

ec comics — издательство, которое чуть не покорило америку

В. А. КИСТЯКОВСКИЙ

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Москва, Россия
kistiakovskiy@gmail.com

VASSILY A. KISTIAKOVSKY

HSE Art & Design School,
115054 Moscow, Russia
kistiakovskiy@gmail.com

Для цитирования: Кистяковский В. А. EC Comics — издательство, которое чуть не покорило Америку // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 194–221

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-194-221

ec comics — publishing
house that almost
conquered america

Аннотация

Еще недавно комикс фактически отсутствовал в России, а сейчас становится одной из самых динамично развивающихся форм искусства. Подобные процессы так или иначе проходили во всех странах с развитой индустрией, и от того, как медиум проходит подобные периоды, зависит его общественный статус, жанровые и возрастные особенности и т. д. Потому изучение подобных кризисных периодов позволяет объяснить многие особенности различных комиксных традиций.

В то же время, комикс, как многие массовые формы искусства, невозможно анализировать в вакууме. Это в первую очередь коммерческий продукт, существующий и развивающийся благодаря попаданию в запросы, надежды и страхи публики даже там, где вслух все это не проговаривается.

Предметом исследования в работе выступают комиксы американского издательства EC Comics начала 1950-х годов, когда оно было в центре процесса обновления и трансформации местной индустрии. А объектом исследования станет уникальное для эпохи и индустрии сочетание нарративов, ориентированных на социальную и политическую критику существующих систем, с нарративами, строящимися на достаточно поверхностных эмоциональных и шоковых факторах. Лишь посмотрев на них в целом, мы сможем в полной мере оценить определяющие место и роль EC Comics в формировании системы американского комикса в целом. Также издательство практически не представлено в современной российской историографии, хотя в США за последние двадцать лет появилось сразу несколько важных работ, посвященных EC Comics, которые используются в данной статье.

Ключевые слова: комикс, цензура, история комикса, США, 1950-е, EC Comics

Abstract

Until recently, comics was virtually absent in Russia, but now it is becoming one of the most dynamically developing forms of art. Such processes have taken place in one way or another in all countries with a developed comics industry, and how medium passes through such periods depends on its social status, genre and presumed reader age etc. Therefore, the study of these crisis periods allows us to explain many features of different comic traditions.

At the same time, comics, like many mass culture forms, cannot be analyzed in a vacuum. It is first of all a commercial product that exists and develops thanks to the public's requests, hopes and fears, even where it is not spoken aloud. The subject of the study is American publisher EC Comics in the early 1950s, when it was at the center of the process of renewal and transformation of the local industry. The object of the study is the unique combination of narratives oriented towards social and political criticism of the existing systems with narratives based on rather superficial emotional and shock factors. Only by looking at them as a whole can we fully appreciate the defining role of EC Comics in shaping the American comics system as a whole. Also, EC Comics is virtually unrepresented in contemporary Russian historiography, although in the United States over the past twenty years several important works devoted its history.

Keywords: comics, censorship, comics history, USA, 1950-s, EC Comics

Введение

В последние годы периодические волны критики в сторону комикса как искусства, к счастью, все чаще натываются на решительный отпор. Но в качестве аргументов приводится привычный набор знаковых комиксов: «Маус», «Хранители», «Понимание Комикса», «Черная Дыра» и тому подобные. Каждый из них, бесспорно, велик по-своему, но в то же время их объединяет признание со стороны сведущей публики. Это «легитимные» комиксы. Они будто бы находятся над потоком малоинтересного жанрового комикса, который неспециалисту до сих пор кажется преимущественно состоящим из супергероики и не заслуживающим внимания кого-либо, кроме фанатов. Возникает искусственное разделение, которое не учитывает принципы становления комикса как массового искусства, в свое время уже сыгравшее с ним злую шутку. Речь идет об истории американского издательства EC Comics в середине XX века. За неполные двенадцать лет¹ оно впервые в истории медиума заговорило о темах вроде сегрегации и Холокоста и стало катализатором моральной паники, определившей судьбу американской индустрии на последующие полвека. При этом в основе скандальной истории EC лежит путь, который комиксы проходят сейчас в современной России: от массового искусства до «полноценного», где никому в голову не приходит даже рассуждать о сфере допустимого. Ведь сегодня уже немыслим разговор о том, может ли о Холокосте говорить кино или литература. Но в той же степени абсурдным представляется вариант кино- или книжной критики, которая говорит *только* о произведениях на «серьезные» темы. В то же время с комиксом в русскоязычной культурной среде такое до сих пор происходит постоянно, пусть и из самых лучших побуждений. И даже выход на русском языке важных текстов о жанровом комиксе, вроде «Мифа о Супермене» Умберто Эко, лишь очень медленно меняет ситуацию. В этом контексте разговор о EC как об издательстве, впервые в истории американского комикса объединившем развлекательное и социальное, представляется особо важным. Интенсивность взлета и падения EC Comics делает его анализ не только важным, но и максимально удобным. Таким образом мы можем наглядно рассмотреть механизмы трансформации комикса и нашей на нее реакции. Для этого надо понять, чем было EC, в каком контексте существовало, почему его трансформация началась, но в итоге оказалась относительно безуспешной.

EC Comics. Начало

История EC Comics началась в 1944-м с ветерана индустрии Макса Чарльза Гейнса, во многом ответственного за создание объекта американского комикса — тонкого журнала, который у большинства и ассоциируется со словом «комикс». На деле же, возникший в конце XIX века в США комикс поначалу не воспринимался как самостоятельный медиум, а был всего

¹ С 1944 по 1956 год. На самом же деле ключевой период продлился еще меньше, с 1950-го и до закрытия, то есть всего шесть лет.

лишь вариантом развлекательного контента в газетах наряду с фельетонами, карикатурами и кроссвордами. И хотя постепенно комиксы отвоевывали все больше физического пространства на страницах, особенно на страницах статусных цветных воскресных выпусков, отсутствие формальной самостоятельности тормозило развитие комикса как искусства². Медиуму требовалась своего рода декларация независимости, которой стал вышедший в июле 1934 года журнал «Знаменитые шуточки» (Famous Funnies) от «Истерн Колор Принтингс», одним из издателей которого и был Макс Гейнс. Успех «Шуточек» показал, что комиксу больше не требуется легитимация со стороны газет. А колоссальный успех журнального комикса о Супермене, запущенного в 1938-м, снял вопрос об основном носителе графических нарративов. Газетный комикс при этом не исчез, но постепенно стал особым жанром, тесно связанным со своим медиумом, и находится за пределами фокуса данной статьи.

Макс Гейнс после запуска «Знаменитых шуточек» покинул «Истерн Колор» и запустил новый проект: «Олл-Американ Публикейшнс», которая стала важным участником супергеройской лихорадки, возникшей после сенсационной популярности Супермена. Гейнс как издатель приложил руку к появлению Чудо-Женщины, Флэша, Зеленого Фонаря и других известных персонажей, которые сегодня больше ассоциируются с брендом DC Comics. На самом же деле, это поначалу были разные организации с общим инвестором, Гарри Донненфельдом, который в 1944-м выкупил долю Гейнса в издательстве и объединил ее с более популярным DC. А Макс Гейнс решил попробовать расширить жанровые рамки комикса, добавив к существующим развлекательным историям что-то более полезное и душевспасительное. Потому в том же 1944 году он запускает издательство «Образовательные комиксы» (Educational Comics), которое должно было строиться вокруг серии «Графические рассказы из Библии» (Picture Stories From The Bible), а также безобидных детских комиксов. Но в 1947 году издатель трагически погиб на озере Плэсид в столкновении двух катеров³, и по настоянию семьи издательство возглавил его 27-летний сын Уильям, или просто — Билл Гейнс.

