

DOI 10.18522/2415-8852-2023-2-40-52

УДК 82.0 + 821.161.1

**ПРИБАВЛЕНИЕ СМЫСЛА В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ С. АНУФРИЕВА  
И П. ПЕППЕРШТЕЙНА «МИФОГЕННАЯ ЛЮБОВЬ КАСТ»**



**Александр Викторович Марков**

доктор филологических наук, профессор факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6874-1073

**Аннотация.** В статье исследуется недавно вышедший графический роман «Мифогенная любовь каст», представляющий собой арт-проект по мотивам одноименного романа С. Ануфриева и П. Пепперштейна. Пепперштейн как руководитель проекта привлек многих художников к его исполнению, что позволило актуализовать роман, который прочитывался при его появлении исключительно как психоделический и постмодернистский. На самом деле, в этом романе был предложен, на основании достижений московского концептуализма, новый тип ненадежного рассказчика, окончательно отказывающегося от платонических и классицистских схем единой последовательности идей и образов. Ряд эксплицитных положений московского концептуализма, в частности систематизация общественного и частного опыта на основе общего представления об обыденном и о невероятном, нашли продолжение в романе. Роман не сводится к психоделическому канону и новым формам рассказа, но продолжает экспериментальную линию в антропологии, связанную с именем Г. Гарфинкеля, метод которого отчасти усвоен через работы К. Кастанеды. Но если в 1990-е гг. это можно было объяснить как критику идеологий, то в современной культурной ситуации потребовалось новое объяснение, критика самоочевидности. Графический роман имеет ряд преимуществ для этой критики самоочевидности, позволяя: а) передать как основной сюжет психоделического реализма, так и побочный сюжет постановки очевидности под сомнение, которые при чтении книги часто смешивались как единый мотив подрыва привычных образов тела; б) сконцентрироваться не только на действии, но и на структуре мысли героя, которая имеет свою длительность, в) ввести ряд иконологических приемов, которые невозможны в простых иллюстрациях к роману. Делается вывод, что именно графический роман позволил дать непротиворечивую жанровую характеристику исходному литературному роману.

**Ключевые слова:** московский концептуализм, «медицинская герменевтика», Пепперштейн, психоделическая проза, нелинейный роман, арт-проект, графический роман

Роман Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» [Ануфриев, Пепперштейн 1999–2002] – первый русский роман, основное действие которого происходит в бардо. Этот термин тибетского буддизма означает сознание посмертного и вообще промежуточного существования; ситуацию, когда ты мертв или не можешь двинуться, а твое сознание не просто проживает поток образов, но действует внутри не менее полноценных событий, чем происходящие в обычной жизни. Поэтика бардо противоположна более привычной нам классической традиции, возникшей под влиянием античного театра и концептуализации, начиная с «идеи» Платона, таких понятий, как «образ», «пластика», вообще представлений о риторической последовательности и образном моделировании событий. Благодаря этому неизбывному античному влиянию мы допускаем в предельных состояниях сознания поток выразительных образов, «теорию», т. е. созерцание отвлеченных идей, определенное моделирование пережитого или возможного в отдельных картинках и на мысленной сцене, но не допускаем, чтобы в состоянии бездействия мы производили события, способные соперничать с событиями реальной истории.

Роман Ануфриева и Пепперштейна преодолевает этот запрет всей классической поэтики: его герой, парторг Дунаев, не то

гибнет, не то получает тяжелую контузию, но продолжает войну так, что сказочный или магический антураж новых боев должен оказаться не менее выразительным, чем действительные переживания рядового участника войны. Он осознает себя умершим, выброшенным или же чудесно спасенным; и все эти моменты сознания материализуются в трупах, зловонных вещах, а также чудесных героях сказок, которые могут поддерживать героя или угрожать ему. Устройство этого романа не отличается от других романов с той же темой буддистского посмертия: достаточно вспомнить бестселлер Джорджа Сондерса «Линкольн в бардо» (2017), где посмертное существование американского президента оказывается одновременно альтернативной историей развития гражданского общества и местом материализации его страхов и опасений.

