ставлять перед собою завдання не тільки створити якісний комікс-продукт, а й популяризувати класику української літератури, відкриваючи неканонізовану, тобто маловідому повість Івана Франка. Таким чином, необхідність розширення цільової аудиторії провокує зміни стосовно авторського стилю візуальної образності. Показовим є епізод на львівській барикаді: « Бронько копнув гранат, почувся пекельний гук, бухнуло полум'я, потім дим уквив площу і залускали о стіни відломки граната. Калинович мимоволі аж удвоє скулився в своїй криївці, а коли по хвилі зирнув на те місце, де сталося нещастя, побачив страшно пошматований труп Броньки, з відірваною ногою і розбитою на

камуз круглою головою; тіло лежало тихо в калюжі крові, а об'єк нього з розрізаним животом, втискаючи до середини кишки, лежав і вився з болю той, що остерігав його перед хвилиною » [54, с. 357]. Зображення цієї сцени у Франка є цілком натуралістичним, і тільки цей конкретний приклад обмежує твір для дитячої категорії читачів. У свою чергу, автори мальовису цю сцену (а надто опис після вибуху гранати) зображують цілком цензуровано. Читач коміксу бачить, що вибух став жахливим видовищем для Калиновича, а для двох героїв (Броня та повстанця) – фатальним. Проте відсутня деталізація результату вибуху: персонажі займають верхню межу композиції зображуваної панелі, де видимими для глядача залишається тільки їхні знерухомлені тіла. Якщо б автори відобразили цю сцену з оригінальною точністю, то цілком весь мальовис підпадав би під вимогу обмеження відповідно до вимог вікової класифікації інформаційної продукції. Зокрема порушуючи умову вікової категорії «15-18pp.», що передбачає « Виправдане жанром та сюжетом зображення чи опис жорстокості, що не має інструктивного, провокуючого або натуралістичного характеру, за умови, що в інформаційній продукції виражено співчуття до жертви або негативне ставлення до жорстокості » [36]. При цьому варто зазначити, що саме підлітки залишаються основною цільовою аудиторією комікс-культури. Втратити пильність до цього пласту читачів – означає не виконати завдання популяризації класичного твору через комікс-адаптацію.

Як і Франко так і автори графічного роману протягом наративу твору зберігають момент емоційного напруження героя, створюючи пригодницьку історію. Ця пригода відображається в першу чергу описом місця подій, свідком та учасником яких став Калинович. У свою чергу, саме візуальна знакова система має більше засобів для якомога точного відтворення та легшого у сприйнятті контексту, аніж вербальна система. З цього можна зробити висновок, що графічний роман не має обмежень

цільової аудиторії. Комікс підійде читачам категорії шкільного віку, що сприйматимуть його як пригодницьку оповідь, так і для дорослого реципієнта, мотивом якого буде відкриття для себе невідомого твору Івана Франка, знайомство з культурою мальопису та пригадування подій історії відомих як «Весна народів». Так і різний інтелектуальний рівень не стає на перешкоді читанню мальопису. Особливістю графічного роману є гра з сюжетом і візуальною образністю. І. С. Бучарська стверджує, що « уважний і зацікавлений читач «повертається» до тексту книги, а глядач графічного роману – до малюнків. Читач шукатиме символічних образів, прихованих знаків, «зайвих» або «необхідних» деталей. Графічний малюнок відкриває тут нескінченне поле для інтерпретацій » [7, с. 23].

Наведемо зауважені І. Бучарською символічні епізоди мальопису «Герой поневолі»:

« - Калинович ніколи не знаходиться серед натовпу, він завжди стоїть окремо від людей – окремішність героя;

- Калинович завжди йде назустріч, вбік, але ніколи в одну сторону з натовпом;

- Калинович переходить через містки – в цей час він завжди розмірковує про свою етнічну та громадянську природу;

- річка Полтва – в 1870 р. вона стала частиною Львівської каналізації, а на малюнках її зображено: береги брудні, якийсь собака спускається до води – Лета, Стікс?

- фортепьян, який хтось викидає з вікна першого поверху, потім постійно присутній «в інтер'єрі» барикади – зруйнована гармонія;

- відірвані колеса – зупинений поступ, прикра «аварія» цивілізації.

Перелік можна продовжувати, інтерпретації змінювати » [7, с. 23–24], – зауважує авторка статті. І це ті моменти, якими насичений власне графічний роман, що їх зображують автори комікс-адаптації повісті

Івана Франка.

Ба більше, на противагу повісті Івана Франка, у графічному романі наведені деякі відомості, котрі вводять читача в подієвий контекст. Окрім раніше згаданих елементів сюжету, для читача відкриваються історичні відомості у формі приміток до видання. У першому томі автори пропонують ознайомитися з біографією Івана Франка, тоді як в другому томі розповідають про «Львів і «Весну Народів»». У цьому розділі, окрім послідовності подій 1-2 листопада 1848 р. у Львові автори розкривають роль політичних діячів та діячів культури у житті міста тієї епохи. Примітно, що ці діячі по ходу історії, описаної в графічному романі, з'являються як епізодичні персонажі сюжету. Серед них Франц Ксавер Моцарт, граф Станіслав Скарбек та Софія Скарбек (з роду Яблоновських), Францішек Ян Смолька, граф Александр Фредо та софія Фредо (з роду Яблоновських), граф Агенор Голуховський.

Відтак можна ствердити, що автори мальовису не тільки графічно адаптували сюжет повісті Івана Франка, а й провели історично-культурний аналіз феномену Львова, узагальнили та трансформували цілий пласт інформації у продукт, що стоїть на межі масової культури та елітарної літератури.

2. 2. Інтерсеміотичні аспекти діалогу між повістю Івана Франка «Герой поневолі» і графічного роману К. Горішного та М.Тимошенка «Герой поневолі»

У проведенні цього порівняльного аналізу доцільно було б послідовно простежити сюжетну лінію повісті Івана Франка «Герой поневолі» та деталізувати процес її візуалізації авторами однойменного графічного роману. Проте для більш ясної картини ми намагаємось з цього потоку даних виокремити моменти, які є показовим у візуалізації класичного твору: засоби, якими користуються автори для смислового підсилення історії, серед яких і гра з композицією зображення, і використання інтертекстуальних та інтермедіальних елементів, а також виокремлення графічних засобів, якими послуговується масова культура.