Гейнс-младший принял издательство в период трансформации комиксной индустрии, связанной со взрослением аудитории и меняющимся социальным контекстом. Супергерои, с которых в конце 1930-х начался так называемый «Золотой век» американского комикса, идеально подходили для эпохи коллективного преодоления Великой депрессии. Люди в трико тогда боролись не столько с суперзлодеями, сколько с безумными учеными, злыми промышленниками и организованной преступностью — теми типажам, которые родители основной аудитории тогдашних комиксов обвиняли в происходящем. Но затем началась Вторая мировая — угроза гораздо более

² Печальным примером этого была история одного из первых американских больших комиксистов Уинзора МакКея, которого издатель Уильям Хёрст буквально заставлял концентрироваться на газетной карикатуре вместо комикса и анимации.

³ По одной из версий, он погиб, спасая ребенка своего друга, но подтверждений этому найти не удается.

осязаемая, нежели размытая Депрессия. А подросшие читатели комиксов составили немалую часть солдат, летчиков и моряков на фронтах. И хотя в самих журналах супергерои решительно побеждали своих противников за положенные тогда 8–12 страниц, на деле же эти победы ничего не меняли. В итоге начиная с 1943 года доля супергеройских комиксов снижалась, а на их место приходили новые жанры: военные и романтические истории, а также впервые *true crime*. С окончанием Второй мировой процесс жанровой диверсификации лишь ускорился: все больше разных возрастных, гендерных и социальных групп открывали потенциал комикса. А супергерои стали лишь одним из десятка разных направлений, равноправно представленных на прилавках газетных ларьков. Также речь поначалу шла не столько о появлении новых комиксов для взрослых, сколько о переориентации уже существующих журналов на подростковую аудиторию 12–18 лет, что на современном книжном рынке называется *young adult*. Зачастую этот процесс проходил даже без смены названия, а просто путем постепенной трансформации характера историй.

Вместе с взрослением аудитории менялось и представление о допустимом в самом комиксе. Классические супергеройские истории хотя и были укоренены в социальных и политических реалиях, почти не позволяли себе прямых высказываний в этих сферах. Когда двум еврейским иммигрантам второго поколения Джерри Сигелу и Джо Шустеру захотелось, чтобы их главный герой, Супермен, остановил разгорающуюся Вторую мировую, им пришлось это делать за пределами комиксов, в рассчитанном на взрослую аудиторию журнале *Look*. А когда герой Джека Кирби и Джо Саймона Капитан Америка на обложке первого выпуска одноименного комикса был изображен бьющим Гитлера по лицу, это вызвало небольшой скандал. Люди привыкли, что супергерои борются с условными гангстерами или вымышленными злодеями вроде Лекса Лютора или Джокера, и такая дерзость в адрес нейтрального на тот момент государства была воспринята в штыки сторонниками американского изоляционизма. Казалось бы, повзрослевшая аудитория должна была создать пространство для прямого высказывания, но на деле все складывалось иначе. Как подрастающий ребенок прощупывает границы допустимого в общении со взрослыми, комиксы поначалу уцепились за внешнее, поверхностное: истории становились более жестокими, но не более глубокими. Особенно преуспевало в этом издательство «Лев Глисон Публикейшнс» (Lev Gleason Publications) со своей серией «Преступление и наказание» (*Crime Does Not Pay*), запущенной в 1942-м и вскоре ставшей одним из лидеров рынка комиксов. Достаточно невинный по современным стандартам комикс тогда вызвал возмущение родительских комитетов откровенной демонстрацией сцен насилия. Но нельзя забывать, что в тот момент на рынке комиксов полностью отсутствовали какие-либо механизмы контроля за тем, кто покупает комиксы. Если в случае газетного комикса его контент модерировался газетой-носителем, то в случае журналов следить за этим было некому. Не существовало никакой системы возрастных рейтингов, не было и специализированных магазинов с их компетентными

продавцами, а ждать от владельцев газетных киосков, что они будут разбираться в содержании десятков еженедельных комиксов, было наивно. И издательства могли рассчитывать на привычную детскую аудиторию для обеспечения спроса комиксов, хотя они как будто не предназначались для детей. Впрочем, рост продаж журналов вроде «Преступления» за пределами привычной аудитории супергероики доказывал, что рынок изменился и открыт для историй нового типа, а отсутствие контроля давало издателям максимальную свободу для экспериментов.

Это был идеальный момент для Билла Гейнса. Он никогда не интересовался супергероями и комиксами в целом, предпочитая им классическую фантастику, а после университета собирался стать учителем химии. Кто знает, что произошло бы, прими Гейнс издательство в любое другое десятилетие, но трансформирующаяся индустрия постепенно затянула молодого человека. В первые годы в издательстве многие решения принимал управляющий Сол Коэн [Geissman, 2020, p. 91]. Именно он переориентировал издательство с библейских комиксов на развлекательные и даже переименовал его. Правда, аббревиатура ЕС осталась прежней, но расшифровываться стала иначе — «Развлекательные Комиксы» (*Entertaining Comics*). После ухода Коэна в 1949-м Гейнс с головой погружается в работу издательства и начинает с создания уникальной команды. В его распоряжении уже была мощная группа специалистов, во главе которой находились редакторы Харви Куртцман и Альберт «Эл» Фельдштейн, которые вместе с Гейнсом фактически писали сценарии всех комиксов издательства⁴. Вокруг них быстро сложился круг невероятно талантливых художников-комиксистов, которые хоть и не находились в штате, но постоянно рисовали для издательства: Джонни Крейг, Джек Дэвис, Грэм Ингельс, Джо Орландо, Уолли Вуд, Бернард Кригстайн и многие другие. Как и само издательство, его художники находились на пороге эволюционного скачка. На первый взгляд, это был все тот же привычный для комиксов 1940-х рисунок с балансом реального и условно-карикатурного. Но если присмотреться, то большинству авторов в нем становилось тесно: персонажи Дэвиса подчас уходили в брейгелевскую преувеличенность, у Куртцмана брутальный реализм сочетался с пружинистым, кинетическим действием из приключенческих комиксов, а в комиксах Кригстайна иногда «плоский» рисунок поп-арта выглядит интереснее, чем в работах непосредственных художников этого направления. В 1950-м Гейнс и его банда приступили к подрыву устоев американского комикса и запустили так называемое «Новое течение» (*New Trend*). В цифрах оно звучит не очень впечатляюще: это меньше трехсот комиксов, уложившихся в пять лет и дюжину серий. Но его влияние было гораздо глубже цифр.

Формально «Новое течение» предполагало такие же развлекательные комиксы для подростков, которыми заполнился рынок. Но главную ставку Гейнс сделал на непривычный жанр — хоррор, которому были посвящены три флагманские серии ЕС этого периода: «Байки из склепа» (*Tales from*

4 А в случае Куртцмана еще и рисовали.

The Crypt), «Хранилище ужаса» (Vault of Terror) и «Пристанище страха» (Haunt of Fear). И это были не какие-то деликатные атмосферные истории или ползучий готический ужас, это была настоящая пощечина общественному вкусу. Здесь присутствовали все классические чудовища вроде зомби, вампиров и оборотней, но и без них герои убивали, а также умирали всеми видами насильственных смертей. Вот как выглядел классический сюжет ЕС «Фол» (Пристанище Страх #19) (Ил. 1).

