

УДК 168.522: 94 (Гуманитарные науки. Культурология /Всеобщая история)

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КОМИКСА В США

© 2024 Я.А. Левин

*Левин Ярослав Александрович, кандидат исторических наук,
доцент кафедры «Философия и социально гуманитарные науки»*

E-mail: yaroslavlevin1992@mail.ru

**Самарский государственный технический университет
Самара, Россия**

Статья поступила в редакцию: 01.06.2024

В статье представлен исторический обзор такого литературно-художественного явления, как комикс в Соединённых Штатах Америки. Охарактеризовано наиболее популярное на сегодняшний день в специальной литературе определение комикса. Подробно рассмотрена история появления комикса и его отдельные художественные особенности. Сделаны выводы о зарождении комиксов в Европе и их постепенном распространении на США. Представлены наиболее знаковые работы европейских авторов (Р. Тёпфер, В. Буш) и первых американских авторов (Р. Аутколт, У. Маккей и Д. Херриман). Показано, как после первых этапов развития начал формироваться специфический, чисто американский жанр комикса – супергеройский комикс (супергероика) – и его влияние на всю дальнейшую историю этих произведений в Америке. Рассмотрена принятая в США и остальном мире периодизация истории комикса по «векам», характерные особенности комиксов каждого века, наиболее знаковые или типичные произведения каждого из этих периодов. Кроме того, представлены работы наиболее знаковых и важных авторов и художников жанра супергеройского комикса и охарактеризовано развитие других жанров комикса, а также влияние государства и конкретно-исторической ситуации на тематику произведений. Статья базируется как на научной, так и на научно-популярной литературе по теме исследования.

Ключевые слова: США, комиксы, американский комикс, супергероика

DOI: 10.37313/2413-9645-2024-26-97-80-93

EDN: FINSWH

Введение. В настоящее время в массовой культуре возросла роль визуального восприятия окружающего мира. Речь идет о принципиальной смене механизмов и процессов социального взаимодействия, о формировании новой культуры. Более интенсивное и массовое приобщение человека к изобразительному искусству, к произведениям полиграфической промышленности, графики, появление новых форм коммуникации – всё это предполагает развитие способности человека к визуальному восприятию. Комикс как никакой другой вид искусства удачно встроился в эту тенденцию и успешно в ней развивается [1, с. 116-122].

Методы исследования: историко-описательный и историко-повествовательный.

История вопроса. В современных условиях, когда развитие комикс-культуры и близко связанной с ней гик-культуры (форма субкультуры, посвящённая комиксам, видеоиграм и популярным фильмам) выходит на новые высоты и активно

развивается во всё большем числе стран логичным становится вопрос: что же такое комикс?

В среде специалистов существует множество определений комикса. Самым простым для понимания и лаконичным по форме представляется определение, данное художником и теоретиком графической прозы Уиллом Айснером и популяризированное его коллегой Скоттом Макклаудом в его книге «Понимание комикса». Комикс по Айснеру-Макклауду – это «последовательное искусство», сопоставленные в определённом порядке графические и прочие изображения, призванные передать информацию и (или) вызвать у зрителя эмоциональный, эстетический отклик [5, с.5]. За годы существования комикс-культуры обозначились определённые правила и нормы в написании комиксов: например, способ передачи слов мыслей или даже ощущений персонажей с помощью филактеров (от греч. Φυλάκτῆρ - пузырь) или бабблов (англ bubble – пузырь), как их чаще называют, «пузырей» с текстом или какими-то рисунками, призванными отразить

мысль, слова или чувство персонажа [5, с. 21, 24-26].

Результаты исследования. Передача информации или даже идей графическими средствами известна человечеству с незапамятных времён. Таким образом, у комикса очень обширная предыстория. Признаки будущих комиксов можно проследить и в наскальных рисунках, и в средневековых гравюрах, где впервые рисунок начинает дополняться текстом, но они ещё не действуют вместе. Текст скорее уточняет то, что нарисовано [2, с. 6-7; 5, с. 10-20].

Развитие книгопечатания (с появлением в середине 1440-х гг. первого печатного станка Иоганна Гуттенберга) и дальнейшее развитие технологий создало почву для постепенного удешевления книг и распространения произведений изобразительного искусства (гравюры на различные темы) [3, с. 203].

В итоге, в период с 1830 по 1846 гг., из-под пера швейцарского художника Рудольфа Тёпфера выходит серия альбомов с карикатурами на различные темы. В карикатурах Тёпфера впервые текст оптимально функционирует с рисунком, не просто дополняя визуальную информацию, а действуя в симбиозе с текстом, показывая мысли героев, их слова и описывая ту или иную ситуацию. Также в карикатурах Тёпфера впервые применён метод кадрирования изображения, что в сочетании с текстом рождало в голове читателя полноценную динамичную картину. Первым

значимым произведением в его карьере становится комикс 1837 г. «История месье Вийё-Буа» (фр. Histoire de Mr. Vieux-Bois) (рис.1 и рис.2), в англоязычных странах вышел впоследствии под адаптированным названием «Приключения мистера Обадайи Олджаба» (англ. The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck). Эта работа представляла собой добрую пародию на все клише и штампы сентиментальных и приключенческих романов [10, р. 3-8].

Популярность «ВийёБуа» привела к изданию целых альбомов с работами Родольфа Тёпфера, которые становятся крайне популярны у молодых дворян и буржуа Бельгии, Франции, Испании и Италии. Техника и методы этого художника становятся настолько популярны, что появляется целая россыпь карикатуристов, которые уже не хотят просто высмеивать политику или социальные явления в одиночных карикатурах для газет или памфлетов, а хотят рассказывать какие-то истории доступные широким массам. Следующим хронологически за Родольфом Тёпфером становится немецкий художник Вильгельм Буш, который в 1865 г. создаёт одну из самых знаменитых своих работ – комикс «Макс и Мориц: История семи мальчишеских шалостей» (нем. Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen). В этой работе под видом детской сказки читателю подавалась проникнутая изобретательным и тонким чёрным юмором хулиганская история [7, р. 212].