Деякі моменти вербально-візуального діалогу ми навели в минулому підрозділі, акцентуючи увагу на ідейному навантаженні графічного роману в порівнянні з оригінальною повістю Івана Франка. Якщо ж брати до уваги цінність графічного компоненту мальовису як такого, то візуальність стає важливим елементом у смислового розумінні твору відходячи за межі наративного тексту. Мова про такі, з першого погляду, технічні характеристики друкованого видання, як дизайн обкладинки, форзаців, візуальність приміток і тд. Концепція обкладинки в мальовисах часто відходить від символічності, яку спостерігаємо у виданнях художньої літератури. Натомість бачимо узагальнююче значення дизайну. Варто пригадати, що мальовис є складовою індустрією, а кожен комікс, окрім того, що є літературним артефактом, є також товаром товар. Проте це не є мотивом для применшення значення культурної цінності мальовису. Навпаки, у випадку вимушеної гри в царині книжкового ринку, ті складові, на які в інших випадках, зазвичай не звертають увагу, стають додатковим простором для творчого виявлення авторів. З одного боку – це

маркетингова складова, завдання якої – продати мальопис (знайти читача). З іншого – художня, яка виявляється в грамотному узагальненні сюжету: обкладинка в такому випадку стає своєрідним трейлером. У мальописі «Герой поневолі» зображення на обкладинці відтворює деякі сцени з сюжету повісті, та відтворення емоційного складника динаміки історії, концентруючи його в композиційні елементи. Як в першому, так і в другому томі в центрі композиції Степан Калинович – головний персонаж твору. Відбувається перше знайомство те тільки з героєм, а й з контекстом, в якому він перебуває. У першому томі – це розгублений чоловік серед міського пейзажу революційно налаштованого Львова. Обкладинка другого тому презентує того ж Степана Калиновича, проте в іншому контексті, сюжетно розвиненому. Герой рятує дівчину, яка як і він, опинилася у вирі революційних подій. З’являється відтворення (зміна в порівнянні з обкладинкою першого тому) емоційного напруження концептом батальних сцен та участі в них Калиновича (прострелений капелюх героя слугує доказом цієї участі). У першу чергу, такий дизайн відтворює зміну емоційного напруження розповіді від першого до другого тому, ділячи суцільний сюжет на дві складові: до і після трансформації. Ці моменти презентує і анотація до твору, яка розміщена на зворотній стороні обкладинки. Відбувається вже певна послідовність зображуваного, подібна до гравюр Вільяма Хогарта.

У територіальний контекст подій автори мальопису вводять читача картографічним методом. На третій сторінці обидвох томів представлена мапа Австрійської імперії, в межах якої візуалізуються революційні настрої: референс на картину Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» (1831) в першому томі, та революційні події на фоні львівської ратуші – в другому. На задньому форзаці зображений «*PLAN von LEMBERG*» – ретроспективний план центральної частини Львова, де відбуваються події мальопису. Останнє дає можливість впевнитись в

доцільності сприймати даний мальопис як урбаністичний твір сучасного масового мистецтва мальопису. Зазначимо, що деталізованість міського простору виявляється не тільки у точності відтворення топографічної складової розповіді, а й у широкоформатному окресленні топосу міста. Значимо, що важливою складовою в цьому питанні є візуальна інтенція мальопису. По-перше, що стосується топографії та урбаністики, яка в літературі окреслюється як стійкий позачасовий простір. Автори графічного роману користуються нестандартними прийомами урбаністичної літератури. Сюжет повісті, а потім і графічного роману передбачає розкриття образу головного героя, який перебуває більше у вирі революційних подій, аніж львівського простору. Ми не бачимо фатальне проникнення у міський побут, у структуру життя. Проте спостерігаємо, як ці моменти самооприявнюються на львівських барикадах. Зображуючи барикади, художник мальопису насичує його міськими артефактами. Добре бачимо це на 14-15 сторінці другого тому графічного роману. Тут і магазинні вивіски, і карети, і меблі різного гатунку від звичайних дерев'яних стільців до дорогих соф. Бачимо матраци, діжки і ящики, піаніно і скульптури. Ми бачимо, як ці барикади будуються, звідки що зносять і з яким ентузіазмом. Така візуалізація дозволяє відчувати атмосферу не тільки революційно налаштованого міста, а й міського простору як такого. Іншим моментом урбаністики – це, звісно, топографічний простір Львова, що відтворює реальну просторову картину. Якщо у повісті Івана Франка чіткі географічні межі обумовлені вербальним означенням: назвами вулиць чи будівель, то у графічному романі ця дійсність передана візуально, що розширює якість сприймання Львівського простору. Така візуальність передбачає усвідомлення територіального контексту читачами, що не знайомі з планом Львова. Натомість, окрім архітектурних територіальних маркерів (ратуша, собор і тд.) Львів зображений панорамно з висоти пташиного польоту (с. 16,

27, 42 в першому томі та 9, 22-23, 36 в другому томі) в різних ракурсах. Таке візуальне вкраплення не руйнує послідовності наративу, а вписане в контекст розповіді і окрім топографічної точности формує деякий візуально-аудіальний ефект. Добре це бачимо на сторінках 22-23 другого тому, де зображено в стратегічному стилі умовне розміщення барикад, крики повстанців звідти (відповідно стрілки мильних бульок слугують маркером) та навпроти нього гвардійські гармати. Використовуючи звуконаслідування (три постріли гармат: «БУМ!!! БУМ!! БУМ!!!») автори надають звуку візуальної образности, направляючи текст звуку за напрямком вітру в сторону центральної частини міста. Таким чином звуконаслідування виконує функцію не стільки вербальної складової мальовпису, оприявнюючи себе в діалогах, скільки в контексті візуального-аудіального складника композиції зображення.

Окрім цього в мальовписі ми декодуємо психологічні моменти оповіді. Наприклад, на сторінці 9 першого тому ми спостерігаємо становлення польської революційної громади. На одній з панелей зображені семеро революціонерів в польських одностроях. Проте кожен наступний (зліва направо) виявляється чіткіше промальованим та наділений відповідними ознаками, в яких бачимо еволюцію польських політичних настроїв: персонаж, що зліва перебуває в тіні композиції та поза сюжетом панелі, натомість ті, що розташовані праворуч наділені емоціями злости та жорстокости, виходять на передній план та стають чіткими образами польського повстанця. Іншим моментом емоційної напруги є гра зі світлом та тінями, зокрема бачимо це на сторінці 23 першого тому де знайомимося з Йосифом Валігурським. Тут тінь виконує не стільки функцію живописання, скільки стає окремим шаром наративу, набуваючи ознак сюжету. В центрі трьохпанельної сторінки— Йосиф Валігурський в трьох емоційних станах що їх оприявнюють, поспівають тіні позаду нього (своєрідні флешбеками): батальна сцена

наполеонівської війни, в якій він брав участь; тінь чоловіка що кричить з однієї сторони (ймовірно начальник) та тінь молодії дівчини (його дочки). Ці моменти є візуалізацією емоційного стану героя в контексті, котрий ми дізнаємося з вербальної складової сторінки.