Только если в романе Сондерса общее поле слухов и возможных событий собирается порядком мемуара – отбором значимого, при усиленном отличении его от просто выразительного, хотя при этом единый субъект мемуарного производства отсутствует, то в написанном почти за два десятилетия до него романе Ануфриева и Пепперштейна сборка происходит только во втором томе, комментирующем и первую, и вторую часть первого тома, где бардо получает объяснение в духе магического реализма и неомифологизма одновременно.

Названное в первой части первого тома семейное проклятие во втором и третьем поколении, дочери и внучке, должно быть рационально проанализировано, чтобы не доверять суевериям. Но именно рациональный анализ страхов и странностей поведения заставляет больше, а не меньше доверять посмертному опыту Дунаева.

Замечательно, что литературоведческое проницательное чтение первого тома позволяет совершенно точно говорить о специфической субстанциализации языка и литературы в этом романе, в буквально-радикальном смысле превращения их в субстанцию. Но до чтения второго тома литературовед вынужден прибегать к отдельным платоническим мифологемам, таким как «эйдос» для характеристики материализации или устойчивости мотивов [Саморукова: 80], что, конечно, после выхода второго тома стало невозможно. Либо же исследователям приходится вписывать понятие «эйдос» во все ряды архаизирующих и мифологизирующих понятий как часть художественного мира Пепперштейна [Кусовац: 283].

В графическом романе как «ключ», подробно, без упущений и даже с дополнительными подробностями, изображена первая часть первого тома [Ануфриев, Пепперштейн 2023: 11–57], что говорит сразу о нескольких свойствах этого графического романа. Во-первых, сам роман оставляет возможность реалистической мотивации всего,

что в нем произошло: контуженный Дунаев питается найденными в лесу галлюциногенными грибами, а значит, все, что ему встречается, – исключительно его галлюцинации. Но эта психоделическая мотивация сюжета романа подрывается самосознанием героя, который отождествляет себя с Колобком, т. е. вписывает себя в сюжет с заранее известным исходом, одновременно проецируя перипетии с хлебом (черствение, поедание, порчу) и на себя, и на других.

Тогда, получается, перед нами не реальность галлюцинаций, которые позволяют угадывать характер, ситуацию и мотивы героя, но исключительно реальность постоянного самопроецирования и самопоглощения, – когда больше нет различия между обслуживанием реальности здравым смыслом и ее обслуживанием самыми невозможными метафорами. Ожидаемо, после выхода первого тома романа большинство критиков сопоставляли его либо с гастрономически-поглощающей поэтикой Владимира Сорокина, в которой невозможны прежние структуры идентификации литературы (Л. Пирогов), либо с постмодернистскими стратегиями привлечения интереса к тому, что не имеет отношения к привычным сюжетно-образным тригграм интереса в старой литературе (М. Новиков) [Коллекции рецензий на «Мифогенную любовь каст»]. Но после выхода второго тома стало понятно, что авторы романа

радикализируют Сорокина, так как имеют в виду не состояние литературы, а состояние самой реальности. Но в графическом романе эти образы самопоглощения, самоистязания, провала в зыбкость себя могли бы быть поняты просто как некоторые испытания, в духе квеста, и поэтому вынос ключа в начало графического романа и подробная прорисовка самим Пепперштейном всей этой «ключевой» ситуации предостерегает от такого чтения.

