

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ДЛЯ МОЛОДЁЖИ

ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ  
ИМ. Н. Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ РАН

ВБОТЕКГ  
2023

МАТЕРИАЛЫ VIII МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ  
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

10 – 12 НОЯБРЯ 2023

МОСКВА  
2023

**ББК 85.15 я 6  
И 38**

*Публикуется в соответствии с планом  
научно-исследовательских работ Института этнологии  
и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая  
Российской академии наук  
Утверждено к печати учёным советом ИЭА РАН*

*Рецензенты:  
доктор исторических наук Д. В. Громов,  
кандидат исторических наук Е. А. Белоногова*

*Ответственные редакторы:  
А. И. Кунин, А. А. Плеханов, Д. А. Трынкина  
Оформление обложки – Ю. В. Канунникова*

**Изотекст – 2023: Материалы VIII Международной конференции исследователей рисованных историй и визуальной культуры. Москва, 10 – 12 ноября 2023 г. / Отв. ред. А. И. Кунин, А. А. Плеханов, Д. А. Трынкина. – Москва: Рос. гос. б-ка для молодёжи, 2023. – 252 с.**

**ISBN 978-5-6045372-7-5**

В сборник конференции вошли статьи участников VIII Международной научной конференции исследователей рисованных историй и визуальной культуры «Изотекст», посвящённой проблематике последовательного визуального нарратива (в т.ч. комиксов, манги и т.п.) в контексте книжного дела и смежных областей знания. Конференция состоялась 10 – 12 ноября 2023 г. в Российской государственной библиотеке для молодёжи.

Сборник адресован специалистам книжного дела, антропологам, культурологам, а также любителям рисованных историй и широкому кругу читателей.

**ISBN 978-5-6045372-7-5**

© Российская государственная библиотека для молодёжи, 2023

© Институт этнологии и антропологии  
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2023

© Коллектив авторов, 2023

# СОДЕРЖАНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ 5

## ПАМЯТЬ И ПРОШЛОЕ В РИСОВАННЫХ ИСТОРИЯХ

**Дударова У.Р.**

Образ галлов и социально-политическое устройство их деревни в комиксах об Астериксе 8

**Пономарева А. В.**

Образы сословного общества в рисованной книге «1825-й. Заговор» 25

**Ищенко В. Б.**

Образ Н. С. Хрущева в комиксах американского журнала «Sick» 39

**Павлова М. С.**

Комикс как инструмент исторической политики современной Польши 49

**Белгородская Л. В.**

«Рисованная история» России в современном классическом университетском учебнике 60

**Каш Н. А.**

Память как усилие: история зина «туда и обратно (дневник релоканта)» 68

## ИСТОРИЯ КОМИКСОВ

**Плеханов А. А.**

Формирование антикомиксного дискурса в СССР в конце 1940-х начале 1950-х гг 79

**Пляцек Н. А.**

Американские журналы «True Comics» И «REAL HEROES»: образовательные комиксы для детей периода Второй мировой войны 98

**Герасимова О. Г.**

Warum nicht? – Комиксы ГДР в газете «Trommel» 1978–1988 гг. 109

**Карапетян В. М.**

Специфика узбекских комиксов в советский период на примере журнала «Гунча» (1971-1980) 121

**Грушина Т. А.**

«Где посадят, там и сиди: а не велят тут негеди»: символические практики власти в лубочном искусстве второй половины XVIII века **130**

**Кузнецова О. А.**

Обнажение аллегории

в русском наивном искусстве XVIII – нач. XIX вв. **142**

## **РИСОВАННЫЕ ИСТОРИИ И ЛИТЕРАТУРА**

**Шаповалова Е. В.**

«Пора соборов кафедральных...». О способах адаптации классических французских произведений в графических историях **161**

**Скворцова М. О.**

Рецепция комикса в журнале «Новое литературное обозрение» по материалам онлайн-проекта «Журнальный зал» **174**

## **ИССЛЕДОВАНИЯ МАНГИ**

**Астахова Л. С.**

Манга как инструмент религиозного воспитания **190**

**Ерченко В. М.**

Манга как элемент построения аутентичности в контексте российского аниме-сообщества **196**

**Царёва Т. В.**

От «историй в картинках» до религиозных комиксов: Традиционные и новаторские способы интерпретации евангельских сюжетов **204**

## **РИСОВАННЫЕ ИСТОРИИ В ПОИСКАХ НОВЫХ ЯЗЫКОВ ОПИСАНИЯ**

**Атаманенко А. А.**

Супергеройский комикс как политический язык: концептуализация метафоры **217**

**Ерохина Ю. В.**

Право сквозь призму комиксов

(на примере серии комиксов «Бычий цепень») **231**

## **ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ**

**Hellesund K.**

Comics In Norway: A Historical Perspective

From The Late 19th To The Early 21st Century **238**

## **ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ**

Представляем вниманию читателей материалы VIII Международной научной конференции исследователей рисованных историй и визуальной культуры «Изотекст», состоявшейся 10 – 12 ноября 2023 г. в Москве.

Конференция была учреждена Российской государственной библиотекой для молодёжи (РГБМ) и впервые проведена в 2016 г. с целью создания научной площадки, способной объединить книговедов, лингвистов, антропологов, культурологов, философов, а также исследователей из самых разных областей знания, чья сфера научных интересов так или иначе связана с какими бы то ни было формами бытования изотекста.

Начиная с февраля 2020 г., «Изотекст» проводится совместно РГБМ и Институтом этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклу-

хо-Маклая Российской академии наук (ИЭА РАН). Кураторами конференции являются руководитель Центра рисованных историй РГБМ Александр Кунин и канд. ист. наук Артемий Плеханов при участии научного коллектива заинтересованных ученых из числа сотрудников ИЭА РАН.

Центральная тема конференции в 2023 г. – «Рисованные истории как исторический объект и пространство памяти».

Сам по себе комикс (или рисованная история) представляет собой амбивалентный феномен, с одной стороны, являющийся культурным артефактом своего времени, несущим отпечаток эпохи и места, в котором он был создан. С другой – это портал во вневременное пространство репрезентации памяти. Она может проявляться в детских воспоминаниях и популярной культуре, которые автор невольно привносит в свои творения, или в осознанной работе с индивидуальными воспоминаниями или при попытке вообразить коллективную память семьи, социальной группы, города, страны.

В статьях, представленных в настоящем сборнике, затронуты такие темы, как исторический контекст создания комиксов, влияние политических и социальных событий на сюжеты и персонажей, использование комиксов в образовании и др.

Материалы конференции могут быть интересны исследователям как в контексте *comics studies* и изучений медиа, так и в дисциплинарных рамках книговедения, искусствознания, антропологии, литературоведения и иных научных оптик.

А. И. Кунин, А. А. Плеханов

**МАТЕРИАЛЫ  
VIII МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ  
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
«ИЗОТЕКСТ – 2023»**

## **ОБРАЗ ГАЛЛОВ И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЕ УСТРОЙСТВО ИХ ДЕРЕВНИ В КОМИКСАХ ОБ АСТЕРИКСЕ**

**Дударова Ульяна Романовна**

магистрант РГПУ им. А.И. Герцена

Комиксы о галле Астериксе публикуются начиная с 1961 г. и продолжают выходить в наши дни, выход следующего альбома «Белый ирис» («L'iris blanc») запланирован на 26 октября 2023 г. Эти комиксы были переведены на 111 языков и диалектов, за что попали в книгу рекордов Гиннеса как самая переводимая книга в своем жанре. Суммарный тираж «Приключений Астерикса» по данным на 2019 г. — около 370 миллионов экземпляров. Всё это позволяет полагать, что данное произведение могло формировать представление о галлах не у одного поколения людей в разных странах мира.

Представление о том, как выглядели галлы и какая у них была структура общества в произведениях об Астериксе формируется благодаря различным персонажам и их взаимодействию друг с другом. В статье будет проведен анализ того, насколько образы персонажей соответствуют сведениям о галлах, которые мы имеем благодаря античным источникам и научным исследованиям.