Також спостерігаємо в мальописі пристуність так званих фраз-тригерів. Зокрема на 20 сторінці першого тому спостерігаємо зустріч Степана Калиновича з радикально налаштованими поляками. Коли на гасло «Нехай живе Польща» Степан відповідає «Най жиє Україна», поляки, називаючи зрадником– побили його [50]. Ці події відбуваються на фоні фасаду будинку на якому зображена вивіска «*Piekietko*», що позначає не тільки польський контекст події (власне вивіска позначає одну з поширених топографічних назв, розповсюджених в Польщі), а й відсилає до співзвучного слова «Пекло», в яке Калиновичу ще доведеться потрапити.

Висновки до розділу II

Графічний роман «Герой поневолі» Кирила Горішного та Міхая Тимошенка є якісним перекладом-адаптацією однойменної повісті Івана Франка. Мальопис яскраво презентує сутність комікс-адаптацій. Ми розглянули значення перекладу з моносеміотичного твору у вербально-візуальний та вивили «плюси» та «мінуси» такого переходу.

Вважаємо графічний роман «Герой поневолі» не тільки якісним коміксом, а й твором, що яскраво презентує творчість Івана Франка, зберігаючи основні властивості оригінального тексту. Автори оперують вербально-візуальними мультимодальними зв'язками, зокрема для створення емоційного напруження, кодування важливих культурно-суспільних моментів.

РОЗДІЛ III. КОМІКС У СИСТЕМІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Розділ присвячений явищу коміксу та графічної літератури в системі Нової української школи. Освітня парадигма мальовпису ґрунтується на двох чинниках. Перший – рецептивні особливості особистості, науковою базою яких слугують дослідження в сфері когнітивної психології та методологія навчального процесу. Інший чинник, за яким ми розглядаємо мальовпис у сфері шкільної освіти – визначення його як літературного жанру, специфіка якого дозволить налагодити ефективну комунікацію з учнями. Відповідно, ми розглядаємо питання культури мальовпису як наскрізну в контексті освіти сукупність дидактичних засобів та методів.

Освітній потенціал мальовпису обумовлений не тільки його практичним застосуванням як зособу навчання, а й формування культурних цінностей особистості. Є перспектива розробки механізмів застосування графічної літератури в шкільній освіті та методичного обґрунтування таких нововведень.

3.1. Дидактичний потенціал коміксу

Ефективність коміксу як засобу навчання була вперше доведена у 70-х роках ХХ століття японськими вченими, тут « на основі манга, японських коміксів було створено серію підручників, зміст яких був легким для розуміння дітей старшого дошкільного віку та людей з розумовими відхиленнями. Та легкість, з якою учні засвоювали матеріал, змусила видавців випустити цілу колекцію підручників з економіки у вигляді коміксів. Таким чином, складні економічні процеси було доступно зображено крізь призму пригодницького сюжету » [47, с. 189].

На заході протягом останніх десятиліть комікси набули великої популярності як форма передавання інформації, що здатна залучити читачів різного віку та культурного походження до відповідного контексту. Незважаючи на деякий початковий опір, потенціал коміксів як освітнього інструменту зрештою визнали як педагоги, так і психологи?. З освітньої точки зору навчання за коміксами має кілька переваг. Перш за все, більшість коміксів побудовано на інтеграції тексту та малюнків, що було виділено німецьким педагогом Р. Майером та його колегами як керівний принцип ілюстрацій підручників [66]. Більше того, мультимодальний характер коміксів може підвищити залучення читачів і полегшити навчання. Нарешті, комікси часто спираються на використання персонажів і моделей ситуацій, які забезпечують основу для емоційної прихильності та самореференції, що також може сприяти формуванню нових спогадів [66].

Комікс має ряд переваг у порівнянні з поданою виключно вербально чи візуально інформацією, а його потенціал ґрунтується на наочності та легкості передачі знань. Досвід перетину мальовпису і шкільної освіти є позитивним. Зокрема такі тенденції спостерігаємо в Японії, США та в деяких європейських країнах [47]. При цьому

загальносвітовий досвід використання коміксу як навчального чи інформаційного матеріалу є дещо прогресивнішим, проте позбавлений зв'язку з освітньою системою. У першу чергу, йдеться про входження мальованню у всі сфери соціального життя. У цьому випадку коміксово подається не лише як навчальний матеріал, необхідний для засвоєння знань, а також інформація, що потребує негайного зчитування інформації або ж полегшеного розуміння. Серед таких проявів – інструкція застосування побутових приладів чи інформація про поведінку в небезпечних ситуаціях. Експерт у сфері візуальної грамотності та цифрового інтерактивного навчання Джошуа Елдер висловився: «Комікс може врятувати вам життя» [36]. Йдеться про перебування людини в екстремальних ситуаціях, коли наявність наочного інструктивного матеріалу забезпечує швидке його запам'ятовування чи можливість негайного виконання певного алгоритму дій.

До сьогоднішнього дня комікс як засіб навчання перебуває на пограниччі дидактичних конотацій. З однієї сторони – це ефективний спосіб подання інформації та є умовним простором для творчого самовиявлення учнів. З іншої сторони, комікс розглядається як один із простих медіатекстів, як наочний засіб навчання для дітей з порушеннями когнітивного розвитку [45, с. 110].