Рис.1. Альбом с комиксом «История месье Вийё-Буа» (1837)
(Comic book album "Histoire de Mr. Vieux-Bois" (1837))

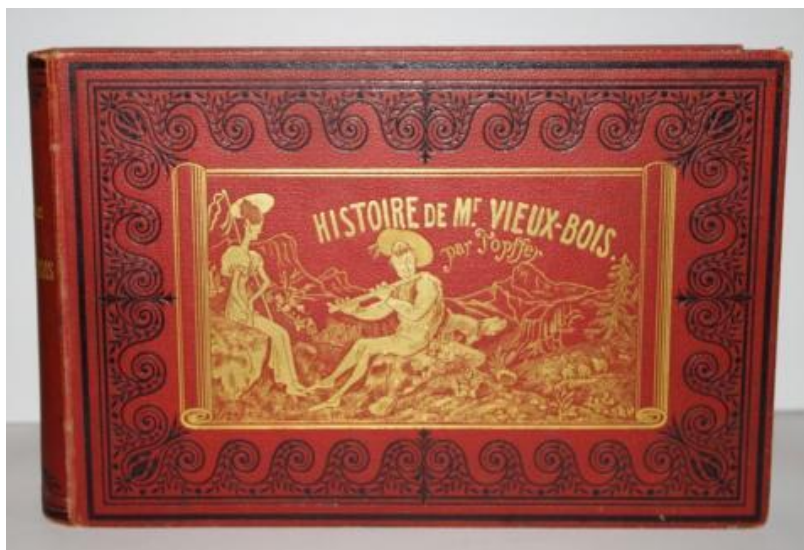
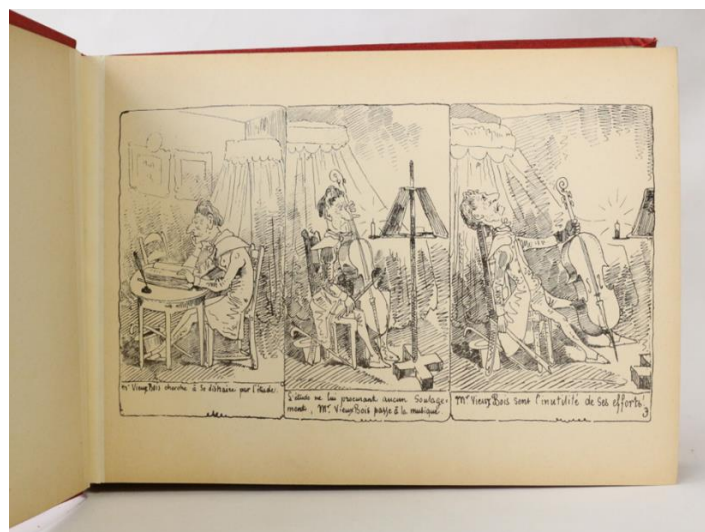


Рис.2. Страница из комикса «История месье Вийё-Буа» (1837)
(Page from the comic book "Histoire de Mr. Vieux-Bois" (1837))



В конце XIX в. комиксы приходят в США. Развитие комиксов в Америке в те годы было прямо связано с соперничеством двух главных газетных магнатов того времени – Уильяма Рэндолфа Хёрста и Джозефа Пулицера вошедшее в историографию под названием «Газетная война» [13, р. 137]. Стоит сразу отметить, что оба этих деятеля серьёзно повлияли на культурный ландшафт Соединённых Штатов. Эксцентричный Рэндольф Хёрст впоследствии стал прототипом главного героя фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), сегодня – классики мирового кино. В честь Пулицера получила своё имя наиболее престижная литературная и журналистская премия современной Америки. Хёрст был сторонником подачи новостей в максимально простом и понятном виде и изыскивал всё новые способы удешевить производство своих газет, привлечь к ним дополнительную аудиторию, в то время как Пулицер был сторонником «дистиллированной журналистики»,

серьёзных глубоких аналитических материалов. Именно Хёрст первым стал привлекать художников для создания на последних полосах его газет небольших развлекательных комиксов. По задумке издателя, среднестатистический читатель за утренней газетой мог вынуть вкладку с комиксами и дать её для чтения своим маленьким детям, чтобы в относительной тишине прочесть интересные для себя статьи и колонки [13, р. 4, 149, 226].

Соперничество двух крупных бизнесменов привлекло к Хёрсту, а позже и к Пулицеру множество талантливых художников. Первый американский комикс появился в 1892 г. в The San Francisco Examiner». Короткая история под название «Медвежата и тигр» созданная штатным иллюстратором газеты Джимми Свинертоном дала начало целой серии под название «Маленькие медвежата» (рис.3) [13, р. 219].

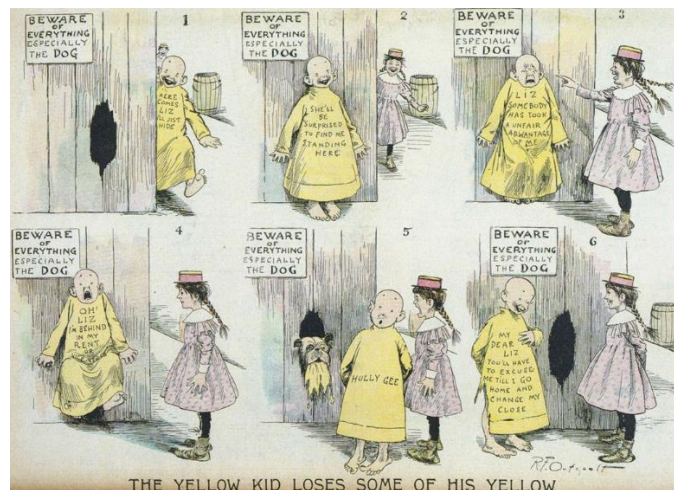
Рис. 3. Кадр из комикса «Медвежата и тигр» (1892-1896)
 (Shot from the comic strip "Cubs and Tiger" (1892-1896))