## ИСТОРИОГРАФИЯ

Комиксам об Астериксе посвящено несколько научных работ. Секреты комиксов об Астериксе постаралась раскрыть Карин Пико – заведующая отделом редких книг в Национальной библиотеке Франции, в своей книге «Астерикс от А до Я», 2013. Книга представляет собой каталог выставки, проходившей в Национальной библиотеке Франции с 16 октября 2013 г. по 19 января 2014 г., на которой были представлены подаренные в марте 2011 г. Альбером Удерзо 120 оригинальных пластинок серии. В книге обобщены самые знаковые моменты из истории создания Астерикса, информация и его мире в виде алфавита (Astérix de б.г.). Археолог Дэвид Луйо провел сравнительный анализ современных знаний о галльском мире и вселенной, созданной Госинни и Удерзо в книге «Все, что вы всегда хотели знать о галлах, но никогда не осмеливались спросить Астерикса», 2011, а французский писатель Бернар-Пьер Молен разобрал латинские цитаты, встречающиеся в комиксах об Астериксе в книге: «Астерикс: объяснение латинских цитат от А до Я», 2019 (Tout ce б.г.; Astérix – Les, б.г.).

## ГАЛЛЬСКИЕ ИМЕНА

Наиболее заметная особенность, объединяющая всех персонажей-галлов в комиксах, – это окончание их имен на -икс, например: Астерикс, Обеликс, Панорамикс и т. д. В «Записках о галльской войне» встречается большое количество галльских имен. Среди них есть имена, которые действительно оканчиваются на -икс, но также есть имена, у которых такого окончания нет, например, Дивитиак (Divitiacus). Жан-Луи Брюно в своем исследовании объясняет, что у галлов, в отличие от римлян, было всего одно имя, которое могло быть связано с именем отца, и то не всегда. Так же Брюно предполагает, что у галлов могли быть и прозвища, которые носили описательный характер – отражали качества человека, его телосложение, профессию и зачастую такие прозвища заканчивались на субстантив -rix (Брюно 2011: 337-338).

Таким образом, скорее всего, персонажи называют друг друга по прозвищам, ведь все имена, встречающиеся в комиксах – говорящие, они отражают род деятельности галла, его характер и другие особенности, например, Какофоникс – бард, пение которого

не нравится всем остальным жителям деревни. Имена Астерикса и Обеликса, в отличие от прочих, не отражают их характера или занятий. Рене Госинни хотелось, чтобы имя главного героя начиналось на букву «А» – первую в алфавите, ведь он будет первым представленным читателю персонажем. Поэтому имя было образовано от французского *asterisque* – звездочка, типографский символ (\*), обозначающий сноску. Имя Обеликса могло быть образовано от французского *obelisque* – массивный памятник, либо от английского *obelus* – еще один типографский символ (t) (Хачатуров 2019).

## **СОЦИАЛЬНАЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЖИЗНИ ГАЛЛОВ**

Теперь перейдём к рассмотрению общественной структуры галлов, их политической организации. Астерикс – главный герой, а вот Обеликса мы не можем называть таковым. Его имя не фигурирует в заголовках комиксов и названиях мультфильмов. В первом комиксе «Астерикс из Галлии» он явно был второстепенным персонажем, ведь вызволять Панорамикса из римского плена Астерикс отправляется один (Госинни, Удерзо 1999с).

Согласно «Запискам Цезаря о Галльской войне» в Галлии лишь две категории людей пользовались уважением и почётом: друиды и всадники, а простой народ галлы воспринимают как рабов (Caes. Gal., VI, 13). В деревне галлов прослеживается социальное неравенство, однако внимание в комиксе на этом не акцентируется. Самый яркий пример: Авторитарикса, вождя племени, практически постоянно носят на щите два других галла (Госинни, Удерзо 1999с). По свидетельству историка Эмиля Тевено, малоимущие галлы были обречены на то, чтобы идти под покровительство знатного человека, если хотели сохранить безопасность, поэтому в обмен на покровительство «они поступали целиком в его распоряжение» (Тевено 2002: 26). Таким образом, Авторитарикс мог приказать двум безымянным галлам носить его на щите в обмен на покровительство.

Астерикс явно относится к сословию всадников, он пользуется уважением в деревне, а также всегда выступает в поход, когда это необходимо, что соответствует определению всадников, данному Цезарем. Астерикса называют лучшим воином деревни. У таких

знатных людей, как он, согласно Цезарю, должны быть рабы и клиенты, так как простой народ «сам по себе он ни на что не решается», большинство таковых добровольно отдаются под патронат более сильным (Caes. Gal., VI, 13). Можно предположить, исходя из этого, что Обеликс является клиентом Астерикса. Он всегда ходит за Астериксом, сопровождает его на охоте и в его путешествиях.

Э. Тевено предполагает, что к так называемым «клиентам» было разное отношение: к одним относились действительно как к рабам и заставляли делать работу по дому, заниматься сельским хозяйством и прочее, а другие пользовались большим уважением у покровителя и участвовали в военных походах вместе с ним. Таких клиентов называли амбактами (Тевено 2002: 26). Выходит, галлы, носящие Авторитарикса на щите, занимают положение, близкое к рабам, а Обеликс, возможно, является амбаком Астерикса.

Ни Цезарь, ни Страбон, ни Диодор Сицилийский не упоминают о монаршей власти у галлов. Трудность в изучении данного вопроса состоит в том, что сведения о галльском обществе мы можем получать лишь из античных источников, использующих свою терминологию, которая не совсем соотносится с галльскими общественными структурами. Историки выдвигают свои предположения о том, что представляла собой верховная власть у галлов.

Ж.-Л. Брюно, ссылаясь на Тита Ливия, Полибия и сведения грекоязычных авторов, предполагает, что отношение к «царям» у галлов было скорее негативным, их воспринимали как тиранов, так как они обычно захватывали власть силой. Существование царской власти было невыгодным для друидов, желавших сохранить верховенство в религиозных делах. Царская власть противоречила концепции воинского братства, в котором все люди, носящие звание воинов, были равны. Однако среди этих воинов галлы выбирали вождя – самого храброго воина, которому за его доблесть и мужество позволялось руководить своими соплеменниками во время войны. Вожди никогда не получали свою власть по наследству и всегда избирались на военных советах (Брюно 2011: 126-130). Возможно, Авторитарикс получил власть в деревне по наследству, так как он является сыном предыдущего вождя, о чем мы узнаем из комикса «Астерикс возвращается в школу» (Госинни, Удерзо 2003).

Однако нельзя исключать версии, что он мог быть выбран вождем, потому что он был участником битвы при Герговии и обладает лидерскими качествами (Госинни, Удерзо 1999a: 14). Подтверждение версии о том, что Авторитарикс был избран вождем, можно найти в комиксе «Раздор». По сюжету Цезарь отправляет в деревню галлов Туллия Детригнуса, чтобы он посеял среди её жителей раздор, и после этого их было бы легко победить. Когда Детригнус приносит вазу в дар Астериксу, как самому уважаемому человеку в деревне, в авторитете действующего вождя начинают сомневаться (Госинни, Удерзо 1999d: 14).

В «Записках о Галльской войне» Цезарь отмечает, что у галлов существует закон, согласно которому если кто-то узнает от соседей информацию, касающуюся интересов общины, он должен донести эту информацию местным властям, но ни в коем случае не сообщать её другим людям, так как ложные слухи могут их напугать и толкнуть на необдуманные поступки в отношении важных вопросов (Caes. Gal., VI, 20). Примерно такую ситуацию мы и наблюдаем в комиксе «Раздор»: галлы распространяют слухи относительно ситуации с подарком, преподнесенным римлянами Астериксу, из-за большого количества людей, приукрасивших информацию, появляется сплетня о том, что Астерикс и Панорамикс продают волшебное зелье римлянам (Госинни, Удерзо 1999d: 19-21).