В українському освітньому просторі увагу до коміксу як до засобу навчання найчастіше приділяють при вивченні іноземної мови, зокрема при формуванні іншомовної комунікативної компетентності. « Завдяки різному співвідношенню тексту та малюнків, комікс може бути використаний як засіб навчання іншомовного усного мовлення для учнів з різним рівнем підготовки. Зазвичай, чим більший обсяг вербального компоненту, тим складніші в ньому граматичні структури та лексика » [47, с.189]. Сьогодні ж бачимо активний відхід від

локалізації коміксу як дидактичного матеріалу в межах одного предметного напрямку. Мальовані історії стають допоміжною ланкою у вивченні інших, не тільки гуманітарних, а й природничих та точних шкільних дисциплін. Освітні можливості коміксу ґрунтуються на їхній візуально-вербальній структурі. Зокрема відомий радянський психолог Лев Виготський велику увагу приділяв темі співвідношення тексту і малюнка в процесі становлення особистості. Відомими дослідниками в царині когнітивної психології стали американські вчені Ульрік Найсер та Девід Рапп. Науковий інтерес учених полягав у дослідженні сприйняття та відтворення інформації. Зокрема Девід Рапп в одному зі своїх дослідів запропонував трьом групам інструкції зі збору іграшкового собаки, де одна з інструкцій була лише текстовою, інша тільки картинкам, а третя – і тим, і тим; як результат: третя група показала найкращі показники у сприйнятті та відтворенні інформації [24].

Відповідно до наявної наукової бази знань, знаємо, що « людина пізнає дійсність за допомогою актуалізації деяких схем сприйняття і уяви, або за допомогою перцептивних схем, якщо користуватися термінологією... , відповідно комікс, як поєднання малюнка та тексту, дозволяє розставити необхідні акценти в акті сприйняття образу, події, явища та сфокусувати увагу людини на головному » [36]. За твердженням російської педагогині Л. М. Архіпової, комікс має ряд переваг у навчальному процесі, серед них наступні:

- « • Ємність інформації;
- Образність і динамічність її демонстрації;
- Можливість регулювати надходження інформації (у тому числі при самостійному навчанні);
- Стислість і точність мови, драматизація оповідних сюжетів;
- Ігровий жанр;
- Багаторазовість повторення окремих кадрів і сюжету в цілому;

- Економія психічних зусиль щодо сприйняття інформації (за аналогією з такими візуальними джерелами як карикатура);
- Урізноманітнення завдань із відтворення, розуміння і творчого засвоєння навчального матеріалу за допомогою коміксів » [3, с. 121].

Відповідно до вищесказаного, зазначимо, що в системі освіти комікс може виступати як засіб навчання. Комікс стає засобом, коли на уроках використовується у формі практичного матеріалу, при цьому відбувається активна взаємодія між учасниками навчання, в якій учитель регулює та спрямовує діяльність учнів у необхідне русло. На уроці можна запропонувати учням обговорити наочний матеріал у формі коміксу з необхідністю коригування, чи шляхом складання пазлів сформувати правильну послідовність дії коміксу відповідно до теми вивчення. Останнє може застосовуватись на уроках математики при вивченні послідовності дій у розв'язуванні задач.

Також важливим моментом застосування коміксу на уроках є можливість сформувати умови для творчої діяльності учнів. Звернемо увагу на нове прогресивне явище у шкільній освіті – скетчноутинг (*sketch* – ескіз, *note* – нотувати), сенс якого полягає не стільки у використанні коміксу навчального матеріалу, а формуванні у дітей основ образного мислення та візуально-вербальної компетенції. « Скетчноутинг – це можливість коротко та швидко фіксувати ідеї, з'єднувати їх, а потім презентувати візуально. Це гарний спосіб продумати все детально та поглянути на проект зусібч » [42]. Скетчноутинг – це сфера діяльності винятково учнів, роль вчителя полягає тільки в заохоченні творчого «свавілля». Можна виокремити ряд переваг такого виду конспектування: апробація візуальної підказки, що покращує запам'ятовування матеріалу; активізація розумової діяльності під час конспектування; розробка ідей під час роботи, що мотивує до створення логічних зв'язків між підтемами; компактність таких нотаток

[42]. Варто зауважити, що подібно до скетчноутингу здійснюється записування таблиць та схем, але на відміну від ескізного нотування, така діяльність все ж контролюється вчителем та обмежена деякими усталеними правилами.

Іншою можливістю мотивації творчої діяльності учнів є безпосереднє використання коміксу як такого. У цьому разі учні стають не реципієнтами коміксу чи споживачами інформації, а безпосередньо його авторами та співавторами. Комікс стає засобом розвитку мислення та мовлення учнів, а сфера застосування є надзвичайно широкою. Серед таких можемо виокремити такі способи його використання: створити комікс, що передбачає створення на запропоновану тему власний комік-стріп; візуалізувати у формі послідовного мистецтва поданий текст, доповнити порожні панелі картинками, чи мильні бульки текстом відповідно до контексту коміксу. Створення комікс-характеру, що передбачає відтворення ситуаційного діалогу героями коміксу.

Крім цього, в останні роки збереглася тенденція створення коміксів виховного характеру. У 2017 році виходить комікс “Савка і Баклан. Замінована прогулянка”, що орієнтований на дітей молодшого шкільного віку прифронтових зон на Донбасі. Комікс у цікавій та яскравій формі презентує небезпеку боєприпасів, виховує у дітей відчуття відповідальності за власне життя та подає алгоритм дій при виявленні підозрілих предметів. У 2020 році виходить мальопис, в якому пояснюють учням протиепідемічні правила.

Протягом останніх років у формі коміксу видавалися й освітньо-суспільна література: від візуалізованої Конституції України до ілюстрованої історії України

Варто зауважити, що комікс з освітньою основою покидає межі шкільного простору і виходить на загальний ринок індустрії мальопису.

Відтак в українському інформаційному просторі в останні роки

набирає популярності серія мальписів «Наука в коміксах», що на сьогодні представлена такими випусками: «Хімія», «Філософія», «Фізика», «Матан», «Всесвітня історія» (в 5 томах), «Алгебра», «Біологія», «*SEX*». Ця серія не тільки стає додатковим, позаурочним джерелом знань для учнів, а й для кожного, хто цікавиться всебічним розвитком.