Однако настоящая популярность газетного комикса связана с тремя другими художниками. Это Ричард Аутколт, автор серий «Жёлтый ребёнок» (рис. 4) и «Бастер Браун», Уинзор Маккей автор серий «Малыш Немо в стране снов», «Малыш Сэмми чихает» и Джордж Херриман, автор довольно нестандартного и авангардного для тех лет комикса «Безумный кот». Эта «большая тройка» заложила множество традиций американского газетного комикса. Более того, с их работ началась и индустрия мультипликации. Так Маккей успел создать собственный мультфильм

«Динозавр Герти», а работы Херримана стали стилистической основой для ранних мультфильмов Уолта Диснея, вдохновлявшегося как творчеством Херримана, так и творениями Маккея. Успех газет Хёрста привёл к тому, что он первым начал выпускать в своих изданиях цветные комиксы, что вместе с желтоватым оттенком бумаги его газет и любовью к скандальным материалам привело к появлению в США термина «жёлтая пресса». Вслед за Хёрстом и Пулицер начинает привлекать художников для создания комиксов [9, p. 77].

Рис. 4. Кадр из комикса «Жёлтый ребёнок» (1895)
(A shot from comics "Yellow Kid" (1895))



К 1935 г. комиксы постепенно выходят из газетных рамок, появляются первые журналы, как правило, являющиеся сборниками историй из газетных комиксов. Кроме того, комиксы в это время пересекаются с развитием другого, важного для истории США литературного явления – pulp fiction. Этим понятием, воспетым Квентином Тарантино в одноимённом фильме, принято обозначать «низкопробную» литературу, чаще всего детективного или научно-фантастического содержания, которая создавалась на низкокачественной бумаге – пульпе, получаемой из отходов деревообработки и производства бумаги более высокого качества. История этого явления отсчитывается примерно с 1896 г., когда писатель и издатель Фрэнк Манси реформировал свой детский журнал «Argosy». Прежде всего Манси отошёл от детской аудитории и превратил издание в литературный альманах. Манси начал сотрудничать с другими издательствами и журналами, обратившись к ним с просьбой, направлять ему все

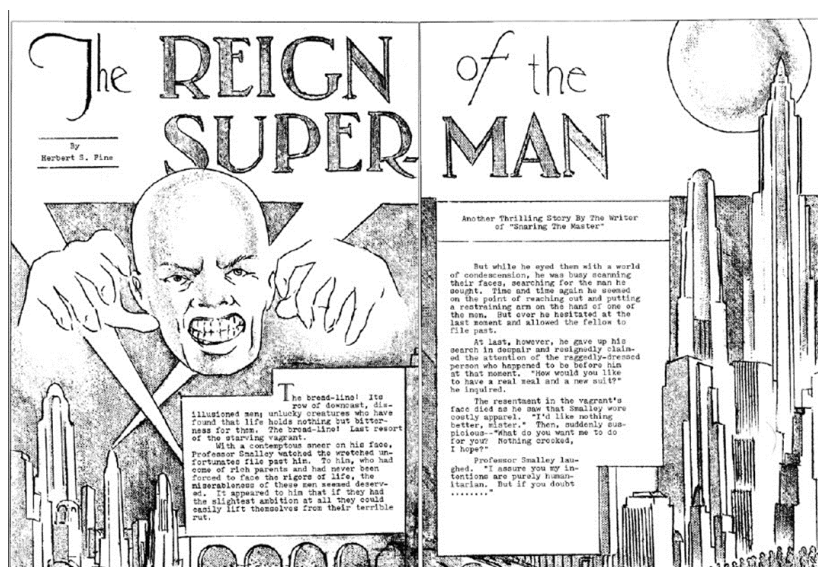
отклонённые по любым причинам рукописи рассказов и повестей. Именно из «непринятых» более серьёзными изданиями авторов и сложился костяк нового явления. Кроме того, Манси начал экономить на бумаге, чем в десятки раз удешевил производство. Достаточно быстро журнал, находившийся на грани банкротства, не только разобрался с долгами, но и начал приносить неплохую прибыль. Вслед за «Argosy» огромное количество журналов начинает работать по тем же принципам. В итоге у нового жанра быстро формируются свои определённые каноны – прежде всего оригинальность. Условность места и времени, определённая «бесцензурность», размытость жанра (серьёзная и мрачная история могла содержать в себе комедийные моменты и наоборот). Нишевое положение pulp-журналов и декларируемая «низкопробность» позволяет этому жанру обойти достаточно строгие представления о нравственности и отдельные «пуританские» законы США [6, p. 3,10, 142]. В итоге наиболее знаменитые pulp

fiction журналы тоже размещают на своих страницах комиксы. Изначально они публикуют подборки более простых и детских газетных комиксов, но постепенно авторы встраиваются в сложившуюся ситуацию, и появляются первые более взрослые комиксы, часто являющиеся рисованным продолжением уже существующих рассказов или новыми оригинальными сюжетами в том же жанре. В итоге в США формируются все условия для развития комикс-индустрии [6, p. 140].

В 1933 г. молодой сценарист Джерри Сигел вместе со своим другом художником Джо Шустером создают комикс «Восхождение Супермена», опубликованный в журнале Science Fiction #3 (рис. 5). Стоит заметить, что этот комикс изданный под коллективным псевдонимом «Герберт С. Пайн», существенно отличался от того Супермена, который существует сегодня. Это была история о лысом пришельце с экстрасенсорными способностями пытающемся завоевать мир. Эта история была вдохновлена событиями, происходящими в это время в Германии, где пришедшая к власти национал-социалистическая партия проводила политику антисемитизма и в своих идеологических построениях основывалась в том числе на трудах Фридриха Ницше и его теории о «сверхчеловеке». Шустер и Сигел, евреи по происхождению, не понаслышке знакомые с трудностями жизни мигрантов, крайне болезненно