Когда в конце комикса женщины видят Астерикса на щите, они предполагают, что он решил сместить вождя и начинают спорить о том, чей муж больше подходит на эту роль, позже к их спору присоединяются и мужчины (Госинни, Удерзо 1999d: 46-47). Друида из деревни зовут Панорамикс. Важным обрядом для галлов был процесс добычи омелы с дуба — друид в белой одежде взбирался на дерево, срезал омелу золотым серпом и клал на кусок белой ткани (Фрезер 2017: 703). Этому обряду был посвящен отдельный комикс «Золотой серп», по сюжету которого Панорамикс ломает свой серп, и без него он не может собрать омелу так, чтобы она сохранила свои волшебные свойства, а значит не может и приготовить зелье. Также друид не сможет принять участие в собрании в Карнутском лесу, поэтому Астерикс с Обеликсом вынуждены отправиться в Лютещию для покупки нового серпа (Госинни, Удерзо 2017: 6-7).

Собрание друидов, на которое собирался Панорамикс, видимо, показано в следующем комиксе «Астерикс и готы». Собрание происходит в глубине леса на опушке, окруженной дубами. Сначала друиды вместе собирают омелу, трапезничают и затем делятся друг с другом новыми знаниями в технике волшебства (Госинни, Удерзо б.г.: 10-13). Подробности того, как проходили встречи друидов, нам неизвестны, однако Стюарт Пиготт, опираясь на археологические исследования, показавшие отсутствие следов существования каких-либо храмов, предполагает, что святилище могло находиться «на далекой лесной поляне, возможно, окруженное земляным валом или деревянной оградой». Также Пиготт ссылается на XVI книгу «Естественной истории» Плиния Старшего, в которой упоминается ритуальный сбор омелы, происходящий в лесной чаще (Пиготт 2011: 62).

В «Географии» Страбона говорится о трёх особо почитаемых галлами категориях населения: друиды, предсказатели и барды. Здесь стоит обратить внимание на упоминание бардов — певцов и поэтов. В галльской деревне живет бард Какофоникс, ему действительно уделено особое внимание. Он входит в пятерку основных персонажей, которые были обозначены в комиксах в каждом выпуске на второй странице. Там изображены: Астерикс — главный герой, относится к сословию всадников; Обеликс — простолюдин, находящийся под патронатом Астерикса; Панорамикс — главный (и единственный) друид деревни; Авторитарикс — вождь племени; Какофоникс — бард (Госинни, Удерзо 2017: 4). Таким образом, в начале комикса изображены все, выделяемые в источниках, категории населения.

Ввиду того, что произведения об Астериксе носят комедийный характер, мелодии Какофоникса зачастую не нравятся жителям деревни, что постоянно высмеивается. В первом комиксе Какофоникс пирует в финале вместе со всеми остальными галлами, но начиная со второго комикса авторы решили добавить *running gag* — приём, использующийся как в комиксах, так и в литературе — шутку, которая постоянно повторяется (Госинни, Удерзо 1999с: 48). Теперь каждый раз во время пира в конце истории, чтобы Какофоникс не пел на мероприятии, его будут связывать и затыкать рот. Этот гэг будет использоваться и в мультфильмах.

Нельзя сказать, что Какофоникс вовсе не умеет хорошо играть. Когда галлы устраивают танцы или какие-то праздники, они всегда танцуют именно под его музыку (Госинни, Удерзо 1999с: 19). В комиксах «Астерикс и норманны», «Обитель богов», «Астерикс и волшебный ковёр» Какофоникс спасал всех галлов благодаря своему пению. Когда Какофоникс играет важную роль в сюжете истории, в конце ему позволяется присутствовать на пиру.

Барды, как свидетельствует Диодор, играли на инструментах, схожих с лирой (Diod., V, 31, 2). Какофоникс играет, в основном, на лире, но также у него есть инструмент, схожий с волынкой, и инструмент, похожий на лютню, на котором он играет смычком (Госинни, Удерзо 1999с: 10, 19).

Благодаря найденным в археологических раскопках изображениям и обломкам инструментов, мы узнаем о существовании карникса – большой медной вертикальной трубы, раструб которой обычно оформлялся в виде головы вепря (Брюно 2011: 337-338). Этот инструмент использовался во время боя и военных походов. Диодор также упоминает о том, что у галлов были боевые трубы, издающие звуки, похожие на грохот сражения (Diod., V, 30, 3). Возможно, в данном случае и имеется в виду карникс. У Какофоникса есть такая труба, и он постоянно берет её с собой, особенно когда галлы



**Рис. 1.** На рисунке написано: «- Что ж спасибо! Наконец я смогу заниматься своим искусством в окружении утончённых людей. – Так мы и сказали друг другу: Обитель богов – это для нашего барда. (Источник: Госсини, Удерзо 1999г: 39)

всей деревней отправляются на бой с римлянами (Госинни, Удерзо 1999g: 39). Кроме того, Какофоникс исполняет обязанности школьного учителя в комиксах «Золотой серп» и «Роза и меч», однако в источниках не упоминается, занимались ли барды обучением других галлов (Госинни, Удерзо 2017: 3; Удерзо 1991: 6).

Упомянутые Страбоном предсказатели в деревне галлов, судя по комиксам и анимационным фильмам, не живут. В комиксе «Прорицатель», появляется персонаж, называющий себя предсказателем, но в итоге выясняется, что он – обманщик. Предсказатели, по Страбону, ведают священными обрядами и изучают природу. Друидов от предсказателей отличает то, что помимо религиозных обрядов и наук они занимаются этикой (Strab., IV, 4, 4). Диодор упоминает прорицателей, которые предсказывают будущее по полету птиц и внутренностям жертвенных животных и за это пользуются большим почётом. Прорицатели при этом не совершают каких-либо религиозных обрядов или жертвоприношений без друидов (Diod., V, 31, 3).

Проликс появляется во время сильной бури, когда Панорамикс не может защищать жителей деревни – он уезжает на очередное собрание друидов. Галлы напуганы и охотно доверяются пришедшему в деревню Проликсу, называющему себя прорицателем. Он делал предсказания по внутренностям сырой рыбы, жаренного кабана и даже по звёздам несмотря на то, что тогда был еще день. Позже выясняется, что Проликс обманщик, – в тот момент, когда он сам удивляется тому, что его предсказание сбылось (Госинни, Удерзо 1999f: 6).

В «Записках о Галльской войне» Цезарь вскользь упоминает вергобретов – у эдуев это «верховный правитель», избравшийся на год и имевший над соплеменниками право жизни и смерти (Caes. Gal., I, 16). О том, кто такие вергобреты, есть несколько предположений. Теренс Пауэлл в книге «Кельты. Воины и маги» называет вергобретов «верховными магистратами», которые управляли некоторыми крупными галльскими племенами, то есть, по его мнению, они скорее исполняли должность вождя (Пауэлл 2003: 87).

Жан-Луи Брюно утверждает, что для того, чтобы военный вождь не мог узурпировать власть, одновременно вместе с ним учрежда-

лась должность верховного судьи – вергобрета. Люди на эту должность избирались под председательством друидов, поэтому могли быть из их среды (Брюно 2011: 132). Таким образом, Брюно указывает на разделение властей у галлов – внешней политикой занимается вождь, являющийся военным предводителем, а за внутренним порядком следит судья. Также автор отмечает, что такое разделение могло быть описано еще у Страбона: «Государственное устройство у них было в большинстве аристократическим, и в старину они ежегодно выбирали одного предводителя; точно так же на время войны народ избирал одного полководца» (Strab., IV, 4, 3).

Эмиль Тевено, ссылаясь на свод законов эдзев, говорит, что вергобреты обладали судебной и исполнительной властью, могли казнить и миловать. Избирался вергобрет на год, не имел права командовать армией и покидать город во время исполнения обязанностей, а также брат не мог занимать эту должность после брата (Тевено 2002: 133).