Напротив, графика может тогда объяснить и те моменты романа, которые при чтении понимаются интуитивно, такие как вселение Машеньки в голову Дунаева [Ануфриев, Пепперштейн 2023: 139–140], что на самом деле материализует паремии и фольклорные приемы, с их рисками и непристойностями, и что при чтении романа может быть просто вписано в некоторую как бы психоделическую мудрость. Д. Гайдук [Коллекции рецензий на «Мифогенную любовь каст»], создатель канона русского растаманского фанфика, закономерно увидел в романе Ануфриева и Пепперштейна русский вариант Кастанеды – действительно, паранаучная антропология Кастанеды и состоит в том, чтобы поверить в странствия шаманов как в реальность, потому что только таким путем можно объяснить все странности традиции. Но второй том показал, что дело не в доверии некоторому методу, но в том, что современный роман только и может быть

устроен как роман, обоснования характеров в котором не могут браться из суждений о современном человеке или о возможностях действия человека в ту или иную историческую эпоху, – таковые обоснования требуют особой конструкции, показывающей, как вообще у человека смог формироваться характер, определенный способ действия в окружающем мире.

Кроме того, в отличие от Кастанеды, Ануфриев и Пепперштейн лучше понимают как раз патетичность шаманства, принятие на себя поэтом-шаманом уродств и болезней мира, в том числе через слово, когда камлание отвечает на развивающуюся нехватку, остающуюся за рамками ритуала [Новик: 63], когда шаман воспринимает и переносит на другое болезнь, с возможными потерями для себя самого [Там же: 47], что не позволяет создать ту романтическую картину постоянного прибавления опыта, которую выстраивал Кастанеда. В этом смысле стратегия Ануфриева и Пепперштейна подбора предварительной конструкции для объяснения того, как в «ортодоксальной избушке» (куда Дунаев попадает сразу после вселения Машеньки) формируется характер героя и его ожидаемые действия, ничем не отличается от документально-художественных повествований. Один из новейших примеров в русской литературе такого повествования – «Бронепароходы» (2022) Алексея Иванова. В таких книгах действия героя всегда пока-

зывают то, чего нет в документах, но только документ может обосновать как сами неожиданные и иногда жестокие действия каждого героя в повествовании, так и всегда жесткие и жестокие действия отдельного героя в реальной истории, о которых мы тоже узнаем.

Во-вторых, кроме основного сюжета, психологического и связанного с экспериментом вокруг возможности субъекта, экспериментом, требующим выяснить, как возможно сознание в дисфункциональном теле и как возможно действие, в том числе воображение, в ситуации безысходности, в романе есть и побочный сюжет. Этот сюжет можно сопоставить с таким явлением, как гарфинкелинг, памятуя, кстати, что Кастанеда не просто учился у Гарфинкеля [Бумар], но Гарфинкель заставил Кастанеду трижды переписать его диссертацию. Можно выделить и третий сюжет, который по итогам исследования Д.В. Барышниковой [Барышникова: 350–351] следует назвать этнографическим изучением прошлого, от сказочного до советского, путем антропологического изучения языка как структуры с тенденцией к автоматизации [Там же: 354–355]. Но как раз этот сюжет, в отличие от первых двух, труднее переводится на язык графического романа, поэтому мы его оставляем в стороне.

Гарфинкелинг – это постановка под вопрос самоочевидностей социальной реальности, показывающая, что любые сценарии смещения речи, использования пространственных,

временных и прочих метафор в качестве рабочего инструмента не менее реалистичны, чем то, что мы называем реальностью в нашем социальном взаимодействии. Допустим, желая купить газету в закрытом киоске, покупатель предлагает продавцу отдать ее, продать вне киоска, а на угрозу вызвать полицейского, спрашивает, неужели полицейский продаст газету. Т. е. смещение речи относительно привычной сделки, с указанием на собственные эффекты слов вроде «дать» и «прибыть на место», ставит под сомнение самоочевидность привычного здравого контроля над реальностью – в романе Ануфриева и Пепперштейна такими собственными эффектами начинают обладать персонажи советской детской литературы и мультипликации. «Пытаясь во что бы то ни стало приобрести журнал в закрытом киоске, Гарольд Гарфинкель выявлял и демонстрировал комичность той слепой вовлеченности, той серьезности, с которой обычно покупают газету» [Чернавин: 114].

