

Категория автора в графическом нарративе:
авторская интенция и материальная семиотика
в манге Сатоси Кона «Опус»

Екатерина А. Даутова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, dautovaea@list.ru*

Аннотация. Статья посвящена исследованию категории автора в графическом нарративе на материале манги Сатоси Кона «Опус». Целью работы является анализ способов выражения авторской точки зрения с учетом гибридной – материально-семиотической – специфики медиа. Методологическая рамка исследования синтезирует литературоведческий подход (М.М. Бахтин, Б.А. Успенский) с инструментарием материальной семиотики и акторно-сетевой теории (Б. Латур). Это позволяет преодолеть ограничения сугубо семиотического анализа и учесть роль материальной конструкции произведения (качество бумаги, расположение паратекста, техника рисунка) как равноправного актора в формировании авторской позиции. В результате анализа демонстрируется, что авторская интенция в «Опусе» распределяется не иерархически, а сетеобразно, через взаимодействие стратегий на нарративном, визуальном и материальном уровнях.

Ключевые слова: категория автора, графический нарратив, манга, материальная семиотика, акторно-сетевая теория, нарратология, точка зрения, металепис

Для цитирования: Даутова Е.А. Категория автора в графическом нарративе: авторская интенция и материальная семиотика в манге Сатоси Кона «Опус» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 11. Ч. 2. С. 432–441. DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-432-441

The category of the author in graphic narrative. Authorial intention and material semiotics in the manga by Satoshi Kon “Opus”

Ekaterina A. Dautova

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, dautovaea@list.ru*

Abstract. The article deals with the category of the author in graphic narrative through the case study of Satoshi Kon’s manga “Opus”. The purpose of the study is to analyze the ways of expressing the author’s point of view, taking into account the hybrid – material-semiotic – specifics of media. The study’s methodological framework synthesizes a literary approach (M.M. Bakhtin, B.A. Us-pensky) with the tools of material semiotics and actor-network theory (B. La-tour). It facilitates overcoming the limitations of a purely semiotic analysis and considering the role of the material construction of the work (paper quality, paratext placement, drawing technique) as a full-fledged actor in shaping the authorial position. The analysis demonstrates that the authorial intention in “Opus” is distributed not hierarchically, but in a network-like manner, through the interaction of strategies at the narrative, visual, and material levels.

Keywords: authorship, graphic narrative, manga, material semiotics, actor-network theory, narratology, point of view, metalepsis

For citation: Dautova, E.A. (2025), “The category of the author in graphic narrative. Authorial intention and material semiotics in the manga by Satoshi Kon ‘Opus’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 11, part 2, pp. 432–441, DOI: 10.28995/2686-7249-2025-11-432-441

В области Comics Studies можно выделить два ключевых подхода к категории автора: условно обозначим их как «эстетический» и «междисциплинарный». В рамках первого подхода автор рассматривается с точки зрения семиотики [Groensteen 2007], нарратологии [Mikkonen 2017], когнитивистики [Kukkonen 2013]. В рамках второго подхода, основанного на попытке совмещения методов гуманитарных и социологических наук, автор осмысливается как сеть intersubjectивных взаимодействий во вне и внутри художественной реальности текста [Ahmed 2017; Uidhir 2012; Jameel 2016]. Плюрализм теоретических подходов подчеркивает комплексный характер категории автора в графических нарративах¹, а также

¹ В статье термин «графический нарратив» используется как зонтичный, для обозначения таких гибридных форм и жанров, как серийный комикс, графический роман, банд десине, манга и т. п.

объясняется гибридной (синтетической) природой самого медиа. Структура графических нарративов образована посредством синтеза вербальных² и визуальных семиотических систем, а также приемов монтажа. Кроме того, суть поэтики графического нарратива составляет не только его семиотическая композиция, но и материальная конструкция, поскольку она также эстетически воздействует на реципиента.