Рассмотрев все вышеперечисленные определения, приведенные историками, далее в работе мы будем определять вергобрета как верховного судью, избравшегося одновременно с военным вождём, чтобы следить за внутренним порядком в общине.

В галльской деревне вергобрет, судя по всему, отсутствует. В комиксе «Астерикс и котелок» Астериксу поручают охранять котёл с деньгами Выгодникса – вождя племени, живущего у скалистых вершин, желающего сохранить деньги и не платить римлянам налоги. Ночью котёл пропадает, а Астерикса начинают судить. В качестве судей на процессе присутствуют: вождь Авторитарикс, друид Панорамикс, бард Какафоникс и Допотопикс – самый старый житель деревни (Госинни, Удерзо 1999b: 5-11). Видимо, логика включения именно этих персонажей в судебную коллегия такова: присутствуют представители важных категорий населения, вождь и старейшина. Возможно, чтобы не перегружать историю персонажами, военный вождь и вергобрет были объединены в лице Авторитарикса, а может быть, авторы просто не стали разбираться в такой сложной системе разделения властей галлов, о которой мы можем лишь строить предположения. Несмотря на отсутствие должности верховного судьи, в комиксе вполне достоверно изображено вы-



несение судебного приговора. Из исследования Жана-Луи Брюно узнаём, что наказанием за большинство преступлений являлась денежная компенсация, а тех, кто был не в состоянии заплатить, отправляли в ссылку (Брюно 2011: 147-148). В комиксе Астерикса изгоняют из деревни, но ему разрешено вернуться, если он вернёт пропавшие деньги (Госинни, Удерзо 1999b: 11).

Цезарь в «Записках о Галльской войне» говорит, что во всех частях Галлии — свои «партии», во главе которых люди, имеющие наибольшее влияние на общественное мнение (Caes. Gal., VI, 11). Конечно, это не политические партии в современном понимании. Жан-Луи Брюно предполагает, что это были скорее группировки, объединявшиеся вокруг одного человека из-за его личностных качеств, предложений материалистического характера: войн, миграций и т.п. Также Брюно делает вывод, исходя из текста Цезаря, что каждый галльский «гражданин» должен был присоединиться к какой-либо партии (Брюно 2011: 138-139).

В комиксе «Астерикс и большой ров» рассказывается о другой галльской деревушке, которая была разделена большим ровом на две части. В правой части жили галлы, поддержавшие одного лидера, претендующего на должность вождя, а в левой — те, кто поддерживает другого (Удерзо 1980: 5). Этот сюжет можно было бы интерпретировать как иллюстрацию разделения всех членов галльского общества на соперничающие группировки, что означало бы, что в основе этого комикса лежат исторические факты о галлах, однако это не так. На самом деле, комикс был вдохновлен двумя сюжетами. Во-первых, это очередная интерпретация истории о Ромео и Джульетте, так как у враждующих лидеров деревни есть дети, которые влюблены друг в друга. В комиксе также присутствует сцена с балконом, которая является очевидной отсылкой к произведению Шекспира (Удерзо 1980: 14). Во-вторых, как утверждал А. Удерзо, впервые ставший не только иллюстратором, но и автором текста в виду смерти Р. Госинни, большой ров, разделивший деревню на две части, является аллюзией на Берлинскую стену (Le Grand б.г.), которая была снесена через девять лет после выхода альбома.

Политические события, современниками которых были создатели комикса, нашли отражение в комиксе «Подарок Цезаря». По

окончании двадцатилетнего срока службы Цезарь награждает своих легионеров землями в римских колониях, однако пьянице Ромеомонтейгусу в шутку он дарит галльскую деревню, которая так и не была им завоевана. Бывший легионер обменивает «подарок» на вино у трактирщика Ортопедикса в древнеримском городе Нарбоннской Галлии – Араузионе. Думая, что он теперь является владельцем деревни, Ортопедикс вместе с семьей приезжает туда, однако местные жители объясняют ему, что это недоразумение. Жена Ортопедикса не желает смириться с тем фактом, что их семья не владеет деревней, и уговаривает мужа выдвинуть свою кандидатуру на пост вождя деревни. Между Авторитариксом и Ортопедиксом начинается борьба (Госинни, Удерзо 1999е: 7-20). Этот комикс вышел в 1974 г. и является пародией на конкуренцию между Валери Жискард д'Эстьеном и Франсуа Миттераном во время президентских выборов, проходивших во Франции в том же году (Le Cadeau б.г.).

## **МЕЖПЛЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ И ВНЕШНИЙ ВИД ГАЛЛОВ**

Отношения между галльскими племенами были разнообразными. Два племени могли объединиться в племенной союз, чтобы было легче противостоять общему противнику (Тевено 2002: 37). Возникли ситуации, когда более слабое племя становилось зависимым от более сильного. Теренс Пауэлл называет это явление клиентелой на уровне племени (Пауэлл 2003: 92).

В комиксе «Поединок вождей» упоминается «галльский обычай», согласно которому любой вождь может вызвать другого вождя на поединок, в результате которого побеждённый вместе со всем своим племенем подчиняется победителю (Госинни, Удерзо 2018: б). Никаких сведений о подобных поединках среди вождей найти не удалось ни в работах античных авторов, ни в исторических исследованиях. Однако этот комикс отражает факт, что галльские племена могли впадать в зависимость друг от друга. Необходимо также поговорить о внешнем виде галлов. Наиболее подробно он описывается у Диодора. Согласно его сведениям, галлы были высокого роста, бледнокожие с русыми волосами, которые они зачесывают назад, отращивали усы так, чтобы те закрывали губы. Некоторые брили бороду, а некоторые оставляли её до определенного размера (Diod., V, 28, 1-3).

Носили галлы так называемые «саги» — плащи, рубахи, с рукавами, спускающимися до ягодиц, и узкие штаны (Strab., IV, 4, 3). Одежда была выкрашена во всевозможные цвета, рубахи были расшитыми, а плащи они носили полосатые и плотные зимой, а летом пёстрые, в частую клетку (Diod., V, 30, 1). Шлемы были медными, к ним приделывались либо рога, либо чеканные протомы птиц или четвероногих животных (Diod., V, 30, 2).

Перейдём к рассмотрению того, как выглядели галлы в произведениях об Астериксе. Здесь, как и во многих других комиксах, используется приём «чистая линия», который представляет собой сочетание более реалистичных фонов и более образных персонажей, что позволяет читателю «надеть маску» персонажа и проникнуть в новый мир. Чем карикатурнее персонаж, тем большее количество людей могут себя ассоциировать с ним (Макклауд 2016: 42-43).

Госинни и Удерзо изначально спорили о том, каким должен быть главный герой: художник настаивал на таком изображении, как в учебниках истории — высоким и мускулистым, а сценарист настаивал на более карикатурном изображении, «смешном и добром» («La Potion Asterix», реж. П. Форнери, 2013). В итоге Госинни победил. Астерикса намеренно сделали невысоким, чтобы он был не похож на остальных персонажей, ведь главной его особенностью должны были стать ум и хитрость (Хачатуров 2019). Эти качества были не свойственны галлам согласно античным источникам: «От своих отцов и дедов они научились тому, чтобы в сражениях полагаться только на храбрость, а не прибегать к хитростям и засадам» (Caes. Gal., VI, 13).

Все галлы изображены в «мультяшном стиле», предполагающим гиперболизированные различия в фигуре (Макклауд 2019: 72). Рассмотрим страницу комикса, знакомящую с основными персонажами: Астерикс — маленький, худенький; Обеликс — высокий, шарообразный; Панорамикс и Какофоникс — высокие и стройные; Авторитарикс — невысокий и полный, а на щите его носят два галла — высокий худой и полноватый низенький. В стиле, больше приближенном к реализму, были изображены Комикс и Мелодрама — персонажи комикса «Астерикс и большой ров» (Удерзо 1980: 7). Это было сделано намеренно, скорее всего, чтобы выделить этих персонажей на фоне остальных, ведь они не являются частью комедий-

ной сюжетной линии, их линия более серьезная и драматичная, отсылающая нас к трагедии Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта», однако в комиксе будет счастливый конец.