Первую страницу открывает колонтитул, на котором читателя приветствует один из маскотов-рассказчиков ЕС, Хранитель Склепа в бейсболке⁵. Хранитель представлял нам место действия — вымышленный город Централ Сити, где проходит странный бейсбольный матч на пустом стадионе, погруженном в темноту, а мы узнаем его предысторию. В конце прошлого бейсбольного сезона в матче за первое место сошлись местная команда и их заклятые враги из Бэйвилля. Судьбу игры решило столкновение, после которого главная звезда Бэйвилля играл все хуже, пока не упал мертвым. Вскоре его одноклубники выясняют, что перед стыком игрок соперника намазал шипы бутс ядом, мечтая победить любой ценой и прославиться. И вскоре читателю раскрывается истинный смысл матча, происходящего на первой странице: команда Бэйвилля обманом заманила тщеславного игрока Централ Сити на стадион, расправилась с ним и играла в темноте его головой. Для большего эффекта, голова с выбитым глазом была показана на одном из кадров крупным планом. Завершался этот бейсбольный гран-гильон обращением Хранителя Склепа к читателям, где тот советовал быть осторожными в стремлении к славе. В данном случае действие уместилось на семи страницах, а обычно длина варьировалась от шести до восьми. Всего в каждом выпуске, как правило, присутствовало по четыре подобных сюжета, и спрос на них был колоссальным. По словам Гейнса, тиражи каждой из трех серий колебались в районе 400–450 тысяч комиксов, причем лучше всего продавались самые шокирующие выпуски [«Авторы EC Comics», с. 64]. Именно хоррор-серии этого периода стали своего рода визитной карточкой ЕС. В какой-то момент конкуренцию им могли составить военные комиксы, но окончание войны в Корее спровоцировало резкое падение интереса. Были у ЕС и криминальные комиксы, тоже достаточно популярные, но эта ниша на рынке больше ассоциировалась с пионерами жанра из «Лев Глисон Публикейшнс».

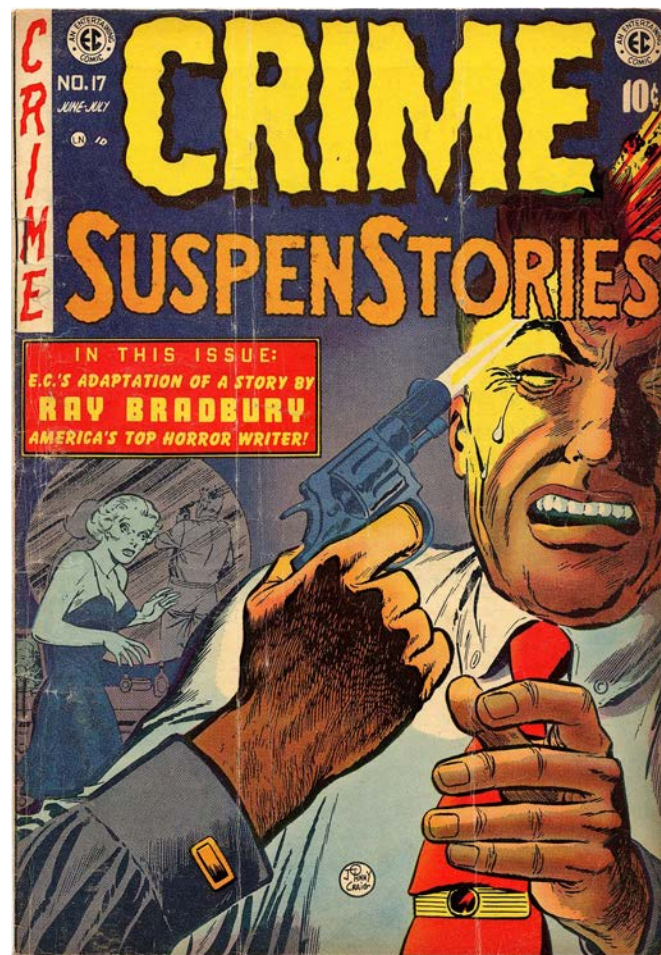
Особое место в рамках «Нового течения» занимает серия «Шокирующие СаспенсРассказы»⁶. Сюда отправлялись комиксы, не подходящие в другие серии, а также экспериментальные сюжеты. В частности, там вышли неавторизованные комикс-версии рассказов Рэя Брэдбери, к этому моменту уже состоявшегося фантаста (Ил. 2, 3). К счастью для ЕС, писатель воспринял ситуацию с юмором, и вместо адвокатов отправил им письмо со словами

⁵ Авторский текст хорроров издательства всегда подавался от лица недиететических персонажей-маскотов: Хранителя Склепа, Старой Ведьмы и Повелителя Ужаса.

⁶ Не поддающаяся адекватному переводу игра слов Shock SuspenStories. Далее в тексте будут присутствовать названные по аналогичному принципу «Криминальные СаспенсРассказы» (Crime SuspenStories).



Ил. 1
Haunt of Fear #19. С. 32



Ил. 2
Обложка Crime SuspenStories #17



Ил. 3
Crime SuspenStories #17. C. 2



Ил. 4
Shock SuspenStories #2. C. 22

«Похоже, вы все еще не отправили мне чек в 50 долларов за адаптацию моих рассказов „Космонавт“ и „Калейдоскоп“... Уверен, это случайность, вызванная загрузкой вашей бухгалтерии, и она вскоре будет исправлена» [«Мы здесь навсегда», с. 256], после чего предложил издателю сделать выпуск комиксов, основанный на его произведениях. В отличие от многих статусных современников, Брэдбери сам был читателем комиксов и разглядел в историях ЕС по его рассказам любовь и интерес к исходному материалу, а не просто плагиат. По словам Билла Гейнса [«Авторы EC Comics. Часть 2», с. 14], фантастика никогда не была локомотивом продаж издательства, и даже наоборот — продавалась хуже всего. Но даже в ситуации, когда ЕС существовало в жесткой конкурентной капиталистической среде, оно продолжало издавать фантастические комиксы, так что, судя по всему, Брэдбери не ошибся в своих предположениях.

Именно в «Шокирующих СаспенсРассказах» начали появляться истории, резко выделявшие ЕС из ряда издательств-современников. А все дело в том, что комиксы издательства впервые заговорили о реальных общественных проблемах, насколько это было возможно в формате развлекательного художественного повествования. Например, сюжет «Патриоты!» [«Шокирующие СаспенсРассказы», № 2] рассказывает о военном параде, где разгоряченная толпа обращает внимание на человека, который «неправильно» реагирует на происходящее: не снимает шляпу и как будто ухмыляется. В слепой ярости толпа обвиняет мужчину во всех смертных грехах, его забивают до смерти (Ил. 4). В итоге выясняется, что мужчина на самом деле сам являлся ветераном войны в Корее, который пришел посмотреть на бывших сослуживцев. После фронтового ранения он ослеп и остался с обезображенным лицом, которое и приняли за ухмылку. Но и до этого финального поворота, политическое высказывание комикса очевидно: гипертрофированные разгоряченные лица, крики «коммуняка» и «красная тварь», сдержанное презрение марширующих солдат. В США 1952 года всё это недвусмысленно отсылало к антикоммунистической «охоте на ведьм», полыхающей в обществе. Да, возможно, это не было прямым высказыванием в том смысле, что герои в конце не поворачивались к читателю и не призывали остановить маккартизм, но это безусловно шаг вперед по сравнению с привычным уровнем дозволенного в комиксах. И самое важное, у ЕС подобные истории были не эксцессом, а целым направлением внутри комиксов и назывались они «проповедями»⁷ (preachies).

Главным современным специалистом по «проповедям» сейчас является американская исследовательница Кианна Уиттед, опубликовавшая в 2020-м работу «EC Comics: раса, шок и социальный протест». Она выделяет около тридцати ключевых проповедей [Whitted, 2019, p. 115], где позиция издательства проговаривается максимально четко. Самой известной среди них можно назвать «Судный день»: рассказ о планете Кибринии, куда прибывает посланник с Земли, проверить — готова ли она вступить в великую Галак-