восприняли эти события, всё новые и новые факты о которых узнавали из газет и от других мигрантов. Тем не менее комикс не имел успеха, и после нескольких новых неудачных попыток и череды творческих разногласий их дуэт в 1938 г. презентует в Action Comics#1 нового Супермена (рис. 6). Существенно переосмысленный персонаж стал борцом со злом, образцом добродетели и справедливости. Все истории о Супермене были пропитаны особым пафосом, сам персонаж подавался скорее как герой мифа, некое воплощение идеального человека, принесенное основанной в 1934 г. DC комикс (до 1937 г. National Allied Productions) огромные прибыли. Во внешних атрибутах Супермен тоже разительно отличался от всех существующих на тот момент героев. Яркий костюм и знаменитые «трусы поверх штанов» роднили его с цирковыми артистами и гимнастами прошлого, должны были сильнее приковывать внимание читателя. Знаменитая буква «S» была позаимствована из гербов средневековых рыцарей и также должна была ещё крепче закрепить в сознании героя и его образ, стать неким символом и «торговой маркой», подобно логотипам крупных компаний, а название города Метрополис, где защищал справедливость Супермен, было вполне прозрачной отсылкой к одноимённому фильму классика научной фантастики Фрица Ланга [15, p. 30-39].

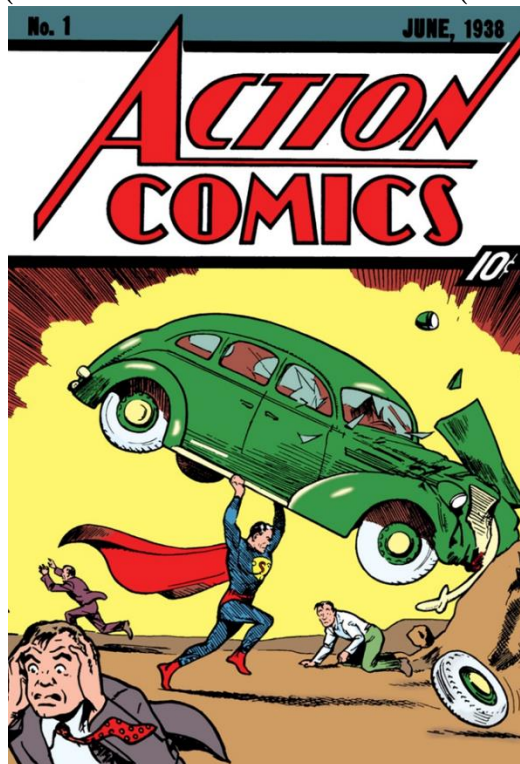
Рис.5. Обложка-разворот комикса «Восхождение Супермена» (1933)
(Comic book spread cover "The Reign of Superman" (1933))



С появления Супермена принято отсчитывать «Золотой век» комиксов, продлившийся с 1938 до примерно начала 1950-х гг. Супергероика «Золотого века» имела несколько отличительных особенностей. Герой всегда одиночка. Будучи долгое время частью культуры pulp fiction, супергеройский комикс позаимствовал эту концепцию оттуда. Хотя уже в «Золотом веке» наблюдали первые команды Супергероев, а большинство имело так называемых напарников – сайдиков (англ. Sidekick – буквально «дерущийся рядом») основу сюжета и акцент любого комикса составляли двойная жизнь и одиночество героя, его оторванность от привычной людской жизни, ставшая платой за выбранный путь. Сайдкики же носили, как правило, лишь декоративную нагрузку и были нужны лишь для того, чтобы герою было кого

спасти или было кому сказать какой-то свой моральный вывод из очередного приключения и т. д. Ещё одна особенность – глубокий антагонизм героя и его врага. Супермен – пришелец, Лекс Лютор – человек. Бэтмен – человек, но в «Золотом веке» в основном сражается с фантастическими существами. Сила, которой обладает супергерой, это данность, напрямую связанная с его моральным выбором. Самый яркий пример – Капитан Америка, получивший силу благодаря своему патриотизму и верности присяге. Привязка к городу и размытие жанровых правил. Так Супермен оберегал Метрополис, а Бэтмен – Готэм («город дураков» в староанглийском фольклоре). История, начавшаяся как триллер или детектив, могла закончиться как сказка или комедия [8, р. 27-40].

Рис. 6. Обложка комикса «Action Comics#1» (1938)
("Action Comics#1" comic book cover (1938))



Вслед за Суперменом появляется целая плеяда супергероев. Большинство из них – откровенный плагиат Супермена. Ответом на это засилие героев со сверхспособностями в пёстрых костюмах стал Бэтмен. Созданный художником Бобом Кейном и писателем Биллом Фингером, Бэтмен внешне (сплошная маска и костюм в серо-чёрных или тёмно-синих тонах) и, по сути, простой человек, посвятивший себя определённой цели по вполне очевидным причинам, отличался от большинства существующих в то время героев. Кейн и

Фингер, вдохновлённые всё теми же детективами из pulp fiction журналов, историями о Шерлоке Холмсе и фильмом 1920 г. «Знак Зорро», создали абсолютно нового для того времени героя. По такому же принципу появился и его главный по сей день антагонист – Джокер. Фингер и Кейн были глубоко впечатлены экранизацией романа Виктора Гюго «Человек, который смеётся» (1928) и тем, как воплотил на экране главного героя этой книги Гуинплена актёр Конрад Фейдт. Внешность Джокера «Золотого века» скопирована с образа

Фейдта из фильма (рис. 7), а сам Джокер должен был быть одноразовым злодеем. Однако продажи двух выпусков с Джокером так впечатлили издательство, что Джокер стал первым в галерее постоянных врагов Бэтмена превратившись в его «профессора Мориарти» [14, р. 3-45].

Достаточно быстро в индустрию комиксов приходят большие деньги. Так Шустер и Сигел в одночасье становятся миллионерами, а издательства компаниями с многомиллионными прибылями. С момента вступления США во Вторую мировую войну издателями и властями быстро осознаётся идеологический потенциал комиксов. Так, Капитан Америка, более всех отметившийся на этом поприще, посвящает себя борьбе с нацистами, а выпуск одного из самых первых и известных комиксов о нём украшает обложка, где он избивает Адольфа Гитлера. Герои рекламируют вступление в армию, покупку бонов (кредитных документов, дающих право на получение в оговоренный срок от определённого лица или компании определённых ценностей) оборонных предприятий и т. д. (рис.8). В конце войны, после атаки на Хиросиму и Нагасаки, появляется целая плеяда героев, получивших способности в

результате радиации. С началом Холодной войны разведчики СССР становятся типичными врагами супергероев, вытесняя с этого места нацистов [9, р. 116].