Галлы в комиксах, в основном, светловолосые и рыжие, все отрачивают усы. Прическа с волосами, зачесанными назад, как это описано у Диодора, есть лишь у Какофоникса. Носят персонажи обтягивающие штаны и рубахи с длинными рукавами, за исключением Астерикса, у которого рукава отсутствуют, и Обеликса, который вообще не носит рубаху. Одежда у них действительно раскрашена в самые разные цвета. Плащи у всех одного цвета – красные, независимо от времени, а полосы и клетка присутствуют на штанах и рубахах. Многие галлы носят шлемы, однако по их цвету можно сказать, что они скорее из железа, чем из меди, к шлемам приделаны либо рога, либо крылья птиц. Таким образом, совпадения в изо-



Рис. 2. (Источник: Госсини, Удерзо 2017: 4).

бражении галлов в комиксах с описанием, приведенном у античных авторов, есть, но также имеется и много различий.

Что касается галльских женщин, они были почти такими же высокими, как и мужчины, и могли бы посоперничать с ними в силе (Diod., V, 32, 2). В деревне галлов встречаются как высокие женщины, так и низкие.

В комиксе «Роза и меч» в галльскую деревню прибывает Маэстрия – женщина-бард, которая активно выступает за равные с мужчинами права. Женщины из деревни начинают носить штаны и заниматься

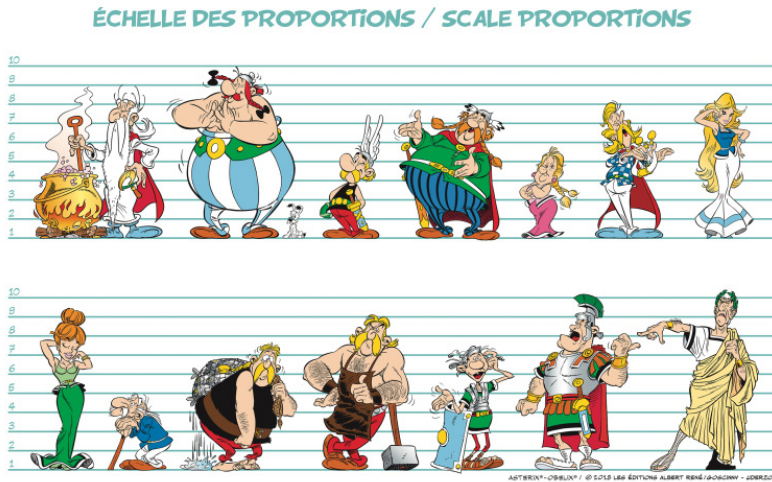


Рис. 3. На рисунке написано: «Шкала пропорций»  
(Источник: Papercutz is 2019).

деятельностью, которой обычно занимаются мужчины. Например, жену вождя Бонминь начинают носить на щите две другие женщины (Удерзо 1980: 16). Появление данного сюжета можно связать с тем, что в годы создания комикса во Франции происходит феминизации французской политической элиты (1980-2000-е гг.), во время которой женщин начали избирать в органы исполнительной власти (Лапина 2009; 109). Также стоит учесть факт, упомянутый Госинни в статье «Феномен Астерикса», что их с Удерзо называли женоненавистниками, потому что в их комиксах мало внимания уделяется женщинам (Госинни 2012: 5). Вероятнее всего, создавая этот комикс, Альбер Удерзо пытался угодить женской аудитории.

Таким образом, можно сделать вывод, что персонажи в комиксах, с исторической точки зрения проработаны достаточно хорошо, хотя имеются и недочеты. Имена персонажей оканчиваются на «икс», почти как и прозвища реальных галлов, оканчивающиеся на «рикс». Возможно, создателям было сложно придумать большое количество звучных имен с окончанием «рикс», поэтому они оставили просто «икс». Видно, что авторы вдохновлялись текстами античных авторов для изображения внешнего вида персонажей. Кроме того,

внешний вид и поступки некоторых персонажей являются аллюзией на исторических деятелей, известных в годы работы авторов над рядом комиксов, создавая пародийную отсылку к текущей политической ситуации во Франции и в мире.



Рис. 4. (Источник: Fanzine б. г.)

Политическое устройство галльского общества отображено условно, однако среди жителей явно выделяются персонажи, которых можно отнести к основным категориям населения, упомянутым в античных источниках: вожди, друиды, всадники, барды, «клиенты», рабы и предсказатели. В комиксах есть также определенное изображение межплеменных отношений.

## ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:

Госинни Р., Удерзо А. Золотой серп. М.: Махаон, 2017. 48 с.

Госинни Р., Удерзо А. Поединок вождей. М.: Махаон, 2018. 48 с.

Диодор Сицилийский. Историческая библиотека // Симпозиум Συμπόσιον – сайт об античной литературе, античной истории и людях античности. 29.06.2016. URL: <http://simposium.ru/ru/node/863> (дата обращения 17.08.2023)

Страбон. География. М.: Ладомир, 1994. 940 с

Цезарь. Записки о Галльской войне. М.: Время, 2018. 48 с.

Goscinny R., Uderzo A. Asterix chez les belges. Paris: Hachette, 1999. 48 p.

Goscinny R., Uderzo A. Asterix et le Chaudron. Paris: Hachette, 1999. 48 p.

Goscinny R., Uderzo A. Asterix et les Goths. Paris: France loisirs, [s. a.]. 48 p.

Goscinny R., Uderzo A. Asterix et la rentree gauloise. Paris: Les editions Albert Rene, 2003. 48 p.

Goscinny R., Uderzo A. Asterix le gaulois. Paris: Hachette, 1999. 48 p.

- Gosciny R., Uderzo A. La zizanie. Paris: Hachette, 1999. 48 p.
- Gosciny R., Uderzo A. Le Cadeau de Cesar. Paris: Hachette, 1999. 48 p.
- Gosciny R., Uderzo A. Le devin. Paris: Hachette, 1999. 48 p.
- Gosciny R., Uderzo A. Le domaine des dieux. Paris: Hachette, 1999. 48 p.
- Uderzo A. La rose et le glaive. Paris: Les editions Albert Rene, 1991. 48 p.
- Uderzo A. Le Grand Fosse. Paris: Les editions Albert Rene, 1980 48 p.

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

- Брюно Ж.-Л. Галлы. Москва: Вече (Гиды цивилизаций), 2011. 400 с.
- Волшебное зелье Астерикса («La Potion Asterix», реж. П. Форнери, 2013) .  
URL: [https://vk.com/video/@club141294954?z=video31319770\\_171230598%2Fclub141294954%2Fpl-141294954\\_1](https://vk.com/video/@club141294954?z=video31319770_171230598%2Fclub141294954%2Fpl-141294954_1) (дата обращения: 17.08.2023)
- Лапина Н. Ю. Политическое измерение женского вопроса во Франции // Управленческое консультирование, 2009. № 3. С. 108-121.
- Макклауд С. Понимание комикса. Москва: Белое Яблоко, 2016. 216 с.
- Макклауд С. Создание комикса. Москва: Белое Яблоко, 2019. 264 с.
- Пауэлл Т. Кельты. Воины и маги. Москва: ЗАО Центрополиграф: ООО «Внешторгпресс», 2003. 236 с.
- Пиготт С. Друиды. Поэты, ученые, прорицатели. Москва: Центрополиграф, 2011. 185 с.
- Тевено Э. История галлов. Москва: Весь мир, 2002. 160 с.
- Фрезер Дж. Дж. Исследование магии и религии. Москва: Академический проект, 2017. 799 с.
- Хачатуров М. Астерикс и Обеликс: самый полный гид // Сайт издательской группы Азбука-Аттикус. 05.03.2019. URL: <https://azbooka.ru/articles/asteriks-i-obeliks-samyy-polnyy-gid> (дата обращения: 09.08.2023)
- Astérix de A à Z // Astérix – Le site officiel. URL: <https://asterix.com/la-collection/les-ouvrages-de-reference/asterix-de-a-a-z/> (дата обращения: 09.08.2023)
- Astérix – Les citations latines expliquées // Astérix – Le site officiel. URL: <https://asterix.com/la-collection/les-ouvrages-de-reference/citations->

latines-expliquees/ (дата обращения: 06.09.2023)

Fanzine // Astérix – Le site officiel. URL: <https://asterix.com/portfolio/fanzine/?portfolioCats=32> (дата обращения: 17.08.2023)

Goscinny R. Le phenomene Asterix // R. Goscinny, A. Uderzo Asterix chez les bretons. Asterix et les normands. Paris: Hachette, 2012. P. 4-7.