Ануфриев и Пепперштейн показывают комичность той слепой вовлеченности, с которой часто вспоминают советский опыт. Такой гарфинкелинг поддерживается тем, что каждую главу рисовал в этом графическом романе свой художник, со своим ритмом, манерой и даже способом схватить объем, от двух страниц до нескольких десятков, от нахождения формулы для всей главы до превращения ее в разветвленный сюжет с нюан-

сами, которые не сразу видны из текста романа. Как раз смена самой графики при переходе от главы к главе и создает особый эффект, заставляет смеяться над тем, что предметы не просто утратили самоочевидность серьезности, но что это утрата поддерживается несколько несерьезным отношением к работе, отсутствием заранее заданных рамок, кроме общих рамок арт-проекта – как именно развивать интерпретирующую образность, никому из художников не говорили.

Такая двойная несерьезность вполне соответствует начальной программе группы Ануфриева и Пепперштейна «Медицинская герменевтика», в которой критика идеологий мыслилась одновременно как переболевание ими и систематическое лечение, т. е. как подрыв обычных текстовых правил составления истории болезни и эпикриза. Но она соответствует и тому, как создавался этот графический роман – без всяких серьезных требований к манере и порядку изложения, как выставка. Первоначально он вышел в 2022 г. коллекционным тиражом в качестве продолжения арт-проекта, а не части систематического производства книг или комиксов; но далее его тираж оказался подрывом систематического производства именно тем, что коллекционный тираж был просто размножен без всяких изменений, кроме выходных данных, интересующих разве что библиотекаров.

Графический роман, помимо весьма достоверной передачи основных сюжетных поворотов и идейных моментов исходного романа, передал еще и метасюжет «Словаря терминов московской концептуальной школы» [Монастырский] – метасюжет, названный словами «первичная урбанизация». «Первичная урбанизация» создает неуверенное в себе тело, тело той как бы реалистической самоочевидности, а на самом деле стереотипности, «коммунального бессознательного» [Там же: 52], которая на самом деле оказывается фигурой насилия. Тогда побочный сюжет «Мифогенной любви каст», «гарфинкелинг» этого романа – постоянная отсрочка такой первичной урбанизации, ее невозможность в лесу или в каких-либо других местах, превращение любого урбанистического ландшафта, даже тоннеля метро, в место исключительно «алии» [Там же: 26], ответ на которую, «реалия», может быть только условным.

Как раз смена манер художников от главы к главе показывает, что никакой первичной урбанизации не может быть. Ни одна новая изобразительность каждой новой главы как фиксация манеры, к которой надо еще привыкнуть, не может зафиксировать такой неуверенности. Напротив, мы признаем, что художнику есть что сказать, и тем самым верим тому метасюжету концептуальной школы, который может вызывать сейчас недоверие:

а всегда ли можно уйти от стереотипности и насилия?

Оказывается, что да, появляются «гнилые буратино» [Там же: 35] любой сцены, иначе говоря, сценические персонажи непостоянной сцены, чья сценичность тоже подвергается «гарфинкелингу». Каждый из этих персонажей сталкивается со своей длительностью и оборачивается после этого столкновения тем самым Дунаевым, героем романа. Хотя, да, всякий раз Дунаев изображается по-разному – то как человек, то как сказочный персонаж, а то и как глаза или поле зрения.

Приведем два примера, как иллюстрации позволяют передать и главный, и побочный сюжет благодаря тем структурам длительности, которые невозможны в романе. Так, в графике Олега Добровольского к 8-й главе второй части, «Бо-Бо» [Ануфриев, Пепперштейн 2023: 122] этот самый персонаж предстает как чистая белизна с психоделическими гипнотизирующими глазками-спиралями и удивленным детским лицом. Этот персонаж оказывается как бы изнанкой светотени, ее направленностью на воспринимающего, то, что как раз и называется «аурой» в традиции Вальтера Беньямина – т. е. определенная устойчивость восприятия светотеневых эффектов, но уже имеющих в виду не предметность, а некоторое слияние места и времени в направленном на тебя световом ореоле.