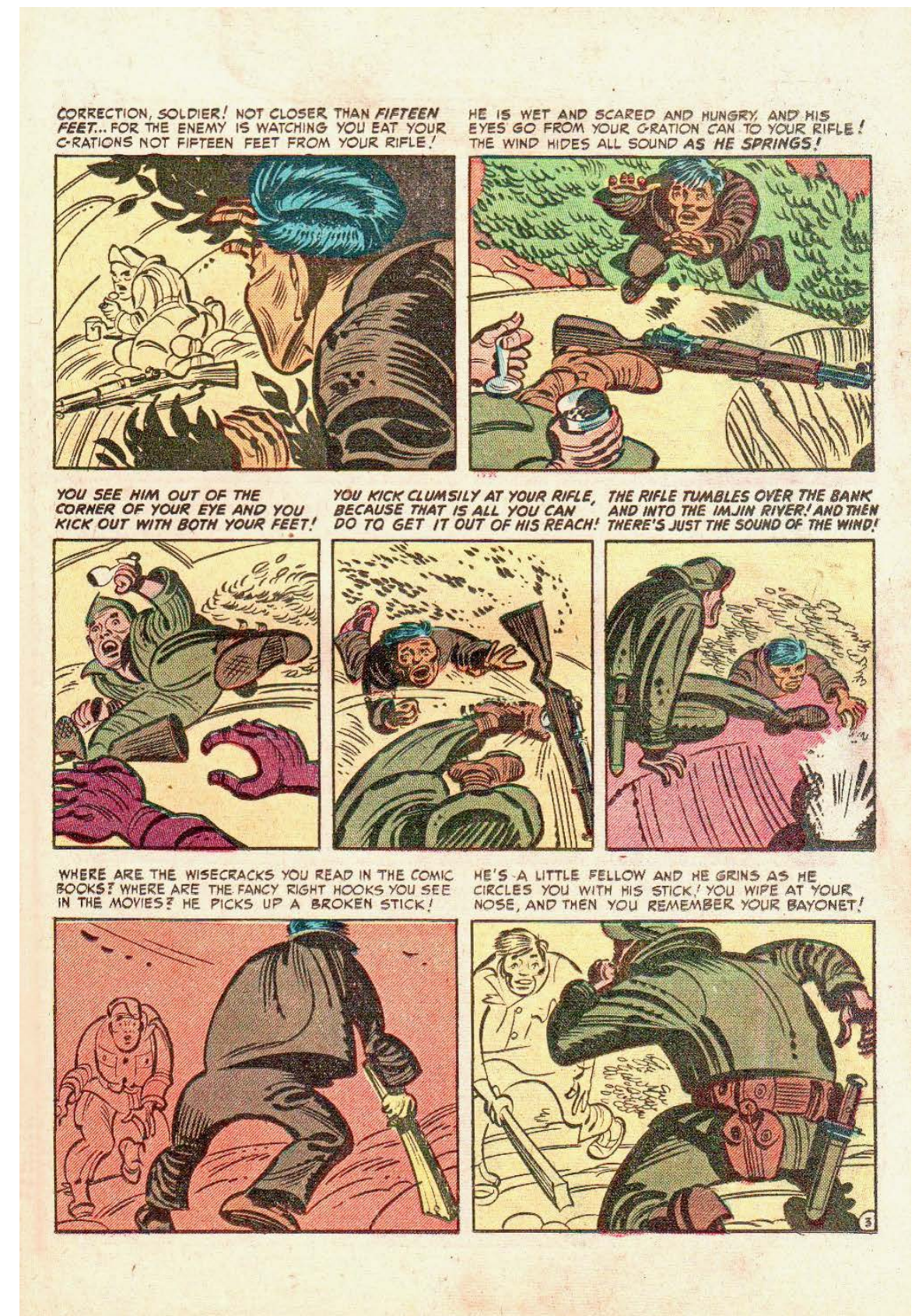
⁷ Или даже «проповедьками», но в русском языке такая форма слова предполагает более уничижительный контекст, чем закладывал Гейнс.



Ил. 5
Weird Fantasy #18. С. 31

тическую Республику [«Странное Фэнтези», № 18]. Кибриния населена оранжевыми и синими роботами, и читатель видит угнетенное состояние последних: их районы беднее, они ютятся на задних сиденьях автобусов, а повсюду висят таблички «только для оранжевых». До решения Верховного суда по делу «Браун против Совета по образованию», положившему начало распаду системы сегрегации, на момент публикации «Судного дня» оставалось больше года. Потому невозможно было иначе считать образную систему комикса — он прицельно бил по «законам Джима Кроу» и системе «равные, но отдельные». А чтобы эффект был еще сильнее, «Судный день» заканчивался фирменным приемом ЕС, «поэтическим воздаянием»: посланник Земли смотрел на кибринианскую сегрегацию и признавал планету не готовой интегрироваться в галактическое сообщество, а затем возвращался на свой корабль, в последнем кадре снимал свой шлем — и оказывался афроамериканцем (Ил. 5). История не прошла незамеченной и даже сподвигла некоторые успешные газеты, принадлежащие афроамериканцам, запустить собственные комиксы, настолько сильно они поверили в возможность медиума донести информацию до молодежи [Whitted, 2019, p. 110].

При этом «проповеди» хотя и были важны для коллектива ЕС, но никогда не становились основой издательской программы Гейнса. Например, вышеупомянутый сюжет «Патриоты!» был опубликован в одном выпуске с историями о жене, убивающей престарелого мужа, о безумии группы исследователей на неизвестной планете и о приютских детях, которые расправляются с жуликом-директором и выдвывают из его головы украшение на Хеллоуин [«Шокирующие СаспенсРассказы», № 2]. И хотя каждую из этих историй можно было бы превратить в критику системных проблем общества, авторы этого не делают. Мужеубийца сразу говорит, что соблазнилась его деньгами, но дальше никто из авторов не переводит внимание на ситуацию, в которой для женщины оказывается проще выйти замуж по расчету, чем строить собственную карьеру. Наличие «проповедей» однозначно указывает на способность ЕС к подобным выводам, но в некоторых случаях они считают возможным обойтись более традиционным «шоковым» хоррором. И в этом смысле авторы ЕС Comics были, безусловно, людьми своей эпохи. Американское общество 1950-х переживало консервативный поворот, связанный с холодной войной и приходом к власти республиканца Эйзенхауэра, сделавшего ставку на материальное благосостояние (по крайней мере, на благосостояние доминирующих в обществе белых мужчин). Редакция ЕС целиком из них и состояла, в итоге Гейнс и его команда могли быть критичны к каким-то проявлениям несправедливости в американском обществе, но редко претендовали на системную критику⁸. Но в то же время даже не всегда последовательные «проповеди» ЕС были еще одной трещинкой в нарядном фасаде американской жизни. Афроамериканцы не желали возвращаться на довоенные роли и всё активнее боролись за свои права, что



Ил. 6
Two Fisted Tales #25. C. 23

⁸ Ограниченному фокусу и противоречивости социальных сюжетов ЕС во многом и посвящена книга Уиттед.

вскоре выразится в массовых бойкотах и многотысячных протестах. В 1960-е этот процесс взорвется, и к ним начнут присоединяться другие угнетенные социальные группы, например коренные американцы. В культурной жизни перемены тоже назревали: люди слушали ритм-энд-блюз и рок-н-ролл, шокировавший старшее поколение, и читали поэзию битников. В 1960-х всё это приведет к тотальному обновлению культуры, но проявляться эти тенденции начнут на десятилетие раньше, и в том числе в комиксах, — и проводником перемен будет недавняя аудитория EC Comics.

Но даже истории, которые традиционно не относятся к «проповедям», у EC часто выходили за пределы привычных сегодня жанровых рамок. Хорошим примером может служить серия военных комиксов «Мужественные истории» (Two-Fisted Tales) редактора и художника Харви Куртцмана. До того в жанре доминировали преимущественно героические истории времен Войны за независимость и других отдаленных конфликтов, на смену которым в 1941-м пришла Вторая мировая, столь же, впрочем, «чистая» и идеализированная. Куртцман добавил к этому список актуальную Корейскую войну, начавшуюся в 1950-м. Истории про войны минувших дней никуда не делись, но явно были меньше интересны автору, Куртцману больше интересовали комиксы приземленные и реалистичные. Тогда подобное сложно было встретить в каких бы то ни было медиа, не то что в комиксах. Взять хотя бы один из самых известных комиксов Куртцмана периода EC, «Труп в Импджине» [«Мужественные истории», № 25]. Комикс начинается и заканчивается кадрами корейской реки Импджинган⁹, но между ними мы становимся свидетелями смертельной схватки двух голодных отчаявшихся солдат. Это короткая (шесть страниц) злая и насыщенная история, эмоциональный пик которой — сцена, в которой американский солдат топит северокорейского в реке. Здесь от войны не остается ни капли героического, наоборот, всё максимально прозаично и даже буднично. А в кадре, когда противникам наконец-то удастся спокойно друг друга рассмотреть, Куртцман голосом американца даже замечает: «Где шуточки из комиксов? Где модные хуки справа из кино?» — будто обращаясь к читателю (Ил. 6). И это не единственный пример дегероизации войны Куртцманом. Например, в его комиксе «Драпаем!» [«Мужественные истории», № 24] главный герой, переживший бомбардировку и демонстрирующий признаки ПТСР, говорит про себя: «Я убийца! Я животное... крадущееся в темноте, поджав хвост! Готовое убить за еду!»