Le Cadeau de César // Astérix – Le site officiel. URL: <https://asterix.com/la-collection/les-albums/le-cadeau-de-cesar/> (дата обращения: 17.08.2023)

Le Grand Fosse // Astérix – Le site officiel. URL: <https://www.asterix.com/la-collection/les-albums/le-grand-fosse/> (дата обращения: 17.08.2023)

Papercutz is bringing the beloved Asterix comics to the Americas 11.07.2019. // The Beat. The blog of comics culture. URL: <https://www.comicsbeat.com/papercutz-to-print-asterix-in-america/> (дата обращения: 17.08.2023)

Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les gaulois sans jamais oser le demander à Astérix // L'arore celtique. URL: <http://www.arbre-celtique.com/encyclopedie/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-les-gaulois-sans-jamais-osser-le-demander-a-asterix-d-louyot-10984.htm> (дата обращения: 06.09.2023)



## **ОБРАЗЫ СОСЛОВНОГО ОБЩЕСТВА В РИСОВАННОЙ КНИГЕ «1825-Й. ЗАГОВОР»**

**Пономарёва Элита Витальевна**

магистрант по направлению «Филология»

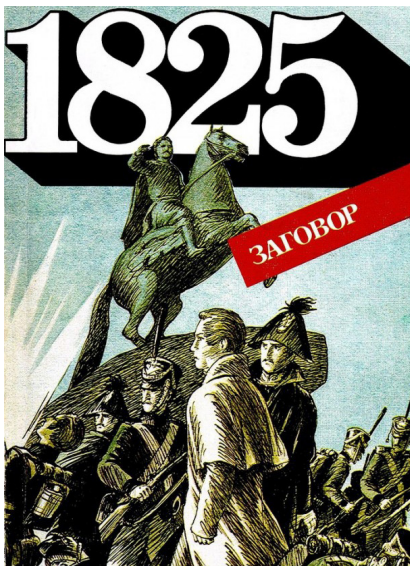
Саратовского национального исследовательского

государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

За жанром комикса закрепилось мнение, будто это чтение для подростков и представителей гик-культуры. Но мало кто принимает во внимание тот факт, что картинки, выстроенные в определённой логической последовательности, могут быть способом просвещения или инструментом воздействия, пропаганды – в частности через особую репрезентацию исторических событий. Комикс «1825-й. Заговор», изданный в 1990 г. Е.В. Добровольской, Ю.И. Макаровым и нарисованный В.Г. Алексеевым, – прекрасный пример графической истории, сочетающей в себе все эти названные функции.

Повествование в рисованной книге «1825-й год: Заговор» во многом опирается на идеи В.И. Ленина. Цитаты из его трудов разбросаны по всему комиксу и выступают в качестве основы осмысления исторических событий и, конечно же, способа продвижения коммунистической идеологии. Этот комикс является частью трилогии, которая, как утверждают издатели, призвана рассказать «о самых замечательных и волнующих событиях, происходивших в России XIX - начала XX века» (Добровольская 1990). Помимо рисованной книги «1825-й. Заговор» в цикл входят «1905-й год: Пролог» и «Русская революция 1917 года. Как это было?».

В книге «1825-й год: Заговор» речь идёт о восстании декабристов и итогах этого военного мятежа: казни пятерых участников, ссылке и возвращении доживших до амнистии первых русских революционеров, а также – что очень важно – судьбе идейного наследия декабристов. Учитывая ту периодизацию, которую разработал Ленин, выход декабристов на Сенатскую площадь является точкой отсчёта русского освободительного движения. По мысли Владимира Ильича, «в 1825 году Россия впервые видела революционное движение против царизма» (Ленин 1973: 315).



Согласно марксистской теории движущей силой исторического развития является столкновение двух противоборствующих классов: с одной стороны – помещиков или буржуазии («верхи»), с другой – крепостного крестьянства или пролетариата («угнетённые низы»). Поскольку в декабристском восстании принимали участие исключительно «дворяне и помещики», то есть «верхи» боролись с «верхами», то и не было классового столкновения. Тем не менее классовая борьба как таковая в комиксе наглядно представлена: в рисованных биографиях прогрессивно настроенных членов тайных обществ мы видим как крепостной народ, так и помещиков. Как отметили издатели комикса, по своим убеждениям декабристы «были за народ, но не вместе с ним» (Добровольская 1990: 85), однако разнообразные связи первых русских революционеров с представителями народных масс в рисованной книге «1825-й год: Заговор» старательно подчёркиваются.

В процессе анализа мы сосредоточимся на выявлении этих самых связей и отношений между декабристами и народом, рассмотрим то, как представлены в комиксе представители угнетённых сосло-

вий и члены тайных обществ. Мы также уделим внимание изображениям господ — дворян, и определим, к каким методам визуализации прибегал художник В.Г. Алексеев при изображении угнетателей.

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КЛАССОВ

В отличие от исторически конкретных, биографически и портретно определённых, образов декабристов (наиболее известных и выдающихся — В.Ф. Раевского, П.И. Пестеля, К.Ф. Рылеева, С.П. Трубецкого, Н.А. Бестужева, И.И. Пущина, А.И. Одоевского и М.С. Лунина), крестьяне и высший свет в комиксе обезличены, а их образы во многом карикатурны.

Впервые с изображением народа мы встречаемся в главе, посвящённой В.Ф. Раевскому, который, как сообщает авторский текст, «вошёл в историю как “первый декабрист”» (Добровольская 1990: 8). Рассказ о нём начинается с весны 1812 года — с момента окончания Владимиром Федосеевичем кадетского корпуса. Затем в повествование ввели Наполеона — сурового корсиканца на коне, въезжающего в пламя. Для представления Императора французов колористы решили выбрать насыщенный оранжевый цвет, чтобы подчеркнуть его воинственность.

На соседней странице, напротив Наполеона, размещён кадр с изображениями крестьян — бородатых мужиков с копьями и вилами.



От неприятеля их отделяет канавка и вертикальный кадр с офицером, который записывает бородачей в народное ополчение и произносит: «Вся надежда на народ! Будет ополчение — будет и победа!» (Добровольская 1990: 11). В отличие от красно-коричневого, объятых языками пламени французского полководца, крестьяне изображены на белом фоне. Кроме того, взгляд Наполеона встречается со взглядом условного крестьянина, который держит вилы и обращается к офицеру, вытянув руку ладонью вверх. Мы не зря обратили внимание на эту деталь. Раскрытая и обнажённая ладонь — позитивный жест, который повсеместно встречается в советской скульптуре, вспомним, например, памятники В.И. Ленину, где вождь, держась за лацкан пальто, указывает дорогу в светлое будущее.

Прямо под ополченцами расположен кадр с помещиком в турецком халате и феске, который произносит: «Давайте, ребята, воюйте. Да не забывайте, что вы — мои» (Там же). Здесь авторы комикса намеренно усилили сатирическую подачу, заключающуюся в фамильярном отношении помещика к крепостному. В этом случае обращение «ребятки» звучит как издёвка, а последующее напоминание о том, что, каким бы героем крестьянин ни был, он в любом случае останется вещью и собственностью «властью имущего».