Но гипноз этой ауры оборачивается проглатыванием героя, тогда как окончательный взрыв, возвращающий Дунаева в мнимое сознание [Там же: 133], оказывается футуристически-утопическим изображением световых колонн городов будущего. Тем самым поворот к ключевому эпизоду этой части романа, падению в творог и встрече со «священством», сопровождается сложным отрицанием самоочевидности сначала самого присутствия вещей, так что аура оказывается агрессивной, раз уж она попала в сюжет с действиями и поступками, – а потом и отрицанием самоочевидности любых сюжетов, которые сопровождают «первичную урбанизацию», таких как резкая перемена обстановки и чувство себя в городе и в коллективе. Иконическая программа графического романа позволяет чувствовать только проглоченность, по ту сторону любых устойчивых идеологий.

В главе 22 «Скатерть-самобранка», проиллюстрированной самим Пепперштейном, все начинается со стилизации под рисунки в школьной тетради, но далее идет своеобразная смена фокусировок [Там же: 276–279]: голова бакалейщика, которую ты видишь сразу одним взглядом, такая она иллюзорно-круглая, затем чудовище, которое ты не можешь рассмотреть, потому что непонятно, куда оно глядит и на чем сосредотачивает взгляд своим напряжением, следом гигантская девушка, требующая скользить



взглядом по поверхности, рассеянно, и наконец огонь, в который ты погружаешься взглядом. Эти метаморфозы зеленого пламени, описанные в романе, здесь изображаются как такая же невозможность прежней светотени, с постоянным отрицанием сначала самоочевидности нашей оценки событий, а затем и самоочевидности нашего участия в событиях.

Так иконическая программа цельной и разорванной формы привычных вещей тоже оказывается гарфинкелингом: мы не можем участвовать в социальных взаимодействиях, но не можем и участвовать в привычном взаимодействии с собой. Тем самым «первичная урбанизация» опровергается, открывая дальнейшее развитие сюжета следующей главы – невозможность использовать «скатерть-самобранку» как боевое оружие, а значит, и невозможность просто применять богатство городских инструментов и связей для выживания или какой-либо уверенности в происходящем как в прохождении событийного ряда.

Так можно разбирать любую главу, как в ней происходит невольная расконцентрация взгляда читателя при всем внимательном разглядывании картинок, что и вызывает у читателя невольный смех, а следом и критику тех позиций взгляда разных персонажей, которые появляются по мере развития сюжета в этой главе, и предвосхищение сюжета следующей главы. Наличие

длительности, понимание, что и другой на эту концентрацию взгляда потратил время, поддерживается иконическими решениями, такими как частое изображение мира в том ракурсе, в каком его может видеть катящийся Колобок. Эта длительность впечатлений позволяет увидеть, что социальные события не являются самоочевидными, а даже самые точные социальные оценки не могут вписаться в освобожденную от идеологии реальность. Вероятно, такой разбор можно дать как задание студентам, если группа большая, но не настолько, чтобы кому-то не хватило главы.

Итак, постановка под вопрос сюжетности в иконических приемах этого графического романа оказывается способом не вовлечь ауру в агрессивный сюжет. Графический роман выступает здесь лучшей актуализацией исходного романа. Как ни странно, техника критики «первичной урбанизации» здесь больше всего начинает напоминать литературную технику Михаила Зощенко, который столь же последовательно критиковал поспешное усвоение речевых и социальных клише, принимающихся как самоочевидные. Только у Зощенко гарфинкелинг ограничивался столкновением стилей, а общий сюжет постсуществования – некоторым набором сильных метафор, тогда как в проекте Ануфриева и Пепперштейна открылись невероятные возможности для такой критики.