А когда в 1955 году EC оказалось на грани закрытия (о причинах этого — позже), издательство не отказывалось от подобных реалистических историй, «сложных» по меркам современной ему индустрии комиксов. Более того, именно на этот период приходится знаковая «Высшая раса» в журнале «Впечатление»¹⁰ [«Впечатление», № 1]. На первых страницах комикса человек

⁹ Принятое в современной России название.

¹⁰ Общепринятое сокращение названия «Истории, призванные произвести впечатление» (Tales designed to carry an impact).



Ил. 7

Tales designed to carry an impact #1. C. 25



Ил. 8

Tales designed to carry an impact #1. C. 30

по имени Карл Райсман садится в метро и погружается в дремоту, которую прерывает вошедший на остановке незнакомец. Худой мужчина в котелке вызывает у Райсмана панику, герой захлебывается от воспоминаний о Германии 1930-х, сползающей в морок нацизма (Ил. 7). И хотя Карла, судя по тексту, это отвращало, он ничего не мог поделать ни с Хрустальной ночью, ни с появлением лагерей смерти. «Высшая раса» первый в истории американский комикс, который заговорит о Холокосте — почти за тридцать лет до того, как это сделает Арт Шпигельман¹¹ в своем «Маусе: Рассказе Выжившего». Заканчивается комикс неожиданным поворотом: Райсман на самом деле не жертва нацистов, а наоборот, комендант одного из концлагерей, а незнакомец — чудом выживший узник. Когда Райсман понимает, кто перед ним, он пытается убежать, но в панике падает под проходящий поезд (Ил. 8). Помимо тематической эффектности, «Высшая раса» выделяется и рисунком: Кригстайн сочетает узкие кадры, повторяющиеся силуэты и экспрессивные ракурсы, стирая грань между реальностью, историей и сном героев. И хотя в комиксе нет итогового обращения к читателю, а события кажутся далекими от происходящего в США, «Высшую расу» тоже можно считать «проповедью» ЕС, относящейся не только к продолжающемуся в стране консервативному повороту, но и к конкретным событиям в американской индустрии комиксов.

Скандал и его последствия

Дело в том, что «взросление» комиксов хотя и открывало новые жанры и аудитории, но при отсутствии системы возрастных рейтингов и контроля за контентом порождало тревогу со стороны публики. Точкой отсчета кризиса можно считать август 1940 года, когда в газете «Чикаго Трибьюн» вышла колонка Стерлинга Норта «Национальный позор». Норт критиковал комиксы как визуально, так и эстетически, а также призывал родителей и учителей сплотиться против рисованной напасти. Но главным действующим лицом в антикомиксном крестовом походе стал не Норт, а фигура более статусная — психолог Фредерик Вертам. Немецкий иммигрант, психолог и филантроп, активно помогавший афроамериканским подросткам, он мог войти в историю героем: именно Вертам был одним из экспертов в вышеупомянутом деле «Браун против Совета по образованию». Поначалу Вертам не собирался прицельно заниматься комиксом, но после того как его статья на эту тему стала объектом критики традиционных нью-йоркских интеллектуальных элит¹², психолог всё серьезнее брался за дело. Что увенчалось книгой «Совращение невинных», превратившей зреющее недовольство комиксом в полноценную моральную панику. Инициативные родители устраивали публичные сожжения комиксов, библиотеки убирали их из фондов, а в Се-

бирает американский исследователь Барт Бити в книге «Фредерик Вертам и критика массовой культуры». Там же можно найти самый полный обзор критических тезисов Вертама.

11 Сам комиксист в 2002 году напишет статью-панегирик Кригстайну в журнале «Нью-Йоркер».

12 Связь между неспособностью иммигранта Вертама полноценно вписаться в эти круги и его разгорающимся критическим пылом в адрес комиксов блестяще раз-

нате даже прошли специальные слушания под руководством влиятельного демократа Эстеса Кефопера.

«Совращение невинных» не была атакой на ЕС Comics или какое-то конкретное издательство. Если смотреть на жанры, то больше всего внимания Вертам уделял не хоррорам или супергероям, а скорее криминальным комиксам, которые по мнению психолога вели к развитию «преступного поведения» подростков. Гораздо больше внимания уделялось комиксам как таковым, и в этом смысле «Совращение невинных» — иллюстрация того, как сложно комиксу закрепиться в статусе самостоятельного искусства, не ограниченного какими-то возрастными или тематическими рамками. В четвертой главе Вертам пишет, что «формат комикса является приглашением к неграмотности», в рамках которого уже конкретный жанр — в данном случае криминальные комиксы, провоцирует «грязные фантазии» и «преступные или ненормальные идеи». Хотя в качестве примеров «плохих» комиксов зачастую использовались и кадры из журналов ЕС — например, Вертам вспоминал сюжет «Фол» с шокирующим крупным планом головы злодея, которой играют в бейсбол. При этом Вертам не призывал запретить комиксы, а предлагал ввести систему возрастных рейтингов и продавать некоторые комиксы, например, с пятнадцати лет [Wertham, 1954, p. 190].