Тем не менее уже в конце 40 – нач. 50-х гг. популярность супергероики начинает падать. Читателей больше привлекают хорор-комиксы или детективы. В 1954 г. писатель, психиатр и общественный деятель Фредерик Вертам выпускает свою книгу «Совращение невинных», где прямо связывает подростковую преступность с влиянием комиксов, упрекает Супермена в приверженности идеям нацизма, а Бэтмена – в гомосексуальности. Книга Вертама появилась очень вовремя, поскольку в США набирает силу движение противников комиксов, связанное с их мрачностью и жестокостью. Всё это приводит к слушаниям в Конгрессе и даже созданию специальной комиссии. В итоге издатели и государство приходят к компромиссному решению. Все наиболее крупные издательства объединяются в ассоциацию, гарантирующую самоцензуру, подкреплённую созданным издательствами «Комикс-кодом» – сводом этических норм и правил для создания комиксов (рис. 9) [12, р. 40].

Рис. 7. Конрад Фейдт в образе Гуинплена и Джокер «Золотого века»
(Conrad Feidt as Gwynplaine and the Joker of the “Golden Age”)

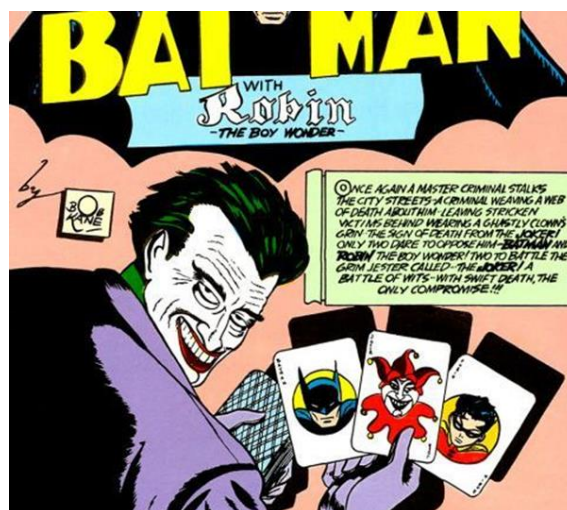
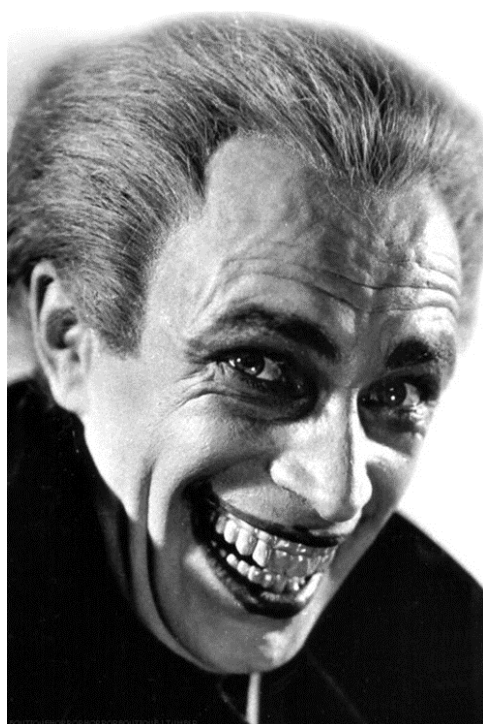


Рис. 8. Обложки комиксов времён Второй мировой войны
(World War II comic book covers)



Рис. 9. Знак соответствия «Комикс-коду»
(Comic Code Sign)



Принятие «Комикс-кода» практически убивает хорор-комиксы, мистику, детективы, сильно бьёт по научной фантастике, но способствует новому подъёму супергероики. Новый, «Серебряный век» американского супергеройского комикса, принято отсчитывать с перезапуска DC комиксов о Флэше с Барри Аленом в качестве главного героя. «Серебряный век» становится веком «Marvel». Издательство, появившееся в 1939 г. под названием «Timely Comics» с началом «Серебряного века», существенно переосмысливает существующих героев и создаёт новых успешных персонажей. Эти перемены связаны с именем сценариста Стэна Ли и художников Стива Дитко и

Джека Кирби. Ими создаются новые герои – Человек-паук, Халк, Фантастическая Четвёрка, Железный человек и др. Для 50-х – нач. 60-х гг. был характерен уход супергероев в свой внутренний мир. Развитие получают различные аспекты повседневной жизни героев, сложности их двойной жизни, в целом комиксы в «Золотой век» бывшие развлекательным чтивом, ориентированным в первую очередь на детей, становятся «взрослее». «Серебряный век» стал «подростковым возрастом» индустрии. Наиболее ярко эти тенденции проявились в «Фантастической четвёрке», где акцент делался на разногласиях и семейных проблемах этой команды. Ещё один пример –

Человек-паук, созданный Стивом Дитко и Стэном Ли. Питер Паркер страдает от издевательств в школе, живёт в бедном районе с тётей и дядей, не находит взаимности у девушки, в которую влюблён. Казалось бы, обретение силы должно улучшить его жизнь, но стремление использовать способности для удовлетворения собственного эгоизма ведёт к трагедии – смерти дяди Бена. Именно так появляется формула ставшая, по сути, девизом всего «Серебряного века»: «Большая сила – это большая ответственность». Таким же психологизмом отличается и Халк, явно вдохновлённый повестью Р.Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Брюс Беннер живёт в постоянном страхе, что монстр вырвется наружу, что разрушает его жизнь, а сам Халк является отражением тех или иных его эмоций и переживаний (Зелёный Халк – подростковые травмы и подавленная агрессия, Серый Халк – эгоизм и высокомерие и т. д.). Кроме успешных концепций героев «Marvel», удачно переосмысливается сам способ создания комикса, появляется так называемый «метод Марвел», когда сценарист не диктует художнику, как рисовать созданный им сюжет, а получает от художника готовый комикс и занимается лишь тем, что заполняет текстом диалоговые, «мысленные» и повествовательные бабблы.