Во-первых, графический роман показывает, что дело не во встраивании необычного повествования в какие-то жанровые порядки, такие как психоделический или фантастико-сатирический, но в том, что само это необычное повествование происходит в том мире, где прежние жанровые ряды, опирающиеся на классическую «теоретическую» иллюзорность (о которой мы говорили в начале), не работают.

Во-вторых, графический роман позволяет изобразить побочный сюжет неочевидности очевидного как сюжет каждой главы, тем самым превратив главу из эпизода в полноценный эксперимент с критикой сюжетного употребления ауры. Результатом каждого эксперимента должна стать внеидеологическая ситуация, когда «первичная урбанизация» просто не работала, поскольку она не соответствует ни взгляду Дунаева-Колобка, ни оптическим уловкам других героев главы.

В-третьих, графический роман располагает теми способами изображения длительности – длительности взгляда, рассматривания, концентрации, – которые и создают эффект смешного при любых попытках придать статус реальности происходящему, или же придать ему статус воображаемой мнимости, который просто оказывается изнанкой статуса реальности. Здесь длительность – это физика того мира, в котором созерцаются не пла-

тоновские эйдосы, но сама ситуация, когда ты уже отвергаешь разные формы насилия как принадлежащие частным поворотам событий, но не событию романа как таковому.

Так роман начинает работать в новом контексте: не постмодернистского пересмотра статуса авторитетных нарративов в 1990-е гг., но новейшей критики насилия. Эта работа происходит в каждой главе, и изображение, текст и сами привычки взгляда здесь работают так, как во время чтения книги работает художественное изображение.

### Литература

Ануфриев, С., Пепперштейн, П. Мифогенная любовь каст. Роман. Т. 1–2. М.: Ад Маргинем Пресс, 1999–2002.

Ануфриев, С., Пепперштейн, П. Мифогенная любовь каст в комиксах. М.: АСТ, 2023.

Барышникова, Д.В. «Амортизация бреда»: советский дискурс в психоделическом реализме // Труды Русской антропологической школы. 2012. Т. 11. С. 343–356.

Бумар, П. Кастанеда – ученик Гарфинкеля? // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2016. № 1. С. 69–75.

Коллекции рецензий на «Мифогенную любовь каст» // Современная литература с Вячеславом Курицыным [Электронный ресурс]. URL: <http://old.guelman.ru/>

slava/kust/index.html (дата обращения: 01.03.2023).

Кусовац, Е. Неомифологизм Павла Пепперштейна // Новое литературное обозрение. 2019. № 5 (159). С. 278–285.

Словарь терминов московской концептуальной школы / сост. А. Монастырский. М.: Ад Маргинем Пресс, 1999.

Новик, Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература, 2004.

Саморукова, И.В. Заглавие как индекс дискурсивной стратегии произведения // Вестник Самарского государственного университета. 2002. № 1. С. 76–82.

Чернавин, Г.И. Непонятность само собой разумеющегося. СПб.; М.: Центр гуманитарных инициатив; Добросвет, 2018.

### References

Anufriev, S., & Pepperstein, P. (1999-2002). *Mifogennaya lyubov' kast. Roman* [The mythogenic love of castes. A novel] (Vols. 1–2). Moscow: Ad Marginem Press.

Anufriev, S., & Pepperstein, P. (2023). *Mifogennaya lyubov' kast v komiksakh* [The mythogenic love of casts in comics]. Moscow: AST Publ.

Baryshnikova, D.V. (2012). "Ammortizatsiya brenda": sovetskiy diskurs v psikhodelicheskom realizme ["Ammortization of delirium": Soviet discourse in psychedelic realism].

*Trudy Russkoy Antropologicheskoy Shkoly* [Proceedings of the Russian Anthropological School], 11, 343–356.

Bumar, P. (2016). Kastaneda – uchenik Garfinkelya? [Castaneda – a student of Garfinkel?], *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture, Shkoly* [Reserve Stock], 1, 69–75.