Подібні мальписи на наукові та науково-популярні теми можуть дозволити ширшій аудиторії неспеціалістів, які, зазвичай, не шукають наукової інформації і не займаються темами, пов'язаними з наукою, сприяти розвитку наукової грамотності

Аналізуючи наявний досвід та перспективи входження мальпису в шкільну освіту зазначимо, що методика викладання не може ґрунтуватися тільки на візуально-вербальних особливостях когнітивного сприйняття та не може слугувати основним засобом навчання. Проте, беручи до уваги позитивні сторони застосування таких засобів, можна визнати його високий дидактичний потенціал

3.2. Перспективи введення графічного роману як літературного жанру в навчальну програму Нової української школи

У суспільному просторі явище мальопису часто сприймається антагоністично до літератури загалом. Таке упереджено-обережне ставлення до комікс-культури спричинене, насамперед, недостатньою усвідомленістю культурної цінності коміксу. Дотепер існує ряд помилкових тверджень на кшталт «комікси – це картинки для дітей» чи думка, що активізація інтересу до мальописів відповідно знизить бажання читати «нормальну» літературу. Коміксист та експерт у сфері мальописів Джошуа Елдер стверджує, що діти, які читають комікси, зацікавлюються і класичною літературою. Тим часом ті, що в ранньому дитинстві не читають нічого, не набувають цієї звички і в дорослому віці [24].

Чинна програма з української літератури для 5-9 класів загальноосвітніх навчальних закладів метою вивчення цієї дисципліни у школі визначає « формування компетентного читача; підвищення загальної освіченості молодого громадянина України, досягнення належного рівня сформованості вміння прилучатися через художню літературу до фундаментальних цінностей, культури, розширення культурно-пізнавальних інтересів школярів; сприяння всебічному розвитку, духовному збагаченню, активному становленню й самореалізації особистості в сучасному світі; виховання національно свідомого громадянина України; формування і утвердження гуманістичного світогляду особистості, національних і загальнолюдських цінностей » та « спрямована на утвердження серед школярів культури читання » [33, с. 3]. Зокрема, досягнення цієї мети супроводжується залученням в освітній процес мистецького контексту та міждисциплінарних зв'язків, які автори програми подають як «рекомендаційні». Серед подібних рекомендацій в залученні

міжмистецького контексту превалюють кінематографічні, художні, музичні твори, що безсумнівно є позитивним явищем. Проте явище мальовису в його культурному контексті та потужний пласт комікс-адаптацій української класики не став об'єктом інтересу та рекомендації авторів програми. Натомість комікс поданий як одна з компетенцій обізнаності та самовираження у сфері культури, що передбачає творчі завдання зі « створення текстів, ілюстрацій чи коміксів, спираючись на досвід і почуття, використовуючи відповідні зображувально-виражальні засоби » [33]. Проте таке використання функціональності мальовису ми вважаємо недооціненим та таким, що не відповідає його потенційним можливостям у сфері освіти та, зокрема, у його культурній інтенції. Мальовис – споріднений з літературою мистецький виявив, що полягає не тільки в його жанрово-тематичних чи формових особливостях, а й у його ціннісних культурних та рецептивних категоріях. « Коли ви дивитесь фільм, слухаєте музику – ви пасивні, «вони відбуваються з вами». Але коли берете книгу– «ви відбуваєтеся з нею». У книзі немає реальності, поки ви цією реальністю її не наділите. Ви більше захоплені, ви берете участь у процесі. Якщо так можна читати текст – те саме можна зробити і з зображенням. Комікс дозволяє досягти одночасно того, що дає текст і зображення. Наш мозок влаштований так, що ми можемо одночасно сприймати текст і зображення. Для обробки різної інформації в ньому задіяні різні центри »,– стверджує американський дослідник Джошуа Елдер [24]. Точок дотику між літературою в класичному її розумінні і коміксом, насправді, більше, аніж здається на перший погляд. Якщо взяти до уваги описану в першому розділі дефініцію коміксу, можна зробити висновок, що література так же сильно оперує візуальним образом, як і комікс, проте шляхи реалізації залишаються в системі вербального знаку, тоді як мальовис переходить цю межу. Позаяк, графічна література зберігає

інтенцію художньо-образних властивостей. Звертаємо увагу на те, що графічна література не позбавлена ідейної цінності, та поряд з класичними творами здатна розвивати у дітей цінності етичні, суспільні, патріотичні орієнтири. Доказом цього є графічний роман «Герой поневолі», який ми розглянули в минулому розділі. Власне цей мальопис має хороші перспективи введення у шкільну програму з української літератури для 10 класу принаймні на уроках позакласного читання.

Визначимо ряд переваг введення графічного роману «Герой поневолі» у шкільну програму:

- знайомство дітей зі зразком української графічної літератури;
- вивчення неканонізованого твору Івана Франка у формі комікс-адаптації;
- можливість провести урок-обговорення з порівнянням класичної повісті і її візуально-вербального перекладу;
- виховання графічної грамотності та відповідних компетенцій читання візуальної літератури, що передбачене аналізом мальопису;
- Можливість проведення інтегрованого уроку з історією;

Повертаючись до теми історії коміксу, хочемо наголосити, що на сьогоднішній день мальопис утверджується не тільки свої тверді позиції в межах індустрії, а й як джерело культурних цінностей. Звертаючи увагу на цей літературний феномен, бачимо потужний пласт творів ідейно-тематичного спрямування, що працюють не стільки на ринок масового читача, як на культурну дефініцію суспільства. Отже вважаємо необхідними шляхи переосмислення графічної літератури не тільки як дидактичного матеріалу, а й як культурно-мистецького надбання суспільства.

Висновки до розділу III

Комікс має потужний дидактичний потенціал. В цьому розділі ми розглянули основні можливості використання послідовного мистецтва у системі Нової української школи. Серед яких розглянули комікс як засіб навчання з однієї сторони та його культурну цінність в контексті гуманітарних шкільних дисциплін. Варто зазначити, що сьогодні потенціал коміксу в системі української освіти поступово починає реалізовуватись ініціативою вчителів, проте спостерігаємо недостатню кількість методологічних рекомендацій.

В аспекті культурної цінності мальовису ми розглянули можливість введення графічного роману Кирила Горішного та Міхая Тимошенка «Герой поневолі» в шкільну програму з української літератури 10 класу. За основу такого рішення ми взяли рівень культурної та історичної компетенції учнів. В нашій роботі ми розглянули перспективу введення комікс-адаптації повісті Івана Франка «Герой поневолі» як зразок позакласного читання учнів. Метою цього ми визначили формування компетентного читача графічної літератури, також знайомство учнів з вітчизняною комікс-культурою і т.д..