Помещик — тучный мужчина с румяными щеками и вздёрнутыми волосами на висках — напоминает карикатурный образ знатного человека из русских сатирических журналов XIX — начала XX веков и



советской агитационной графической продукции. Обычно в противовес круглому и женоподобному «мужчинке», пребывающему в бражном расположении духа, ставится худой, угловатый, бородастый и замученный крестьянин.

В той же главе о Раевском имеется любопытный полосный кадр, в котором мы получаем продолжение истории об ополченце и помещике. Между ними происходит следующий диалог: «Ну вот, барин, прогнали мы врага. Когда же волю получим?» (Добровольская 1990: 20), на что помещик отвечает: «Воли захотел? Я тебя вчера соседу в карты проиграл!» (Там же). Из этого следует, что крестьяне, вернувшись домой с победой над неприятелем, вновь столкнулись с крепостничеством и бесправием.

От подобного отношения страдали не только крепостные, но и солдаты. В отличие от мужиков, они возвращались в солдатское рабство. Эту мысль иллюстрирует кадр с офицерами, где старший по званию грубо обрывает солдата и обзывает его за то, что он произнёс: «А говорили, что все русские — братья. Родина одна для всех, а палки, выходит, все на одного!» (Добровольская 1990: 20).

Сам В.Ф. Раевский в этой главе показан как борец за права армейских служащих. Он вступил в тайное общество «Союз Благоденствия», а затем организовал в своей дивизии Ланкастерскую школу, «которая строилась по принципу взаимного обучения слушателей» (Добровольская 1990: 24). Он обучал солдат грамоте, знакомил с историей, географией, литературой и при этом распространял республиканские идеи.

Следующая глава рисованной книги «1825-й. Заговор» повествует о П.И. Пестеле, вошедшем «в историю революционного движения как автор Русской правды — первой республиканской конституции России» (Добровольская 1990: 32). Она интересна тем, что в ней не представлен простой народ, зато хорошо показан высший свет: пышные балы во дворце, дамы, ужатые в корсет, их кавалеры во фраках и «гвардейцы затяжные», как писал Пушкин в «Домике в Коломне». Все они находятся в праздном состоянии духа и тела, но при этом между ними ходит молва о грядущих переменах. Одни говорят, что новый царь уже выбран и им станет штабс-капитан, другие разносят абсолютно бредовые слухи о том, будто государем

хотят назначить турка, трети и вовсе считают, что Россия станет республикой «на парижский манер». Несмотря на очевидную карикатурную нелепость, в целом, как замечает комиксист в авторском тексте, светские люди «были во многом недалеко от истины» (Добровольская 1990: 39).

Полной противоположностью Пестеля был К.Ф. Рылеев. Не только, как отмечает Ю.М. Лотман, в быту, но и в окружении, и в политических взглядах (Лотман 2022). Один из разворотов рисованной книги отражает спор между ними в 1824 году (Добровольская 1990: 58-59). В главе комикса, посвящённой вождю «Северного общества», представлены и круглые помещики, и зубастые, больше похожие на собак, армейские командиры, и тощие крестьяне. Пестель же не был связан с простыми людьми и, вероятно, не имел того народолюбия, которым обладал Кондратий Фёдорович.

Вернувшись из Заграничного похода, Рылеев обнаружил, что Отечественная война вовсе не изменила Россию и «не примирила» крепостных с господами. Это проиллюстрировано кадром, на котором изображена светская женщина, ругающая лакея: «Ах ты, дрянй! Это тебе не Европа!» (Добровольская 1990: 50). Глядя на эту сцену, Рылеев мысленно произносит: «Ничего не изменилось в России. Дамы столько же прелестны, манеры их так же изысканные!» (Там же). Следующее любопытное событие – восстание императорского Семёновского полка. Солдаты взбунтовались из-за генерала Ф.Е. Шварца, позволявшего себе унижать военнослужащих. Например, он мог провести провинившегося солдата перед строем, приказав всем сослуживцам плевать ему в лицо, а также мучил солдат постоянными смотрами и репетициями парадов. Именно эти факты художник и отразил в четырёх кадрах – на первом из них Шварц кричит на солдат: «Два часа стоять смирно! Кто моргнёт – под арест!» (Добровольская 1990: 53), на втором восклицает: «Я вас научу тонкостям дисциплины» (Там же), в третьем генерал плюёт в лицо военнослужащему, а в четвёртом призывает «всей роте по очереди плюнуть в лицо негодяю!» (Там же). Под этими деспотичными кадрами расположен другой – с аристократами, обсуждающими бунт семёновцев за чаем. Казалось бы, эти люди знают о произволе и нарушениях со стороны Шварца, однако же дама в чепце говорит: «Один не плюнет, другой... так и до револю-

ции недалеко!» (Там же). По мысли господ, солдаты должны подчиняться и беспрекословно выполнять даже самый унижительный приказ, а главное, они считают, что отказ плюнуть в лицо товарищу является первым шагом к революции. Разумеется, мы не можем сказать наверняка, считали ли так современники декабристов, но предположим, что авторы рисованной истории намеренно ввели подобную идею, чтобы показать пропасть и противоречия между разными слоями общества.

Крестьяне и разночинцы в рылеевской главе показаны особенно ярко, поскольку этого требуют факты биографии вождя «Северного общества».

Первая гражданская служба Кондратия Фёдоровича – заседатель в Уголовном суде по Петербургской губернии. Бесправие неимущих и произвол, царящий в судебной системе, ярко проиллюстрированы карикатурным кадром, где героем является некий мещанин, которому сообщают, что его дело выиграно. Но какой ценой? Об этом можно судить по его внешнему виду: изобраз «счастливчика» буквально реализует метафору о снятых ради взятки судейским «последних штанах».

Рылеев в этой системе сильно выделялся: благодаря человеколюбию и жажде справедливости «между простым народом его имя и честность его вошли в пословицу» (Бестужев 1980: 67). Обвиняемые искренне радовались, когда узнавали, что в судебном разбирательстве принимает участие Рылеев. По воспоминаниям Н.А. Бестужева, некий мещанин, которого допрашивал военный губернатор Милорадович, произнёс: «теперь я знаю, что избавлюсь от всех мук и привязок, знаю, что буду оправдан: там есть Рылеев, он не даёт погибать невинным!» (Там же). К слову, именно этот сюжет нашёл своё отражение и в рисованной истории.

В рисованной книге Рылеев показан как заступник простого народа. Он искренне желал добиться справедливого решения для обвиняемых крестьян, обращая внимания судей не на факт нападения крепостными на помещика, а на его причины, которые крылись в жестокости и произволе. Человеколюбие Кондратия Фёдоровича и его имя стали гарантом защиты.

Крестьяне и другие «маленькие люди» изображены в комиксе в лучших традициях карикатурного рисунка – бородатые подпоясанные мужики с острыми от худобы носами. Во многом они представляют собой собирательный образ крестьянина, воплощённый в известной карикатуре «Мужичок на одной ноге» (1860-е), которая была размещена на обложке журнала «Новый Сатирикон» (Аверченко 1917).

Следующая глава комикса посвящена князю С.П. Трубецкому, который должен был возглавить восстание на Сенатской площади, а также капитан-лейтенанту, брату декабриста и издателя «Полярной звезды» А.А. Бестужева – Н.А. Бестужеву. Из первых кадров этой части комикса мы узнаём, что «в ночь на 14 декабря 1825 года никто из организаторов восстания не спал» (Добровольская 1990: 66). В самом деле, они судорожно пытались поднять полки, настроиться на цареубийство... но ни то, ни другое у них, если верить комиксу, не получилось: А.И. Якубович «отказался возглавить моряков и артиллеристов, захватить Зимний дворец и арестовать императора» (Там же); П.Г. Каховский, который был назначен цареубийцей, не мог найти в себе силы убить Николая I, потому что не испытывал к нему ненависти. А затем началось небывалое смятение...