Предметом рассмотрения в данной статье являются способы выражения авторской точки зрения в графическом нарративе, ввиду его гибридной – материально-семиотической – специфики. Такая постановка проблемы уже была имплицитно заложена в работах представителей «эстетического» и «междисциплинарного» подходов к категории автора, однако не получила теоретико-методологического развития. Также ее актуальность задана самим творчеством комиксистов, которые все чаще обращаются к личности и фигуре автора как к предмету художественной рефлексии³. В течение XX в. рост значения субъективного начала в графических нарративах обусловлен несколькими факторами: легитимацией данного медиа и развитием его специфического художественного языка, а также переходом от анонимного авторства в системе мейнстрима к авторской индивидуальности в андеграунде и наследующих ему поэтиках. Разработка категориального аппарата для осмысления данных процессов видится возможностью для дальнейшего изучения более широкого вопроса об особенностях категории автора в визуальной литературе и других синтетических медиа, активно развивающихся в XX–XXI вв.

В статье, вслед за М.М. Бахтиным, различаются категории биографического автора (реальное лицо, создатель текста) и автора-творца, под которым философ подразумевал носителя «напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгredientного каждому отдельному моменту его» [Бахтин 1986, с. 16]. Автор-творец организует текст посредством системы точек зрения, что обосновано в концепции Б.А. Успенского [Успенский 1970] и используется как инструмент анализа в данной статье. Мы расширяем подход Успенского, разработанный на материале моносемиотической (вербальной) литературы, посредством методологического аппарата материальной семиотики и акторно-сетевой теории (АСТ) [Латур 2014], чтобы

² Факультативный признак.

³ См., например, отдельные эпизоды в таких текстах, как «Маус» А. Шпигельмана, «Мой Нью-Йоркский дневник» Ж. Дусе, «Священная болезнь» Б. Давида, «Трава» К.-Ж. Кымсук и др.

учесть гибридность графических нарративов и распределение авторской позиции между знаковыми системами и их вещественной явленностью. Данная оптика соотносится с материальным поворотом в гуманитарных науках, в том числе, в литературоведении, который фиксируют современные исследователи⁴. В рамках предлагаемого подхода наш анализ будет направлен на следующие взаимосвязанные аспекты: 1) структурно-семиотическая организация текста; 2) план формального (материального) выражения знаков; 3) внутридиегетическая система организации авторской точки зрения. В статье мы выносим за скобки, но предполагаем, что перечень аспектов должен быть дополнен еще одним – структура текста как система динамических знаков в их опосредованности друг другом и средой [Володина 2020].

В качестве материала исследования мы обращаемся к анализу манги Сатоси Кона «Опус»⁵ (1995–1996, рус. 2020), где рефлексия над творческим процессом и авторской субъектностью составляет основное содержание произведения. Сюжет манги развивается в нескольких направлениях и его образуют несколько линий: 1) герои вставной манги «Резонанс» – Сатока, Лин и Маска – проходят через приключенческие перипетии; 2) главный герой Тикара Нагаи завершает работу над мангой «Резонанс»; 3) автобиографический герой Сатоси Кона создает мангу «Опус». Таким образом, тема авторства эксплицирована в тексте в связи с двумя героями: Тикары и Сатоси, которые относятся к разным диегетическим уровням текста, связанных друг с другом фигурой *mise en abyme*. Двойственность автора (как «сущности сотворенной» и «сущности творящей» по Бахтину) подчеркивается металеписмом – Тикара трансgressирует в мир манги «Резонанс» и в мир автобиографического героя Сатоси. Также она проблематизируется в диалогах пер-

⁴ См.: Пересборка гуманитарных наук с Бруно Латуром: коллективная рецензия участников семинара «Прагматика художественного дискурса» на *New Literary History*, No. 47, 2-3 (2016) *Recomposing the Humanities – with B. Latour* / М. Князев, А. Шве́ц, П. Арсеньев, А. Соловьев, А. Косых, А. Конаков // *Транслит*. 2018. № 21. URL: <https://syg.ma/@paviel-arsieniev/pieriesborka-ghumanitarnykh-nauk-s-bruno-laturom> (дата обращения: 17.08.2025); *Кобылин И.* Перестройка и гласность: Бруно Латур и судьба гуманитарных наук в эпоху антропоцена. [Рец.:] *New Literary History*. 2016. Vol. 47. No. 2/3 // *Новое литературное обозрение*. 2017. № 5 (147). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/147_nlo_5_2017/article/12720/ (дата обращения: 17.08.2025).