Chernavin, G.I. (2018). *Neponyatnost' samo soboy razumeuyshchegosya* [The oddity of the obvious]. St. Petersburg; Moscow: Center for Humanitarian Initiatives; Dobrosvet Publ.

Kolleksii retsenziy na "Mifogennuyu lyubov' kast" [Collection of reviews on "The Mythogenic Love of Castes"]. (n. d.). *New literature with Vyacheslav Kuritsyn* [Sovremennaya literatura s Vyacheslavom Kuritsynym]. Retrieved from: <http://old.guelman.ru/slava/kust/index.html> (date of access: 01.03.2023).

Kusovac, E. (2019). Neomifologizm Pavla Peppershteyna [Pavel Pepperstein's neomythologism]. *Novoye Literaturnoye Obozreniye* [New Literary Observer], 5 (159), 278–285.

Monastyrsky, A. (Ed.). (1999). *Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly* [Glossary of terms of the Moscow Conceptual School]. Moscow: Ad Marginem Press.

Novik, E.S. (2004). *Obryad i folklor v sibirskom shamanizme: Opyt sopostavleniya struktur. 2-ye izd., ispr. i dop.* [Ritual and folklore in Siberian shamanism: An experience

of comparing structures.] (2nd ed.). Moscow: Vostochnaya Literatura Publ.

Samorukova, I.V. (2022). *Zaglaviye kak indeks diskursivnoy strategii proizvedeniya*

[Title as an index of the discursive strategy of a work]. *Bulletin of Samara State University* [Vestnik Samarskogo Gosudarstvennogo Universiteta], 1, 76–82.

**Для цитирования:** Марков, А.В. Прибавление смысла в графическом романе С. Ануфриева и П. Пепперштейна «Мифогенная любовь каст» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 2. С. 40–52. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-2-40-52

**For citation:** Markov, A.V. (2023). Meaning making in the graphic novel by S. Anufriev and P. Pepperstein “The mythogenic love of castes”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (2), 40–52. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-2-40-52

---

MEANING MAKING IN THE GRAPHIC NOVEL BY S. ANUFRIEV AND P. PEPPERSTEIN  
“THE MYTHOGENIC LOVE OF CASTES”

Alexander V. Markov, Dr. Habil. in Philology, Full Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia); e-mail: markovius@gmail.com

**A**bstract. The article explores a recently published graphic novel “The Mythogenic Love of Castes”, which is an art project based on the novel of the same name by S. Anufriev and P. Pepperstein. Pepperstein, the leader of the project, brought many artists on board to perform it, allowing the novel, which at its appearance was read exclusively as psychedelic and postmodern, to be actualized. In fact, being based on the ideas of Moscow Conceptualism this novel has offered a new type of unreliable narrator, which abandons Platonic and classicist schemes of a unified sequence of ideas and images. A number of explicit provisions of Moscow Conceptualism, in particular, the systematization of public and private experience on the basis of the general idea of the ordinary and the unbelievable, have been developed in the novel. The novel is not reduced to the psychedelic canon and new forms of storytelling but continues the experimental practice in the anthropology associated with the name of G. Garfinkel, whose method is partly assimilated through the work of Castaneda. But if in the 1990s this could be explained as a critique of ideologies, in the contemporary cultural situation a critique of self-evidence as a new explanation is needed. The graphic novel has several advantages for this critique of self-evidence: a) it allows us to convey both the main plot of psychedelic realism and the side plot of questioning obviousness, which when reading the book are often mixed together as a single motif of undermining familiar body images, b) it allows to focus not only on the action but also on the structure of the character’s thought, which has its own duration, c) it allows to introduce a series of iconological techniques which are impossible in the format of traditional illustrations for the novel. It is concluded that the graphic novel allows to give a consistent genre characteristic to the original literary novel.

**Key words:** Moscow conceptualism, medical hermeneutics, Pepperstein, psychedelic prose, non-linear novel, art project, graphic novel