Ещё одной чертой «Серебряного века» становится изменение злодеев. Теперь это не полные противоположности героев, а чаще их кривые отражения (ярчайший пример – Флэш и Профессор Зум) источники их сил одинаковы, они могут походить даже внешне друг на друга. Весь антагонизм заключается в сознательном выборе Добра или Зла [4, с. 84–122].

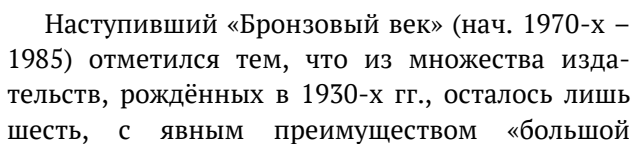
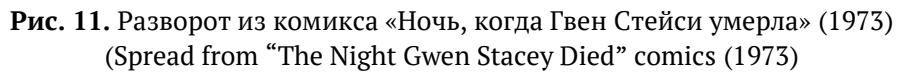
К концу 60-х гг. комикс вновь возвращается к социальным проблемам, которые переживает Америка. Ярче всего это проявилось в историях о «Людах-Икс». Этот комикс метафорически показывал проблему расовой и иной нетерпимости, ставшей явной и крайне болезненной с появлением «Движения за гражданские права» Мартина Лютера Кинга и всплеском в этой связи противоречий и преступлений на расовой почве. В главных героях этого комикса вполне угадываются те люди и общественные силы, которые они метафорически олицетворяли. Магнето и «Братство мутантов» – аллюзия на Малькольма Икса, «Чёрных пантер» и других афроамериканских националистов, профессор Ксавьер и «Люди Икс» –

Мартин Лютер Кинг и «Движение за гражданские права», Боливар Траск и другие противники мутантов из числа людей – белые расисты. В образе же Росوماхи, созданного на границе «Серебряного» и «Бронзовых веков», отразилась усталость американского общества от войны во Вьетнаме и других конфликтов. Морально изувеченный, лишённый прошлого Логан олицетворял уход США от декларируемых со времён основания принципов защиты добра и Справедливости и те последствия, к которым привёл подобный уход [4, с. 118].

Не отставало от этих тенденций и DC. Так, Чудо-женщина конца 60-х гг. отказавшаяся от своего супергеройского призвания в обмен на жизнь обычной бизнесвумен, отражала рост феминизма в Штатах и всё ту же усталость от войны (рис. 10). В «Серебряном веке» также зародились инди-комиксы (on англ. indie, сокр. От individual – индивидуальный, авторский) или как их вернее называть для того времени андеграундные комиксы. Игнорирующие комикс-код и выходящие небольшими тиражами в мелких издательствах, эти работы глубже вдумывались в психологические проблемы людей и проблемы общества, поднимали табуированные в обществе и мейнстримовых комиксах темы, заигрывали с формой: например, были нарочито просто нарисованы (что было также связано с малым бюджетом на их создание) или, например, в абсолютно серьёзных и взрослых историях использовали подчёркнуто детских персонажей («Маус» Арта Шпигельмана). Именно в «Серебряный век» появляются мультиселенные – концепция о том, что события, происходящие в издаваемой в данный момент серии комиксов, происходят в одной из возможных Вселенных. Эта концепция позволяла объяснить изменения героев (замена Джея Гаррика на Барри Аллена в комиксах «Флэш»), также позволяла до бесконечности перезапускать серии комиксов с помощью каких-то глобальных событий в мультиселенной [2, с. 156].

Формальным концом «Серебряного века» принято считать гибель девушки Человека-Паука Гвен Стейси в The Amazing Spider-Man #121 (рис. 11). Никогда ещё герой комиксов не терпел столь тяжелого поражения, никогда ещё в комиксах не умирал один из основных персонажей, никогда ещё смерть персонажа не являлась, по сути, результатом действий самого героя, как в общем смысле слова (Гвен Стейси похитили, потому что

Рис. 10. Обложка комикса «Чудо-женщина» (1968)
(Wonder Woman comic book cover (1968))



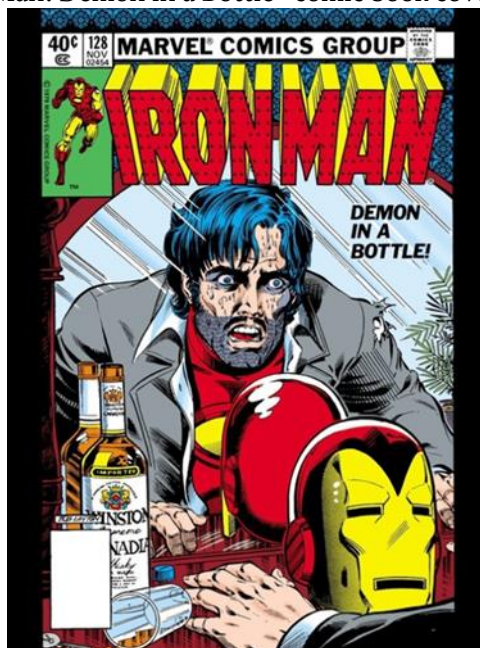
89

комиксов сформировалась широкая целевая аудитория, они больше не ориентируются на детей. Теперь главный читатель – подростки и молодые люди. Вместе со снижением негативного отношения к комиксам в обществе это приводит к тому, что крупные издательства начинают открыто игнорировать «Комикс-код». Хотя формально Ассоциация издателей комиксов существует и по сей день, с 70-х гг. печать о соответствии «коду» и одобрении Ассоциации всё реже появляется на продукции издательств, а в 2000-х гг. Marvel и DC откажутся от «Комикс-кода» уже официально [4, с. 119-120].