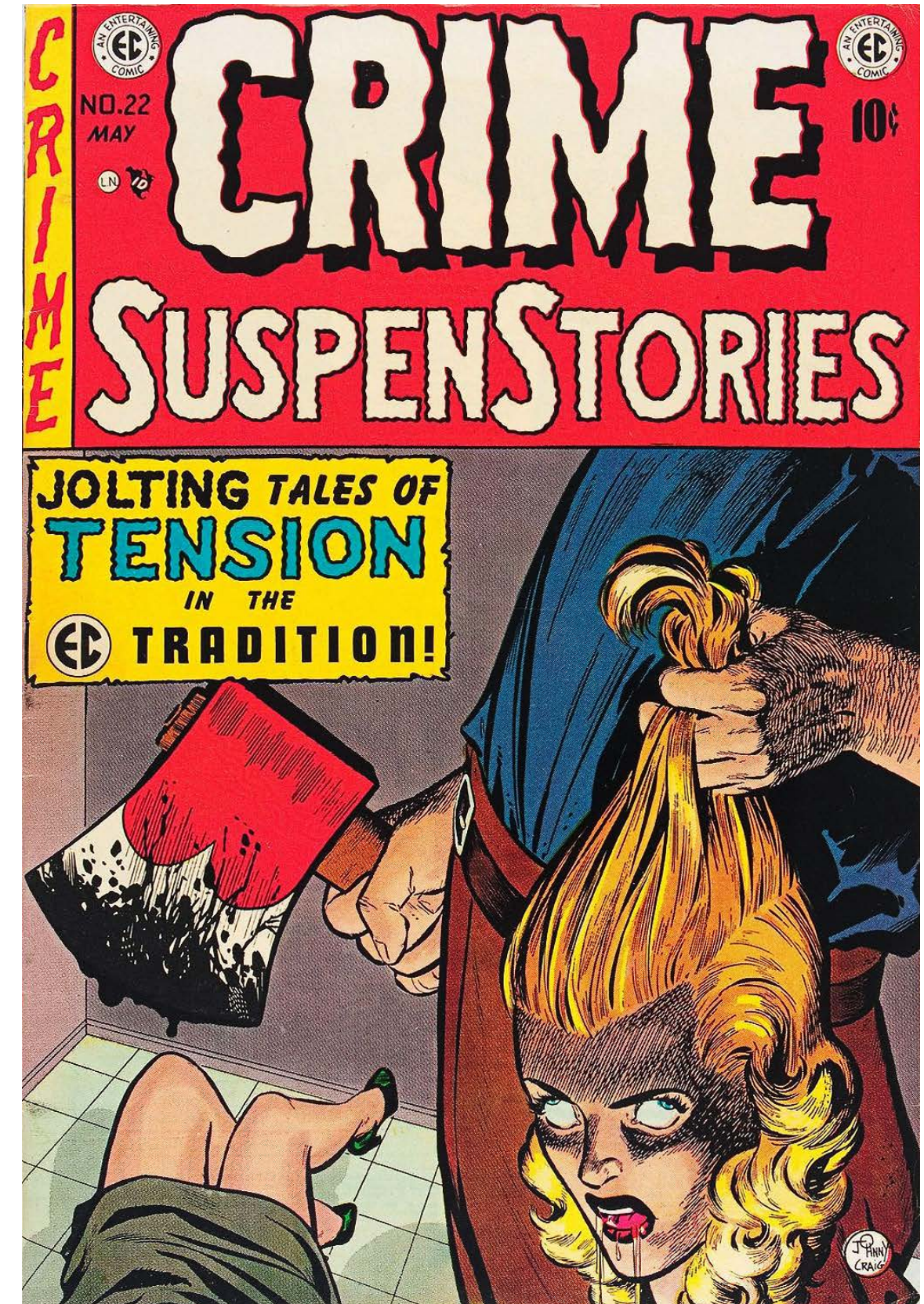
Еще показательнее стало заседание сенатской комиссии Кефопера по подростковой преступности, собравшейся 21–22 апреля и 4 июня 1954 года. «Звездами» заседания стали Вертам и Гейнс: первый повторял и расширял тезисы своей книги на основании недавних выпусков, второй выступал защитником комиксов и пытался развеять сомнения сенаторов по поводу медиума. Например, когда Вертам раскритиковал использование расово окрашенных ругательств в одном из комиксов ЕС, Гейнсу пришлось объяснять сами принципы функционирования «проповедей» ЕС. Издатель называл целью таких историй «борьбу с расовыми предрассудками» — например, антимексиканскими настроениями, антисемитизмом и тому подобным. А когда сенатор Кефопер показал одну из обложек ЕС, на которой была изображена отрубленная голова, и спросил, считает ли Гейнс такое приемлемым для комикса, тот просто ответил: «Да, для хоррора» (Ил. 9). Нет поводов сомневаться в искренности ответов Гейнса: к моменту слушаний его издательство уже почти пять лет успешно выпускало подобные истории. Читатели ЕС разделяли его позицию, голосуя за издательство своими деньгами, или, что вероятнее, деньгами родителей. Но в консервативных США 1950-х для тех самых родителей и части широкой публики ответы Гейнса так же искренне казались неудовлетворительными и даже дерзкими. Как же стало возможно такое взаимное непонимание?

В книге «Эстетика мусорной литературы» американский исследователь Томас Джей Робертс, хотя разбирает не комиксы, а жанровую прозу, делает два важных для данной статьи наблюдения. Во-первых, Робертс отрицает гомогенность образа «читателя». Действительно, люди, которые читают «серьезную» литературу, свысока относятся к читателям бульварных романов. И даже те, кто потребляет оба направления, испытывают определен-

ный когнитивный диссонанс от собственных предпочтений [Roberts, 1990, р. 33]. Второе важное наблюдение Робертса — в обманчивости «простоты» жанровой литературы и ее канонов [Roberts, 1990, р. 69]. Речь не о стилистических особенностях, а о том, что многие развлекательные жанры строятся на лексиконе условностей и штампов, которые их читатели не только замечают, но даже ожидают. И критика от людей незнакомых с этим лексиконом, подходящих к жанровой литературе с точки зрения не-специалиста, выглядит для погруженного читателя наивной и даже неуместной, потому что зачастую такой и является. Как любитель классической музыки может наслаждаться разными исполнениями одной симфонии Брукнера, так любитель «крутых детективов» с удовольствием следит за чередой шаблонных побед чендлеровского Филиппа Марлоу. Дело не в оригинальности, неожиданных поворотах сюжета или традиционном представлении об авторском мастерстве, а в возможности вновь переживать известные темы, наслаждаясь авторской трактовкой мелочей.

Но вернемся на заседание комиссии. И критика Вертама, и вопросы сенаторов выдают в них людей, которые не знакомы как раз таки с лексиконом жанрового комикса. Когда психолог цеплялся за употребление расистских терминов в «Порке» или изображении линчевания, он игнорировал сами принципы построения «проповедей» ЕС. Одним из самых распространенных штампов этого направления было вышеупомянутое «поэтическое правосудие», когда преступление неожиданным образом оказывалось наказанием для злодея. В «Порке» отец переживал, что его дочь встречается с мексиканцем и хотел с помощью местного аналога Ку-Клукс-Клана проучить подростка. И вот, схватив его, опьяненный неожиданной властью, но жалкий на деле мужчина не может остановиться и убивает подростка. Тут-то его и настигает фирменное «поэтическое правосудие»: сняв простыню с тела убитого, отец понимает, что в темноте перепутал жертву и перед ним лежит тело его дочери (Ил. 10). Казалось бы, как в этом можно не разглядеть антирасистский посыл. Он был очевиден современным читателям ЕС, знакомым с формировавшимся издателями лексиконом вроде высказываемой персонажами-маскотами морали о поэтическом правосудии. Но для Вертама и сенаторов, с этим лексиконом незнакомых, комикс вместо цельного высказывания распадался на отдельные элементы вроде шокирующих изображений или расовых ругательств. Происходил семиотический парадокс, суть которого описана в известном анекдоте: «Играл, угадал все буквы, но не угадал слово».

По Робертсу, читатели «высокой» литературы могут с презрением относиться к литературе жанровой, но все же осознавать родственность этих понятий. К появлению бульварных романов литература существовала уже тысячелетия, а конкретно романы — несколько веков. Этого более чем достаточно, чтобы никто не сомневался в необходимости литературы как таковой и ее способности рассказывать самые разные истории. С комиксом ситуация была далеко не такая однозначная хотя бы в силу молодости медиума. Американская индустрия комикса была одногодкой доктора Вертама —



Ил. 9

Обложка Crime SuspenStories #22

они появились в 1895 году, а журнальный комикс был и того моложе. Людей, которые ему в прямом смысле годились в отцы, не пугала субверсивность «проповедей» ЕС в контексте консервативных США 1950-х, они буквально ее не видели. К сожалению, это не уберегло издательство от критики более коварной: и Вертам и сенатская комиссия фактически ставили под сомнение само право комикса как медиума быть недетским. Неудивительно, что в такой ситуации не удался диалог Гейнса с его критиками на заседании: хотя они использовали одни и те же слова, обе стороны исходили из разных предпосылок. И, к сожалению для ЕС, если исходить из предпосылки, что комикс априори детский медиум, то продукция издательства с его зомби, каннибалами и маньяками предоставляла удобную мишень для критики.

Непосредственно по итогам сенатских слушаний государство предпочло в комиксы не вмешиваться, а предложение Вертама о формальном ограничении для продажи некоторых журналов с 15 лет не нашло поддержки, но индустрия решила самоорганизоваться и пресечь попытки внешнего регулирования. Итогом стало принятие Комикс-Кода — набора самоцензурных правил, напоминавших кинематографический Кодекс Хейса. И вот Код, в отличие от размытой критики Вертама, уже прицельно бил по «провинившимся» издательствам, особенно EC Comics. Настолько прицельно, что Гейнс даже намекал на злой умысел конкурентов [«Авторы EC Comics. Часть 2», с. 30]. Было ли это в реальности — до сих пор остается предметом дискуссии, но в Коде, состоящем всего из 19 коротких пунктов, отдельно был прописан запрет на использование слов «ужас» и «страх» в названиях журналов. Такие были в ассортименте всего одного издательства — EC Comics. Помимо этого, запрещалось чрезмерное насилие, откровенные сексуальные сцены, сцены коррупции и несправедливых наказаний, почти все варианты чудовищ, алкоголь и другие запрещенные вещества, а добро всегда должно было побеждать зло. Следила за соблюдением Кода соответствующая организация, состоявшая из представителей издательств и распространителей. Они выдавали плашку соответствия Комикс-Коду, без которой журнал просто не мог попасть в сети распространения. Тем самым, хотя формальной цензуры не было, на деле комиксы, не соответствующие Коду, лишались какой-либо возможности заработать — никаких альтернативных систем распространения не существовало.