ВИСНОВКИ

На сучасному етапі розвитку суспільства та в силу прискорення темпів життя важливу роль відіграють інтерсеміотичні прояви культурного життя. Комікс, як один з таких проявів в останні десятиріччя формує потужний науковий інтерес до себе. В першу чергу, це спровоковано його мультимодальною основою, та феномену рецептивних особливостей його як медійного та літературного тексту. В історії окремих країн та регіонів мальопис виявляється як національне культурне надбання, набуваючи власних тематично-жанрових та формових ознак, яскраво репрезентуючи та представляючи національну культуру на світовому ринку. В силу історичного розвитку України, комікс на вітчизняному культурному просторі явище нове, а його поява суголосна зі світовою тенденцією вузьконаправленості мальопису. Це відбулося в час, коли більшість національних шкіл мальопису сформували свої особливості та позитивно презентували себе на культурному світовому подіумі, а епоха коміксу як потужного медійного засобу (що означає пік популярності та масовості) давно залишилася позаду. Проте, саме існування в умовах теперішньої епохи цього вияву мистецтва, намагання витворити національний стиль коміксу та боротьба за читацьку аудиторію в епоху інформаційного шуму визначає український мальопис, як феномен сучасної масової літератури. Зокрема епоха постмодернізму з її ціннісними орієнтирами позитивно впливає на визначення коміксу в системі якісної, нової літератури, розглядаючи його, в першу чергу, з культурної парадигми.

У цій роботі ми розглянули теоретичні засади зв'язку літератури та візуального образу, окреслили мультимодальні засоби, за допомогою яких створюється комікс, розглянули світову індустрію мальопису та простежили суспільно-культурні особливості вітчизняної графічної літератури. Виходячи з цього, стверджуємо, що комікс як літературний

вияв– перспективна сфера творчої діяльності людини, зокрема у формуванні дедалі якісного продукту. В Україні мальопис поступово стає сферою інтересу не тільки науковців, а й видавництв, авторів, перекладачів. Суспільний інтерес підкреслюється розвитком комікс-індустрії.

Ми дослідили комікс як інтерсеміотичний феномен масової літератури. Визначили якісні характеристики коміксу, проаналізували візуальну й вербальну складову цього виду мистецтва й кореляцію між цими складовими. Окреслили історію розвитку та становлення українського коміксу та розглянули окремі шляхи його потенційного розвитку.

Одним з аспектів нашої роботи стало проведення порівняльного аналізу графічного роману Кирила Горішного та Міхая Тимошенко «Герой поневолі» за однойменною повістю Івана Франка. Результатом цього дослідження стали висновки стосовно міжсеміотичного перекладу твору класичної літератури в інтерсеміотичний твір, що базується на визначенні рецептивної цінності такого переходу. Також цю адаптацію твору Івана Франка ми розглянули на предмет трансформації міжкультурного діалогу та зміну ідейно-тематичних особливостей в силу історичних контекстів. Ми виявили, що комікс-адаптація не є сліпим перекладом класичного твору, проте зміни, які ми спостерігали (а це і скорочення сюжету, і введення історичного та авторського контексту, і використання інтертекстуальних зв'язків) адаптували історію до соціокультурних особливостей сьогодення епохи, при цьому зі збереженням авторського стилю письма, сюжетної лінії та ідейного змісту твору. Відтак, важливим фрагментом сучасної комікс індустрії (поряд із появою оригінальних робіт) ми вбачаємо формування культури адаптації класичних літературних творів, як необ'ємне джерело образів та сюжетів, що виявляються у формуванні напрямку ідейно-тематичних

особливостей вітчизняного мальовису.

Простежили зв'язок між моносеміотичним та інтерсеміотичним текстом шляхом порівняльного аналізу візуальної адаптації твору класичної літератури. На основі інтресеміотичності коміксу дослідили його як дидактичний матеріал в системі Нової української школи та аргументувати ідею введення мальовису в шкільний курс з української літератури.

Дослідження дидактичного потенціалу коміксу стало однієї з ключових складових нашої роботи, який ми розглянули з двох ключів. Перший – власне освітні можливості коміксу (як концентрат вербально-візуальних зв'язків), що передбачає розгляд цього питання у сфері когнітивних особливостей особистості та рецептивної інтенції коміксу. Власне, цей розділ має методичний характер, в якому ми описуємо конкретні приклади використання коміксу та візуально-вербальної культури сприймання/відтворення інформації як засіб навчання.

Інша сторона, з якої ми підійшли до питання мальовису в системі шкільної освіти – це доречність введення графічної літератури у шкільну програму з української літератури. Проблема полягає в неготовності до подібних змін з декількох об'єктивних причин, які ми описали останньому розділі. Проте, оскільки вивчення літератури у школі передбачає виховання у мистецькому контексті, то ми наводимо кілька типових прикладів, як на базі шкільної програми вже зараз можна виховувати любов і грамотність до візуальної літератури в учнів. Важливим моментом є, насамперед, виховання культури мальовису в дітей та прививання любові до вітчизняного мальовису, як до літератури загалом. Серед важливих моментів такого виховання є розвиток навичок читання графічної літератури, вміння зчитувати інтертекст та алюзії до творів інших мистецтв, вміння визначати тему та ідею мальовису за літературними принципами, та вміння визначати місце конкретного

мальовису в суспільно-історичному контексті.

У роботі використано загальнонаукові методи індукції та дедукції, аналізу, синтезу. Історичний, описовий та порівняльний методи ми використовували протягом роботи над першим та другим розділами, зокрема для визначення якісних характеристик коміксів різних національних культур, також простежили жанрову різноманітність мальовису, розглядаючи типологію як метод наукового пізнання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айдачич Д. Комікс у прозі сербського постмодернізму. Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2014. Вип. 24. С. 234-239. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kdsm_2014_24_34
2. Арістотель А. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 142 с.
3. Архипова Л. М. Комиксы как инновационный метод активизации познавательной сферы учащихся с задержкой психического развития в процессе обучения истории. Ярославский педагогический вестник. Том II. Психолого-педагогические науки. 2012. № 4. С. 106–110.
4. Барабаш Ю. Чуже– Інакше– Своє. К.: Темпора, 2020. 216 с.
5. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 392-427
6. Бехта І. А. Мультиmodalні засоби когезії та когерентності у сучасних літературних казках: теоретико-методологічна інтерпретація. І. А. Бехта, М. А. Карп // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2014. Вип. 13. С. 87-90. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_13_24
7. Бучарська І. С..М. Тимошенко & К. Горішний «Герой поневолі»: комікс-візуалізація актуальності громадянського міжетнічного діалогу в Україні. *Communications and Communicative Technologies* № 29. С. 19-25.
8. Вардеванян. С. І. Інший, але не Чужий. Критика. 2020.№ 1-2. С. 32-36.
9. Вейсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології. *СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА:*

СТРАТЕГІЇ І МЕТОДИ: антологія / за ред. Дмитра Наливайка. Київ, 2009. С. 372-392.

10. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts*. Наукові записки. Серія: Філологічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.
11. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесновізуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. Тернопіль: РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. С. 81–89.
12. Гудошник О. В. Комікс в українському комунікаційному просторі. Вісник Дніпропетровського університету Серія «Соціальні комунікації», 2017. Вип. 17. Т. 25. С. 19-24.
13. Гундорова Т.І. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. Київ : Наукова думка, 1985. 144 с.
14. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. К. : Факт, 2008. 284 с.
15. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
16. Денкан Р., Сміт М., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура / пер. з англ. Д. Скорбатюка.– Київ: ArtHuss, 2020. 512 с., іл.
17. Дітям Донбасу намалювали повчальний комікс «Замінована прогулянка». «Український інтерес». Режим доступу: <https://uain.press/news/accents/dityam-donbasu-namalyuvaly-povchalnyj-komiks-zaminovana-progulyanka-170139>
18. Іван Франко Енциклопедія життя і творчості : [Інтернет-портал]. URL: <https://www.ifranko.name/uk/LitCriticism/1898/IzSekretivPoetTvorchosti/3EstetOsnovy/4PoezijaIMaljarstvo.html> (дата звернення: 29.09.2021).
19. Іван Франко про польсько-українські стосунки в аспекті геополітики: [Інтернет-портал]. URL: <http://ukrpohliad.org/analytics/ivan-franko-pro-polsko-ukrayinski-stosunku-v-aspekti-geopolityky.html> (дата звернення: 19.08.2021).

- 20.Івасишин М. Р. Мультимодальність англомовного коміксу: лінгвальний та екстралінгвальний виміри : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Івано-Франківськ, 2019. 404 с
- 21.Івашкевич, Е.; Комарніцька, Л. Психологічні аспекти коміксу як паралітературного жанру. *ПСП* 2020, 106-130.
- 22.Каталог журналу К9: [Веб-сайт]. URL: <https://9world.com.ua> (дата звернення: 18.11.2021).
- 23.Колесник О. С. Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць; вип. XXXI. – К. : Міленіум, 2013. С. 301-307
- 24.Комиксы – «картинки для тупых» или новое слово в образовании?. Интерфакс-Запад: веб-сайт. URL: <https://interfax.by/news/obshchestvo/obrazovanie/1147457/> (дата звернення: 22.11.2021).
25. Комікси в Україні: результати 2018 року. Статистика і очікування. *Vertigo*: веб-сайт. URL: <https://vertigo.com.ua/comics-in-ukraine-2018> (дата звернення: 27.10.2021).
26. Космацька Н. Нарис з історії виникнення і становлення жанру коміксу. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови, 2012. Випуск 19. С. 141–147.
27. Кто такие гики и как они стали самой влиятельной субкультурой XXI века: [Интернет-портал]. URL: <https://karabas.live/geek-culture/> (дата звернення: 30.09.2021).
28. Личковах В.А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч. ХХІ століть. В.А. Личковах. К. : НАКККіМ, 2011. – 224
- 29.Макарук Л. Л. Мультимодальність сучасного англомовного масмедійного комунікативного простору : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Луцьк, 2019. 635 с.

30. Максим Курінний. Підсумки 2020 року на українському ринку коміксів: веб-сайт. URL: http://springcomics.com/market-2020?fbclid=IwAR1vd7rt3HmGVDj4bDBa1O3bs0K1e8-b3ерхВНМqrVmT12BjQpu2W_Nh8Z8
31. Мельников Н. Массовая література. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 514–517.
32. Меон Ж.-М. Уилл Айснер и эволюция графических романов / Ж.-М. Меон. Режим доступа: <https://www.livelib.ru/blog/translations/post/24260-uill-ajsner-i-evolyutsiyagraficheskikh-romanov-on-okazal-suschestvennoe-vliyanie-na-komiksy>
33. Навчальні програми для 5-9 класів // Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-5-9-klas/onovlennya-12-2017/na-sajt-ukrayinska-literatura-5-9-z-chervonimdoc-2.pdf> (дата звернення: 23.11.2021).
34. Нова українська школа. Міністерство освіти і науки України: Веб-сайт. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola> (дата звернення: 24.11.2021).
35. Онищенко Андрій. Комікс на межі вербального та візуального: роль читача та особливості цілісно-сюжетного прочитання. Слово і невисловлюване : тези дванадцятої міжнародної наукової конференції "Філософія. Нове покоління" (Київ, НаУКМА, 23-24 березня 2017 року) / упоряд. В. Корчевний. Київ : Пульсари, 2017. С. 80-82.
36. Остапенко Л. П. Дидактичний потенціал коміксів. Л.П. Остапенко, О. К. Соловійова [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.institutemvd.by/components/com_chronoforms5/chronoforms/uploads/20160404154807_OstapenkoSoloviova.pdf

37. [Про схвалення Рекомендацій щодо вікової класифікації інформаційної продукції](#). Рішення Національної експертної комісії України з питань захисту суспільної моралі від 05.09.2013 № 60. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/vr060623-13#Text>
38. Пухонська О. Я. Травматична пам'ять культури та її літературна репрезентація. Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Філологічна. Вип. 62, 2016. С. 289-292. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_106
39. Розмова з авторами графічного роману за повістю Івана Франка "Герой поневолі" Кирилом Горішним та Міхаєм Тимошенком.: [Інтернет-портал]. URL: <https://varianty.lviv.ua/26625-heroi-ponevoli> (дата звернення: 19.11.2021).
40. Савчук Г. О. Інтермедіальність як категорія літературознавства й медіології. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2019., вип. 80. С. 15-18. Режим доступу: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/14082/13244>
41. Серія картин Уільяма Хогарта «Кар'єра проститутки»: [Інтернет-портал]. URL: <http://vsenichego.ru/?p=2146> (дата звернення: 24.09.2021).
42. Скетчноутинг та комікси на уроках. Візуалізація ідей. Журнал «Педагогічна майстерня» № 5 (89). Травень 2018. URL: <https://vseosvita.ua/library/vikoristanna-komiksiv-buktrejleriv-ta-fanfikiv-na-urokah-zarubiznoi-literaturi-z-metou-formuvanna-zittevo-kompetentnoi-osobistosti-298123.html> (дата звернення: 24.11.2021).
43. Сколоздра О. Р. Онімна та апелятивна номінація особи в малій прозі Івана Франка: дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2009. 273 с.
44. Соколов Е. Г. Аналітика маскульту. СПб : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 276 с.