«Бронзовый век» стал временем привлечения издательствами талантливых молодых авторов из Великобритании, пока ещё набивавших руку и проявивших свои дарования уже в следующую

эпоху. «Бронзовый век» также стал временем расцвета антигероев. Черты антигероев приобрели многие классические персонажи. В частности, Бэтмен приобрёл свой традиционный для сегодняшнего дня более мрачный образ именно в этот период. Обилием антигероев в этот период отличились Marvel. Здесь стоит выделить Карателя, Электру, Росомуху и др. у Marvel и Атроциту, Дэдшота и Дефстроука и др. у DC. Эти персонажи не стесняются убивать, у многих тёмное прошлое и неоднозначное настоящее. Также в комиксах перестают обходить такие темы, как алкоголизм и наркомания. Сын Нормана Осборна (Зелёный Гоблин) Гарри становится наркоманом, у Железного человека появляются явные проблемы с алкоголем и т. д. (рис. 12) [9, р. 323].

Рис. 12. Обложка комикса «Железный Человек: Демон в бутылке» (1979)
("Iron Man: Demon in a Bottle" comic book cover (1979))



«Железный» или «Тёмный век» комиксов. Такая хронология признаётся далеко не всеми специалистами, многие относят этот период к части Современного века [4, р. 121], который длился с середины 1980-х гг. до 2001 г. Восьмидесятые и начало 90-х стали временем «британского нашествия» в индустрию (по аналогии с термином «британское нашествие» в рок-музыке, когда в США становятся популярны «Beetles» и другие коллективы из Великобритании). Такие авторы как Алан Мур, Нил Гейман, Грант Моррисон, Марк Миллар, начинают создавать объёмные

графические романы, отличающиеся глубоким сюжетом, серьёзностью, психологизмом и формой. Данные авторы сегодня являются признанными классиками графической литературы, а их романы – лицом индустрии. Не отставали и американские авторы, такие как Фрэнк Миллер, Арт Шпигельман, Дэниэл Клоуз и др. Особенностью их произведений стала серьёзность и глубина. Также многие из них ушли из жанра супергероики и стали писать произведения, больше относящиеся к инди-комиксу (Клоуз, Шпигельман), или необычным образом использовали

супергероики (Гейман, Мур). Отдельные романы, связанные с супергероикой, прямо влияют на всю концепцию и события мейнстримовых комиксов (работы Алана Мура о Бэтмене) [9, р. 326].

Хотя графические романы заставили воспринимать комиксы как серьёзное искусство, тем не менее индустрия переживает кризис, отразившийся и на жанре комиксов о супергероях. Не стремясь развивать истории, издательства ориентируются на массовый выпуск и мерчендайзинг, пытаются экранизировать комиксы, впрочем, неудачно с коммерческой и художественной точки зрения. Всё это приводит к затовариванию рынка, что вместе с удорожанием издания печатной продукции ставит издательства на грань банкротства, наряду с этим к концу 90-х гг. многие авторы начинают уходить из крупных издательств, недовольные отсутствием у себя прав на персонажей и вольным обращением издательств с ними. В самом жанре это проявляется в кризисе идентичности героев. Они страдают от отсутствия понимания себя и своей миссии, усугубляются вредные привычки, в то же время характерен продолжающийся интерес к антигероям и раскрытие многих суперзлодеев с человеческой точки зрения [2, с. 195].

Ситуация кардинально меняется после 2001 г. Терракты 11 сентября стали шоком для Америки; американцам был необходим новый моральный ориентир, стимул для преодоления психологического кризиса, вызванного этим и другими событиями. С этого момента отсчитывается новый рассвет комиксов. Помимо этого развитие технологий и в целом удачная экранизация комикса о Людах Икс в 2000 г. вновь возвращает внимание Голливуда к теме супергероев. Marvel выходит из кризиса а в 2009 г., покупается компанией Дисней, совместно с которой начинается конструирование киновселенной [9, р. 340].

Для самого жанра характерно восприятие многих восточных традиций из аниме и манги, в первую очередь в плане сюжетов, но также и рисовки (рис. 13). Метания супергероев, интерес к суперзлодеям уходят на второй план в 2000-х гг.. Вредные привычки, которыми были награждены многие герои в «Бронзовый» и «Железный» века, исчезают или также уходят на второй план. Вместе с тем остаётся «человеческое измерение» супергероев, идея о том, что героем может быть любой, но это тяжёлый и сложный процесс (ярче всего проявляется в серии Марка Миллара «Мордобой» или «Пипец») [4, с. 122].

Рис. 13. Обложка комикса «Люди-Икс: Эволюция» (2001)
("X-Men: Evolution" comic book cover (2001))



Тенденции последнего десятилетия в виде активного движения различных меньшинств за уравнивание в правах и толерантное отношение, особо остро проявляющиеся в западном обществе

в последние пару лет под условным общим названием «Новая этика», также не остались без внимания в комиксах. На первый план в современных работах выводятся новые, более молодые

версии персонажей (Юные титаны у DC и Юные Мстители у Марвел) или версии классических персонажей, омоложенные или существенно переосмысленные, с точки зрения современных тенденций. Так, многие классические персонажи «передают» свой пост супергероя молодым представителям меньшинств (например, «Железным человеком» в комиксах последних лет стала афроамериканка Рири Уильямс, а Человека-Паука заменял, а впоследствии учился у него латиноамериканец Майлз Моралес), либо акцент смещается к другим версиям персонажей носивших определённое супергеройское имя, например Джон Стюарт – афроамериканец, ставший «Зелёным фонарём» на время, пока Хэл Джордан, наиболее известный условно оригинальный «Зелёный фонарь», оставил свой пост. Этот персонаж появился ещё в 1970-х гг., однако новое дыхание истории о нём получили в последние годы [9, р. 518-560].

Выводы. Таким образом, современные комиксы активно пытаются соответствовать актуальной социальной повестке США и других стран Запада, включаясь в тренды на «толерантность», инклюзивность и омоложение персонажей комиксов в соответствии с существующими в Штатах и других странах Европы представлениями о «Новой этике». Во многом такой интерес к социальной повестке прямое следствие актуализации тем комиксов с общественно-политическими событиями 1960-х гг., которые зафиксировали «взросление» комиксов и их основной аудитории. Тем не менее, комиксы остаются интересным для исследователей и простых читателей литературно-художественным явлением, прошедшим значительный путь и занявшем определённое, вполне значимое место среди других форм литературно-художественного творчества.