⁵ *Кон С.* Опус / пер. Г. Соловьева. М.: Alt Graph, 2020. 372 с. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

сонажей, которые, с одной стороны, определяют автора как «бога», «демиурга», по «замыслу» которого создаются и уничтожаются художественные миры, с другой стороны, обнаруживают его детерминированность дискурсами, институциями и внутренней, не подчиняющейся его «воле», логике произведения. Ключевым в этом отношении является эпизод, где Тикара рисует одну из героинь своей манги «Резонанс» Сатоку, которая «оживает» и «выходит» из импровизированного холста мангаки (с. 227). «Авторская энергия», хоть и является необходимым условием для возникновения художественного мира, однако вступает во взаимодействие с другими внутри- и внедизеггетическими акторами, что трансформирует авторскую позицию и распределяет ее между разными уровнями текста.

Мы можем проследить это на примере организации точки зрения автора в плане, который Успенский определяет как пространственно-временной. В манге «Опус» принципиальным оказывается различие пространственно-временной точки зрения автора и ракурса изображения событий, что обусловлено медийной спецификой графических нарративов. Как правило, события и герои изображаются с ракурса стороннего наблюдателя, поскольку это обеспечивает цельность нарратива, который восстанавливается реципиентом в процессе сопоставления соседних фреймов [Mikkonen 2017, p. 75]. Редкие обращения к субъективному ракурсу изображения, т. е. ракурсу какого-либо героя, чаще маркирует смену/слияние точки зрения автора и героя не в пространственно-временном плане, а оценочном или психологическом. Пространственно-временная точка зрения автора в графическом нарративе может быть эксплицирована несколькими способами: в паратекстуальных авторских выносках (caption box), выполняющих функцию своеобразных ремарок и маркирующих хронотоп; в системе пространственно-временных изо-образов; в сочетании монтажных техник.

Система пространственно-временных точек зрения «Опуса» организована при помощи двух последних способов. Автор «прикрепляется» к персонажам и «следует» за ними в разные локусы: события разворачиваются на фоне кабинета Тикары, редакции журнала “Young Guard”, улиц мира «Резонанса» и др. Конкретные пространства изображаются крупным и дальним планами, что создает объемную панораму художественного мира. Отличительной чертой графического стиля манги является тщательная реалистическая детализация пространственных изо-образов. Как следствие, отказ от детализации, искажение или не-изображение пространственных образов становится минус-приемом и особым

случаем выражения авторской точки зрения, связанной с метафигиональной спецификой текста. Так, Тикара, попадая в созданный им мир «Резонанса» и осознавая его фикциональность, критически оценивает пространство исключительно как фон, на котором разворачиваются события: «надо всегда рисовать побольше деталей на задних планах!» (с. 113), «какой дурацкий пейзаж вышел!» (с. 116). В данном случае синтезируются пространственно-временная точка зрения автора и оценочная точка зрения героя.

Временная позиция автора в «Опусе» может быть охарактеризована как множественная и сообщается посредством монтажных техник. Поскольку в манге отсутствуют авторские ремарки, указывающие на хронологические рамки событий, соположение и композиция фреймов становится основным способом управления скоростью и темпом повествования [Groensteen 2007, с. 40]. Стоит отметить, что восприятие времени в графических нарративах крайне субъективно, так как регулируется не только авторской предзаданностью, но и индивидуальными читательскими стратегиями: реципиент, проскальзывая взглядом по одним фреймам и останавливаясь на пристальное всматривание в другие, замедляет и ускоряет наррацию. Мы предполагаем, что в рассматриваемой манге временные позиции автора и героев совпадают, когда монтаж фреймов и частота их смены коррелируют с изображаемыми событиями. Таким примером могут служить развороты с шестью (среднее количество фреймов на странице) и более небольшими по площади фреймами, на которых отражены динамичные (экшн) сцены погонь и драк, когда события в мире героев быстро сменяют друг друга. Другой пример – сцены, сконцентрированные вокруг диалогов персонажей, обменивающихся короткими репликами, которые часто при помощи многоточий обрываются на середине и формируют интригу вокруг завершения фразы. Так, воздействуя на периферийное зрение реципиента, выхватывающее сразу несколько соседствующих фреймов, и стимулируя интерес к диалогам посредством парцелляции, автор сокращает дистанцию между моментом и событием высказывания. Напротив, развороты с меньшим количеством фреймов или с полностраничными фреймами, как правило, увеличивают эту дистанцию и выражают авторскую временную позицию. Такие фреймы замедляют или останавливают время, задерживая внимание реципиентов на изучении композиции фреймов. Таким образом, множественная позиция автора становится возможностью сближения автора и героев в плане психологии.