Введение Комикс-Кода радикально трансформировало американскую индустрию и определило ее развитие на ближайшие полвека. Судьба ЕС в этом контексте все так же была показательной. Несколько лет Гейнс пытался перестроиться под изменившиеся правила игры, но безуспешно. В ситуации фактического запрета на хорроры и криминальные комиксы, которые невозможно было сделать одновременно интересными и соответствующими Коду, издательство закрывает сразу несколько журналов, а вместе с ними все «Новое течение». Ему на смену приходит «Новое направление», где ищут замену шоковому контенту, более сложные и неожиданные решения. Именно в его рамках выходит «Высшая раса», находящаяся на стыке «проповедей» и реалистического исторического комикса. Но были и совсем неожиданные



Ил. 10
Shock SuspenStories #14. С. 15

ные варианты, например журнал «Психоанализ», целиком посвященный вымышленным сессиям трех постоянных клиентов неназванного терапевта. Впрочем, даже такие решения не спасли издательство ни от падения продаж, ни от продолжающихся конфликтов с Комикс-Кодом. Последней каплей во многом стал один из таких конфликтов, когда Гейнса попросили изменить концовку сюжета «Судный день» при перепечатке в журнале «Невероятная фантастика» № 33. Организация попросила переделать финальный кадр, где астронавт оказывался афроамериканцем. Так и не дождавшись ответа на вопрос, что именно в Коде нарушала оригинальная версия [«Авторы ЕС Comics», с. 68], Гейнс напечатал журнал в первоначальном виде, а вскоре прекратил выпускать комиксы. Похожая судьба постигла большинство издательств, специализировавшихся на хоррорах и криминальных комиксах, включая первопроходцев из «Лев Глосон Публикейшнс».

Бренд ЕС вместе с костяком команды все же сохранится благодаря юмористическому комиксу «Мэд» (Ил. 11). Запущенный Куртцманом еще в 1952-м, «Мэд» быстро стал самым коммерчески успешным проектом издательства, а в пост-комиксодовой реальности оказался еще и островком безопасности. Хотя, по утверждению Гейнса, это было сделано, чтобы сохранить Куртцмана в штате [«Авторы ЕС Comics. Часть 2», с. 34], также вероятно, что из соображений обхода Кода в 1956-м «Мэд» переделали в иллюстрированный журнал с комиксом как одним из форматов содержания. Гейнс оставался издателем «Мэд» до своей смерти в 1991 году, а главным редактором стал Эл Фельдштейн, при котором журнал в 1970-х достигнет невероятного тиража в два миллиона экземпляров. Там же найдут работу многие художники старого ЕС, включая Джека Дэвиса, Джо Орландо и других. Основным направлением «Мэд» стал сатирический взгляд на поп-культуру, но через нее легко проглядывала критика того самого трескающегося фасада консервативных США. При этом «Мэд» будет вызывать локальные скандалы, но ни один из них даже близко не сравнится по масштабу с потрясшим индустрию в 1954 году. С одной стороны, наученные горьким опытом авторы «Мэд» избегали прямолинейного шокового материала, а с другой — сам формат журнала вызывал меньше сомнений в уместности субверсивного контента в отличие от молодого комикса.

Введение Кода разделило всю американскую индустрию комиксов на «до» и «после». Лучше всего к новым условиям приспособилась супергероика, в которую была «встроена» фундаментальная основа Кода: добро всегда побеждает зло. Люди в трико тоже пострадали от событий середины 1950-х¹³, но Код не поставил под сомнение сами принципы функционирования жанров. В итоге к началу 1960-х супергерои вернулись на прежние мощи и в отсутствие значимой конкуренции оставались доминирующим мейнстримовым жанром до конца XX века. Пожалуй, нигде в мире мы не встречаем такой мощной ассоциации целой комиксной национальной тра-

13 Например, на несколько лет ушли на второй план «проблемные» злодеи вроде Джокера и Женщины-Кошки.



Ил. 11
Обложка Mad Magazine #48

диции с конкретным жанром, как это произошло с американским комиксом и супергероикой, и повинен в этом во многом Код. А с началом глобализации и невероятным успехом экранных супергероев, эта связь проникла даже в страны бесконечно далекие от Комикс-Кода, в том числе и в Россию. Неслучайно постоянным рефреном для русскоязычной околокомиксной публицистики остается формулировка «не только супергерои». На деле же внутри американской индустрии популярность супергеройских нарративов сходит на нет. В каком-то смысле процесс, начатый ЕС, не прервется с закрытием издательства, а лишь встанет на паузу: так, хорроры триумфально вернутся в американский комикс в XXI веке, сейчас они являются одним из самых динамично развивающихся направлений. Но на процесс полноценной перестройки индустрии требуется время, а пока американский комикс переживает кризис, уступая место на глобальной сцене азиатским конкурентам манге и вебтуну, избежавшим подобных ригидных самоцензурных ограничений.

Заключение

История EC Comics — квинтэссенция ключевого периода американского комикса. К началу 1940-х комиксы воспринимались читателями как медиум преимущественно детский и развлекательный, но затем индустрия постепенно начала меняться, и ЕС оказалось в авангарде этой трансформации. Журналы издательства отражали двойственность перемен в индустрии. С одной стороны, здесь поднимались темы вроде расизма, атомной войны или Холокоста. С другой — даже самые глубокие и сложные темы авторы ЕС разбирали тем же языком, что рассказывали о вампирах, обезумевших палачах и мстительных супругах. И потому, редуцируя разговор о комиксах издательства до «серьезных» тем, мы, пусть и зеркально, оказываемся в положении критиков ЕС из 1950-х, наблюдая лишь одну из сторон издательства. Тогда это вылилось в навязывание самоцензуры, стреножившей комиксы, а сегодня подобное разделение ведет к обесцениванию большей части комиксного фонда, в котором доминируют развлекательные произведения и жанры. В ситуации, когда в России статус комикса как отдельного уникального вида искусства лишь закрепляется в общественном сознании, особенно важно подчеркивать весь спектр возможного в нем. EC Comics может служить лучшим примером этого равноправия регистров внутри комикса, а яркая, но короткая история издательства — предостережением от его разделения. Неслучайно авторы тех самых комиксов, которые зачастую приводят в пример благожелательные защитники медиума, наоборот недвусмысленно признавались в любви к далеким от «высокого искусства» произведениям ЕС. Хвалебный текст Арта Шпигельмана об авторе «Высшей расы» Кригстайне уже упоминался выше в статье. Называл его важным источником вдохновения и автор «Возвращения темного рыцаря» и «300 спартанцев» Фрэнк Миллер. Влияние хорроров ЕС и их принципов «поэтического правосудия» безусловно заметно в «Черной Дыре» Чарльза Бёрнса и «Монике» Дэниела Клоуза. А в «Хранителях» Алана Мура рассказывается

альтернативная история развития американского комикса, где EC Comics не только выжило, но и преуспело. Ключевой для понимания сюжета «Хранителей» комикс-в-комиксе «Легенды Черной Шхуны» даже якобы нарисовал реальный автор ЕС Джо Орландо.