1. Анищенко, А. В. Комикс как тип видеовербального дискурса. // Вестник МГЛУ. – № 559. – С. 116- 122.
2. Ван Ленте, Ф., Данлеви, Р. История комиксов. [Пер. с англ. И. Чернявский]. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2019. – 224 с.
3. Варбанец, Н. В. Иоганн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе: Опыт нового прочтения материала. – М.: Книга, 1980. – 304 с.
4. Дмитриева, Д. Г. Век супергероев: истоки, история, идеология американского комикса. – М.: Изотека, 2015. – 320 с.
5. Макклауд, С. Понимание комикса: Невидимое искусство. [Пер. с англ. В.Шевченко]. – М.: Белое яблоко, 2016. – 216 с.
6. Agnew, J. The Age of Dimes and Pulps: A History of Sensationalist Literature, 1830-1960. – N.Y.: McFarland Inc., 2018. – 242 p.
7. Arndt, W. The Genius of Wilhelm Busch: Comedy of Frustration. – University of California Press, 1982. – 253 p.
8. Benton, M. Superhero Comics of the Golden Age: The Illustrated History. – N.Y. Taylor Pub., 1992. – 200 p.
9. Dauber, J. American Comics: A History. – N.Y.: W. W. Norton, 2021. – 592 p.
10. Kunzle, D. Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer. – Jackson (MS): University Press of Mississippi, 2007. – 207 p.
11. Nasaw, D. The Chief: The Life of William Randolph Hearst. – Boston (MA): Houghton Mifflin, 2000. – 736 p.
12. Nyberg, A. K. Seal of Approval: The History of the Comics Code. – Jackson (MS): University Press of Mississippi, 1998. – 208 p.
13. Robinson, J. The Hearsts: An American Dynasty. Newark (DE): University of Delaware Press, 1991. – 441 p.
14. The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media. Ed. by Pearson R., Uricchio W. – N.Y.: Taylor & Francis, 2023. – 228 p.
15. Tye, L. Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero. – N.Y.: Random House, 2012. – 432.

THE HISTORY OF THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF COMICS IN THE USA

© 2024 Ya. A. Levin

*Yaroslav A. Levin, Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of Philosophy, Social Sciences and Humanities Department
E-mail: yaroslavlevin1992@mail.ru.
Samara State Technical University
Samara, Russia*

The article provides a historical overview of such a literary and artistic phenomenon as a comic book in the United States of America. The most popular definition of a comic book in special literature to date has been characterized. The history of the appearance of the comic book and its individual artistic features are examined in detail. Conclusions have been drawn about the origin of comics in Europe and their gradual spread to the United States. The most significant works of European authors (R. Töpfer, W. Busch) and the first American authors (R. Outcalt, W. Mackay and G. Herriman) are considered. It is shown how, after the first stages of development, a specific, purely American comic book genre began to form - superhero comics (superheroics) and its influence on the entire further history of these works in America. The periodization of the history of the comic book by "centuries," characteristic features of comics of each century, the most iconic or typical works of each of these periods, is considered. In addition, the works of the most iconic and important authors and artists of the superhero comic book genre are considered and the development of other comic book genres, as well as the influence of the state and the specific historical situation on the subject of works, are characterized. The article is based on scientific and popular science literature on the topic of research.

Keywords: USA, comics, American comic book, superheroic

DOI: 10.37313/2413-9645-2024-26-97-80-93

EDN: FINSWH

1. Anishhenko, A. V. Komiks kak tip videoverbal'nogo diskursa (Comic as a type of video verbal discourse) // Vestnik MGLU. – № 559. – S. 116- 122.
2. Van Lente, F., Danlevi, R. Istorija komiksov (The Historu of Comics). [Per. s angl. I. Chernjavskij]. – M.: Mann, Ivanov i Ferber, 2019. – 224 s.
3. Varbanec, N. V. Iogann Gutenberg i nachalo knigopechatanija v Evrope: Opyt novogo prochtenija materiala (Johannes Gutenberg and the beginning of publishing in Europe: Experience of new reading of the material). – M.: Kniga, 1980. – 304 s.
4. Dmitrieva, D. G. Vek supergeroev: istoki, istorija, ideologija amerikanskogo komiksa (The Age of Superheroes: Origins, History, Ideology of an American Comic). – M.: Izoteka, 2015. – 320 s.
5. Makklaud, S. Ponimanie komiksa: Nevidimoe iskusstvo (Understanding the comic: Invisible art). [Per. s angl. V. Shevchenko]. M.: Beloe jabloko, 2016. – 216 s.
6. Agnew J. The Age of Dimes and Pulps: A History of Sensationalist Literature, 1830-1960. – N.Y.: McFarland Inc., 2018. – 242 p.
7. Arndt, W. The Genius of Wilhelm Busch: Comedy of Frustration. – University of California Press, 1982. – 253 p.
8. Benton, M. Superhero Comics of the Golden Age: The Illustrated History. – N.Y. Taylor Pub., 1992. – 200 p.
9. Dauber, J. American Comics: A History. – N.Y.: W. W. Norton, 2021. – 592 p.
10. Kunzle, D. Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer. – Jackson (MS): University Press of Mississippi, 2007. – 207 p.
11. Nasaw, D. The Chief: The Life of William Randolph Hearst. Boston (MA): Houghton Mifflin, 2000. – 736 p.
12. Berg, A. K. Seal of Approval: The History of the Comics Code. – Jackson (MS): University Press of Mississippi, 1998.
13. Robinson, J. The Hearsts: An American Dynasty. – Newark (DE): University of Delaware Press, 1991. – 441 p.
14. The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media. Ed. by Pearson R., Uricchio W. – N.Y.: Taylor & Francis, 2023. – 228 p.
15. Tye, L. Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero. – N.Y.: Random House, 2012. – 432.