Методологически наиболее трудно применить систему анализа точек зрения к плану фразеологии графического нарратива,

поскольку без ее адаптации к специфике медиа разработанный Б.А. Успенским подход редуцирует визуальную и материальную стороны текста. Как следствие, мы предлагаем говорить о точке зрения автора в плане формальной организации (или «в формальном плане») графического нарратива. Как и в оригинальной концепции Успенского, мы предполагаем, что данный тип точки зрения выражается через способы эстетической обработки вербальных и визуальных знаков и организации материальной (физической) конструкции, в которой овеществлен текст, для описания художественного мира произведения. Для демонстрации этого подхода на практике обратимся к анализу вводного эпизода из манги «Опус» как наиболее репрезентативному примеру.

«Опус» открывают страницы из манги Тикары «Резонанс». На визуальном уровне и в материальном плане первые восемь страниц (с. 2–9) отличаются от всего последующего текста. Во-первых, рисунок на первых трех страницах выполнен в цвете, тогда как остальные страницы манги выдержаны в черно-белом цвете с использованием скринтона (альтернатива для создания светотени при помощи штриховки), страницы под номерами 5–8 выполнены в той же технике, а девятая оформлена как карандашный набросок лайна (контуров объектов) и сетки фреймов. Во-вторых, страницы 2–8 снабжены паратекстуальными элементами, стилистически отличающиеся от авторского слова: название манги («Резонанс»), название журнала, где она публикуется (“Young Guard”), указание авторства (Тикара Нагаи), номер главы и части, пересказ сюжета прошлой части, краткие биографические справки о героях, реклама. Паратекст располагается горизонтально и вертикально за пределами фреймов, кроме четвертой страницы, где паратекст также включен в фрейм, и которая выполняет функцию обложки «Резонанса». Наконец, в-третьих, первые три, цветные, страницы напечатаны не как вся манга на матовой бумаге, а на плотной глянцевой. Указанные особенности вводного эпизода «Опуса» являются примером использования фигуры *mise en abyme* – вставка одной манги в другую, причем сразу на нескольких диегетических уровнях. Страницы 2–8 стилизованы под развороты вымышленного сенен-журнала “Young Guard”, который формально соответствует оформлению реальных сенен-журналов середины 1990-х гг. Девятая страница стилизована под эскиз будущей главы манги, которую Тикара принес на согласование редактору журнала. Однако до десятой страницы, т. е. в рамках рассматриваемого эпизода, автор не сообщает, что перед реципиентом страницы «Резонанса». Более того, страницы 2–8 изображаются с точки зрения абстрактного автора, чья позиция может быть сопоставима с позицией абстрактного читателя

манги из мира «Опуса», потенциально способного прикоснуться к глянцевым страницам или покрутить книгу в руках, чтобы изучить вертикально расположенный паратекст. Сокращение нарративной дистанции резко увеличивается на девятой, «карандашной», странице, которую в таком виде мог увидеть только Тикара и его редактор. Автор намеренно подчеркивает эту дистанцию, как следствие, и метафигциональность всего текста, поскольку сопоставляет рядом две формально и материально разные страницы (восемь и девять) рядом на одном книжном развороте, что деавтоматизирует восприятие реципиента. Таким образом, точка зрения автора в формальном плане сближается и отдаляется от точек зрения героев и имплицитных реципиентов благодаря вербальным, визуальным, монтажным элементам, а также материальной специфики манги.