45. Стандартизація навчання школярів з порушеннями когнітивного розвитку : навчально-методичний посібник . О.О.Бабяк, Н.І.Баташева, А.Л.Душка, Н.В.Недозим, О.В.Орлов, Л.І.Прохоренко. за ред. В.В.Засенко, Л.І.Прохоренко. Київ : Наша друкарня, 2019. 332 с.
46. Стеблій Ф.І. Голуховський Агенор. Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д. Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2004. 688 с.: іл.
47. Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник студентських наукових робіт; за заг. ред. В.О.Папіжук, Ю.О. Лісової, Ю.Ю. Климович. Житомир: Видавництво Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2020. 312 с.
48. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.. Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.
49. Тимошенко М., Горішний К. Герой поневолі. Графічний роман. За повістю Івана Франка. 1 т.. Львів : Видавництво Леополь, 2018.
50. Тимошенко М., Горішний К. Герой поневолі. Графічний роман. За повістю Івана Франка. В 2 т.. Львів : Видавництво Леополь, 2018.
51. Тимченко П. Графические романы: еще не книги, уже не комиксы. П. Тимченко 2014. Режим доступа: <http://www.cablook.com/inspiration/graficheskie-romany-eshhe-ne-knigi-uzhe-ne-komiksy/>
52. Троян Т. Г. Формування комікс-культури: переваги, функції/ значення. Міжнародний науковий журнал «Інтернаука», 2018. Р. 22–26.
53. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія . Софія Філоненко. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.

54. Франко І. Я. *Bohater mimo woli*. Франко І. Я.. Зібрання творів у 50-и томах. К.: Наукова думка, 1979 р., т. 17, с. 474 – 487. Режим доступу: [жhttps://www.i-franko.name/uk/Prose/GerojPonevoli1.html](https://www.i-franko.name/uk/Prose/GerojPonevoli1.html) (дата звернення: 18.02.2021).
55. Франко І. Я. Герой поневолі. Франко І. Я.. Зібрання творів у 50-и томах. К.: Наукова думка, 1979 р., т. 21, с. 333 –374.
56. Чередніченко О. В. Повсякденне життя англійського пізньосередньовічного міста: дис. ... кандидата історичних наук: 07.00.02 Київ, 2017. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Cherednichenko_Oleksii/Povsiakdenne_zhyttia_anhliiskoho_piznoserednovichnoho_mista.pdf?PHPSESSID=lbjiles96grh1n9q43ebd3e6g6
57. Чигаев Д. П. Способы креолизации современного рекламного текста: автореф: дисс. ... к. филол. н. М., 2010. 24 с. Режим доступу: <https://www.dissercat.com/content/sposoby-kreolizatsii-sovremennogo-reklamnogo-teksta>
58. Чоботаренко Я. А., Гудошник О. В. Жанрова своєрідність графічної журналістики (на прикладі роману Джо Сакко «Палестина»). Масова комунікація у глобальному та національному вимірах. Дніпро: ДНУ імені О. Гончара, факультет систем і засобів масової комунікації, 2018. Р. 150-153.
59. Что за звуки в английских комиксах? : [Интернет-портал]. URL: <https://school-science.ru/12/3/48107> (дата звернення: 29.09.2021).
60. Эко, У. Суперман для масс. Риторика и идеология народного романа / пер. с итал. Юлии Галатенко. М.: Слово/*Slovo*, 2018.– 248с.
61. Юдин Л.А. Комикс-адаптация как феномен современной массовой литературы . Л. А. Юдин. Режим доступа: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2015/12/69.16.15.pdf>

62. Chute, Hillary. "The Popularity of Postmodernism." *Twentieth Century Literature*, vol. 57, no. 3/4, Duke University Press, 2011, pp. 354–63, <http://www.jstor.org/stable/41698755>.
63. Cromer, M. & Clark, P. (2007) "Getting Graphic with the Past: Graphic Novels and the Teaching of History", *Theory & Research in Social Education*, 35(4), pp. 574–591. doi: 10.1080/00933104.2007.10473351.
64. Farinella, M. (2018). 'The potential of comics in science communication'. *How to cite JCOM* 17 (01), Y01. <https://doi.org/10.22323/2.17010401>.
65. Kress G.R. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. / G.R. Kress, T. van Leeuwen. London : Edward Arnold, 2002. 152 p.
66. Mayer, R. E., Steinhoff, K., Bower, G. and Mars, R. (1995). 'A generative theory of textbook design: Using annotated illustrations to foster meaningful learning of science text'. *Educational Technology Research and Development* 43 (1), pp. 31–41. <https://doi.org/10.1007/bf02300480>.
67. McClanahan B. J., Nottingham M. A Suite of Strategies for Navigating Graphic Novels: A Dual Coding Approach. *The Reading Teacher*. 2019. Vol. 73 No. 1. P. 39–50.
68. McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins, 1994.

ABSTRACT

For the master's thesis of a student of the 601 group, specialty 014
Secondary education (Ukrainian language and literature)

Hutsul Y.D.

On the topic: "Comics as an intersemiotic phenomenon of Ukrainian mass literature (based on the graphic novel by Mihai Tymoshenko and Cyril Horiszny" A hero in spite of himself. According to the story of Ivan Franko "). The potential of comics in the system of the New Ukrainian School "

The work consists of the introduction, three chapters, the conclusion and the list of the referenced sources (68)

The first section outlines the literary understanding and functioning of comics as a cultural phenomenon, outlines the functions of mass literature, which correlates with the definition of the culture of comics. The history of comic-culture formation in the world and in Ukraine is considered. The manifestations of multimodal connections in comics are also outlined.

The second chapter analyzes the graphic novel by Mihai Tymoshenko and Cyril Horiszny" A hero in spite of himself" as a comic-adaptation of the eponymous novel by Ivan Franko. In conclusion, the significance of the phenomenon of comic-adaptation in the literary context and the context of reception is outlined.

The third section considers the issue of comics as a didactic material and the prospects for the introduction of comics as a phenomenon in the school curriculum in literature. Conclusions are drawn on the effectiveness of comix during education, as well as the feasibility of introducing graphic literature in the school system.