В США академический интерес к истории EC Comics совпал с кризисом индустрии, сложившейся вокруг супергеройского комикса. В XXI веке на фоне возрастающего интереса к манге, а также «перехвата» супергероики массовым кино, американские комиксы оказались перед необходимостью поисков новой идентичности. Теперь EC Comics стало символом нереализованного потенциала американского комикса как медиума более диверсифицированного. В России изучение EC Comics может стать ключом к переосмыслению места комикса в истории массового искусства. Тем более, что отечественная историография комикса лишь складывается, и EC Comics в ней фактически не представлено. Всё это позволяет сразу начать изучение комиксов данного издательства не только с традиционной формалистской точки зрения, но и в контексте социальной и политической ситуации, как это делают современные англоязычные работы, перечисленные в статье. Впоследствии подобный подход позволит развить отечественную социальную историю комикса.

Источники

Куртцман, Д., Вуд, У. (1951). «В рассыпную!» // Мужественные истории. № 24, ноябрь–декабрь. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Куртцман, Д. (1952). «Труп в Имджине» // Мужественные истории. № 25, январь–февраль. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Сигел, Дж., Шустер, Дж. (1940). «Как Супермен закончит войну» // Нью-Йорк. Журнал Look, 27.02.1940

Фельдштейн, Э., Кригстайн, Б. (1955). «Высшая раса» // Впечатление. № 1, март–апрель. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Орландо, Д. (1953). «Судный день» // Странное Фэнтези. № 18, март–апрель. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Дэвис, Д. (1953). «Фол!» // Пристанище Страха. № 19, май–июнь. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Вуд, У. (1954). «Порка» // Шоковые СаспенсИстории. № 14, апрель–май. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Фельдштейн, Э., Дэвис, Д. (1952). «Патриоты!» // Шоковые СаспенсИстории. № 2, апрель–май. Нью-Йорк, Интертейнинг Комикс Груп.

Библиография

Бити, Барт (2005). *Фредрик Вертхам и критика массовой культуры.* Джексон, University Press of Mississippi.

Вертам, Ф. (1954). *Совращение невинных: Влияние комиксов на современную молодежь.* Нью-Йорк, Reinhart.

Гейссман, Грант (2020). *История «EC Comics».* Лос-Анджелес. Taschen America.

Дин, М. (под редакцией) (2016). *Библиотека Комикс Джорнал, т. 10. «Художники ЕС. Часть 2».* Сиэтл. Fantagraphics.

Дин, М. (под редакцией) (2013). *Библиотека Комикс Джорнал, т. 8. «Художники ЕС».* Сиэтл. Fantagraphics.

(2022). *Мы здесь навсегда. Полное собрание рассказов. Рэй Брэдбери в ЕС.* Сиэтл, Fantagraphics.

Норт, С. (1940). *Национальный позор.* Chicago Daily News, URL: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/201> (дата обращения: 10.11.2023).

Робертс, Т. (1990). *Эстетика бульварной литературы.* Афины.

(1954). *Сенатские слушания по расследованию подростковой преступности. Сенат США, 83-й Конгресс, 2-я сессия (21, 22 апреля и 4 июня 1954 г.).* URL: <https://archive.org/details/juveniledelinque54unit> (дата обращения: 10.11.2023).

Уиттед, К. (2019). *EC Comics: раса, шок и социальный протест.* Нью-Брансвик, Rutgers University Press.

Шпигельман, А. (2002). *Жизнь Бернарда Кригстайна между кадрами.* “New Yorker”, July 22. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster> (дата обращения: 10.11.2023).

Список иллюстраций

Ил. 1. Дэвис, Д. (1953). Пристанище Страха. № 19. С. 32

Ил. 2. Крейг, Д. (1953). Криминальные СаспенсИстории. № 17. Обложка

Ил. 3. Крейг, Д. (1953). Криминальные СаспенсИстории. № 17. С. 2

Ил. 4. Дэвис, Д. (1952). Шокирующие СаспенсИстории. № 2. С. 22

Ил. 5. Орландо, Д. (1953). Странное Фэнтези. № 18. С. 31

Ил. 6. Куртцман, Д. (1952). Мужественные истории. № 25. С. 23

Ил. 7. Кригстайн, Б. (1954). Впечатление. № 1. С. 25

Ил. 8. Кригстайн, Б. (1954). Впечатление. № 1. С. 30

Ил. 9. Крейг, Д. (1954). Криминальные СаспенсИстории. № 22. Обложка

Ил. 10. Вуд, У. (1954). Шокирующие СаспенсИстории. № 14. С. 15

Ил. 11. Фрис, К. (1959). Мэд. № 48, обложка

Sources

Feldstein, Al, Krigstein, Bernard (1955). “*Master Race*” // Impact #1, March–April. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Orlando, Joe (1953). “*Judgment Day!*” // Weird Fantasy #18, March–April. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Davis, Jack (1953). “*Foul Play!*” // The Haunt of Fear #19, May–June. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Davis, Jack (1952). “*Patriots!*” // Shock SuspenStories #2, April–May. New York: Entertaining Comics Group.

Feldstein, Al, Wood, Wallace (1954). “*The Whipping*” // Shock SuspenStories #14, April–May. New York: Entertaining Comics Group.

Siegel, J., Shucter, J. (1940). “*How Superman Would End The War*” // New York. Look Magazine, 27.02.1940.

Kurtzman, Joe, Wood, Wallace (1951). “*Bug Out!*” // Two Fisted Tales #25, November-December. New York: Entertaining Comics Group.

Kurtzman, Joe (1952). “*Corpse in Imjin*” // Two Fisted Tales #25, January-February. New York: Entertaining Comics Group.

References

Beaty, Bart (2005). *Fredric Wertham and The Critique of Mass Culture.* Jackson: University Press of Mississippi.

Geissman, Grant (2020). *The History of EC Comics.* Los Angeles: Taschen America.

Bradbury, Ray (2022). *Home to Stay. The Complete Ray Bradbury EC Stories.* Seattle: Fantagraphics.

Dean, Michael (2013). *The Comics Journal Library Vol. 8: The EC Artists.* Seattle: Fantagraphics.

Dean, Michael (2016). *The Comics Journal Library Vol. 10: The EC Artists Part 2.* Seattle: Fantagraphics.

Juvenile Delinquency (Comic Books): Hearings before The Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency of the Committee on The Judiciary (1954). *United States Senate, 83rd Congress, 2nd session (April 21, 22, and June 4, 1954).* URL: <https://archive.org/details/juveniledelinque54unit> (access date: 10.11.2023)

North, Sterling (1940). *A National Disgrace.* Chicago Daily News. 08.05.1940 URL: <https://crisisofinnocence.library.torontomu.ca/items/show/201> (access date: 10.11.2023)

Roberts, Thomas J. (1990). *An Aesthetics of Junk Fiction.* Athens: University of Georgia Press.

Spiegelman, Art (2002). *Ballbuster: Bernard Krigstein’s Life between The Panels.* “New Yorker”, July 22. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/07/22/ballbuster> (access date: 10.11.2023)

Wertham, Fredric (1954). *Seduction of the Innocent: The Influence of Comic Books on Today’s Youth.* New York: Reinhart.

Whitted, Qiana (2019). *EC Comics: Race, Shock, and Social Protest.* New Brunswick: Rutgers University Press.

Illustrations

III. **1.** Davis, J. (1953). Haunt of Fear. #19. P. 32

III. **2.** Craig, J. (1952). Crime SuspenStories. #17. Cover

III. **3.** Craig, J. (1952). Crime SuspenStories. #17. P. 02

III. **4.** Davis, J. (1952). Shock SuspenStories. #2. P. 22

III. **5.** Orlando, J. (1953). Weird Fantasy. #18. P. 31

III. **6.** Kurtzman, J. (1952). Two Fisted Tales. #25. P. 23

III. **7.** Krigstein, B. (1954). Impact. #1. P. 25

III. **8.** Krigstein, B. (1954). Impact. #1. P. 30

III. **9.** Craig, J. (1954). Crime SuspenStories. #22. Cover

III. **10.** Wood, W. (1954). Shock SuspenStories. #14. P. 15

III. **11.** Freas, K. (1959). Mad Magasine. #48. Cover