Суммируя наблюдения, отметим, что авторская интенция в «Опусе» распределяется не иерархически, а сетевобразно, через взаимодействие стратегий на разных уровнях (нарративном, визуальном, материальном). Металепсис, игра с ракурсами, монтажные техники и материальные параметры издания (качество бумаги, расположение паратекста) становятся равноправными акторами в выражении позиции автора. Традиционный анализ точек зрения, предложенный Успенским, продуктивен, но недостаточен. Его расширение инструментарием материальной семиотики (где знак неотделим от своего материального носителя) и АСТ (которая позволяет деконструировать авторскую функцию в сеть взаимодействий человеческих и не-человеческих акторов) позволяет преодолеть редукционизм чисто семиотического подхода и учесть специфику комикса как гибридного и материального медиума. Предложенный подход должен быть уточнен посредством его применения к анализу не только графических нарративов, но и других форм визуальной литературы, где материальная составляющая играет ключевую роль (например, книга художника, зин, визуальная поэзия и др.).

Литература

- Бахтин 1986 – *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической реальности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 8–191.
- Володина 2020 – *Володина А.В.* Динамический знак и живая ткань современности // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3 (40). С. 149–162. DOI: 10.24411/2079-1100-2020-00038
- Латур 2014 – *Латур Б.* Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2014. 384 с. (Социальная теория)

- Успенский 1970 – *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 256 с.
(Семиотические исследования по теории искусства)
- Ahmed 2017 – *Ahmed M.* Comics and authorship. An introduction // *Authorship*. 2017. No. 2 (6). Р. страницы статьи? DOI: <http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7702>
- Groensteen 2007 – *Groensteen Th.* The system of comics. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. 204 p.
- Jameel 2016 – *Jameel A.* Negotiating artistic identity in comics collaboration // Brienza C., Johnston P. *Cultures of comics work*. L.: Palgrave Macmillan, 2016. P. 175–188. (Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels)
- Kukkonen 2013 – *Kukkonen K.* Contemporary comics storytelling. Lincoln; L.: University of Nebraska Press, 2013. 231 p.
- Mikkonen 2017 – *Mikkonen K.* The narratology of comic art. N. Y.; L.: Routledge, 2017. 300 p.
- Uidhir 2012 – *Uidhir Ch.M.* Comics and collective authorship // *The art of comics. A philosophical approach* / ed. by A. Meskin, R.T. Cook. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. P. 47–67.

References

- Ahmed, M. (2017), “Comics and authorship. An introduction”, *Authorship*, vol. 6, no. 2. DOI: <http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7702>.
- Bakhtin, M.M. (1986), “The author and the hero in aesthetic reality”, in Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creative work], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 8–191.
- Groensteen, Th. (2007), *The system of comics*, University Press of Mississippi, Jackson, USA.
- Jameel, A. (2016), “Negotiating artistic identity in comics collaboration”, in Brienza, C. and Johnston, P., *Cultures of comics work*, Palgrave Macmillan, London, UK, pp. 175–188.
- Kukkonen, K. (2013), *Contemporary comics storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln, London, UK.
- Latour, B. (2014), *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the social. An introduction to actor-network theory], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia. (*Sotsial'naya teoriya*)
- Mikkonen, K. (2017), *The narratology of comic art*, Routledge, New York, USA, London, UK.
- Uidhir, Ch.M. (2012), “Comics and collective authorship”, in Meskin, A. and Cook, R.T., eds., *The art of comics. A philosophical approach*, Wiley-Blackwell, Chichester, UK, pp. 47–64.
- Uspenskii, B.A. (1970), *Poetika kompozitsii* [Poetics of composition], Iskusstvo, Moscow, USSR. (*Semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva*)
- Volodina, A.V. (2020), “Dynamic sign and the living material of contemporaneity”, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovani kul'tury*, vol. 40, no. 3, pp. 149–162.

Информация об авторе

Екатерина А. Даутова, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; dautovaea@list.ru

Information about the author

Ekaterina A. Dautova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dautovaea@list.ru