Согласно комиксу, присяга новому императору – Николаю I была уже дана в 7 часов утра. Но об этом члены тайного общества не знали и начали действовать слишком поздно. В 8 часов братья Бестужевы вместе с Д.А. Щепиным-Ростовским вывели на Сенатскую Московский полк. В это же время на площади начали скапливаться зеваки. Поднятые декабристами солдаты держали строй, они, как и члены тайного общества, думали, что полки ещё не присягнули Николаю.

В полдень пролилась первая кровь – П.Г. Каховский выстрелил в генерал-губернатора, героя войны с Наполеоном графа М.А. Милорадовича, который пытался образумить бунтовщиков. Затем на площадь прибыли правительственные полки и начали загонять в кольцо восставших солдат, но им стали мешать горожане – сбрасывать с лошадей, бросать камнями, палками и даже вооружились дубинками. Отметим, что изображённые художником дубинки по своей текстуре напоминают самое «русское» дерево – берёзу, что,



вполне возможно, должно было послужить дополнительным знаком «подлинности», «народности» той возможной «революции», от которой отказались декабристы. Сам образ дубины отсылает к цитате Л.Н. Толстого в романе «Война и мир»: «...дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой...» (Толстой 1966: 534).

Народ в рисованной истории враждебно относится не только к императорской армии, но и к священнослужителям, явившимся на площадь, чтобы отговорить мятежников от совершения ошибок. В кадре, на котором изображены убегающие священники и горожанин, говорящий: «Посмотрите на митрополита! На неделе двум императорам присягают!» (Добровольская 1990: 73), содержится прямая критика религии, характерная для советской идеологии.

К восставшим солдатам пришло долгожданное подкрепление — лейб-гренадеры и гвардейский морской экипаж. В авторском тексте об этом сказано: «... силы восставших увеличились почти вчетверо. Теперь их было уже около трёх тысяч» (Добровольская 1990: 79). Из-за большого скопления людей на площади возникла угроза народного бунта — в комиксе показано, как вооружённые берёзовыми поленьями смельчаки из народа, кричат: «Что же вы ждёте? Они же пушки подводят!» (Добровольская 1990: 80), «Константина — царём!» (Там же), «Конституцию! Конституцию!» (Там же). Однако на соседней странице представлен комичный диалог между мужчинами, которые даже не понимают, что значит слово «конституция», они полагали, что это жена великого князя Константина.

Накал страстей достиг своего предела, и Николай I отдал приказ открыть огонь из трёх орудий.

Защитники декабристов из народа в комиксе показаны героями — они сразу же бросились помогать раненым. Авторы комикса так прокомментировали отношения горожан и мятежников: «Простой народ сочувствовал восставшим, готов был присоединиться к ним. Декабристы же по своим убеждениям были за народ, но не вместе с ним» (Добровольская 1990: 85). Верные императору полки выгнали восставших на лёд. В комиксе имеется грандиозный кадр «На Неве», где изображены бунтовщики, хватающиеся за последнюю надежду — перейти канал и выйти к Петропавловской крепости.

При этом на заднем плане кадра видно, как правительственные войска настраивают пушки, чтобы выстрелить в лёд и потопить мятежников.

В рассмотренной нами главе авторами рисованной книги «1825-й. Заговор» был сделан акцент на народной поддержке декабристов, показывающий, что простые люди самоотверженно заступались за мятежников, но из-за своей малограмотности они воспринимали происходящее очень наивно и даже в какой-то мере неверно. Однако введение в рисованную историю образов народа — это идеологический ход, обусловленный задачей комикса, который полностью основан на взглядах В.И. Ленина.

Оставшиеся главы комикса посвящены восстанию Черниговского полка, арестам мятежников, следствию, суду и казни декабристов. Пять бунтовщиков: П.И. Пестель, К.Ф. Рылеев, П.Г. Каховский, С.И. Муравьев-Апостол и М.П. Бестужев-Рюмин, — были повешены, а остальные, их было 88, сосланы на каторгу.

Главы об А.И. Одоевском и М.С. Луние отражают деятельность участников тайных обществ в ссылке. Именно здесь народолюбие как качество декабриста заиграло новыми красками. Прибыв на поселение в село Урик, Лунин занялся земледелием, об этом говорит кадр, где он изображен с лопатой среди грядок. После прибытия декабристов в Сибирь Урик стал «самым культурным селом Российской Империи» (Добровольская 1990: 146). Другие декабристы, например, бывший генерал-майор и князь С.Г. Волконский обучал крестьянских детей грамоте (Там же).

## **РАЗВИТИЕ РУССКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ**

Как мы уже отметили в начале статьи, книга «1825-й. Заговор» является частью трилогии о русском революционном движении, в контексте которого восстание декабристов — лишь первый этап. Последующим этапам посвящены другие части трилогии, но и в книге «1825-й. Заговор» за подробным представлением истории декабристов следует конспективное изложение дальнейшего развития революции. Основой такой композиции является статья В.И. Ленина «Памяти Герцена», а цитаты из данной статьи выступают в роли авторского текста на двух последних страницах комикса.

К первому этапу русского освободительного движения Ленин относил не только участников восстания на Сенатской, но и А.И. Герцена, который «сыграл великую роль в подготовке русской революции» (Ленин 1968: 255). Вождь считал, что великая заслуга Герцена заключается в создании вольной русской прессы за границей, а именно – возрождение альманаха «Полярная звезда» (1855-1862 гг.) и создание газеты «Колокол» (1857-1867 гг.). Эти два печатных издания также изображены на страницах комикса «1825-й. Заговор». В авторском тексте сценаристы указали, что Герцен с помощью газеты «призывал к борьбе против самодержавия в России» (Добровольская 1990: 157), но при этом они не уточнили: кого именно призывал к борьбе первый русский пропагандист. А обращался он к «верхам», к самому Александру II. За это Герцен был жестко раскритикован новым поколением революционеров-разночинцев (Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Н.А. Серно-Соловьевич). Но, как утверждает Ленин, в 1840-е годы Герцен «не мог видеть революционного народа в самой России» (Ленин 1968: 261).

Если мы внимательно посмотрим на кадр с печатным наследием Герцена, то увидим ещё одну газету – «Искра». Её создал уже сам В.И. Ленин. Отметим, что альманах и газеты расположены в кадре таким образом, что мы ясно видим первые полосы каждого из изданий, но при этом они как бы частично накрывают друг друга. И это неслучайно. Авторы комикса использовали такую композицию, чтобы показать преемственность поколений русских революционеров, что с точностью отражает мысль Ленина: «мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала – дворяне и помещики, декабристы и Герцен. <...> Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию» (Там же).

В.И. Ленин проанализировал мятеж декабристов через призму событий, охвативших Россию в канун первой русской революции, и сравнил его с военным восстанием 1905 года. По его мнению, революция 1825 года провалилась из-за того, что в ней не приняла участие многочисленная движущая сила в лице солдат и крестьян: «Тогда руководство политическим движением принадлежало почти исключительно офицерам, и именно дворянским офицерам;

«...» Масса солдат, состоявшая тогда ещё из крепостных крестьян, держалась пассивно» (Ленин 173: 318). Развитие революционного движения связано именно с усилением связей вождей революции с народом и возрастанием роли масс в борьбе.

Второй этап русской революции, согласно Ленину знаменуется деятельностью революционеров-разночинцев. Слова Ленина: «Её [революционную агитацию Герцена – А. П.] подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы. Шире стал круг борцов ближе их связь с народом» (Добровольская 1990: 158) художник визуализировал с помощью двух кадров с народовольцами, занимающимися просвещением крестьян.

Завершается комикс также цитатой Ленина, описывающей начало третьего этапа русской революции: «Буря, это – движение самих масс. Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их... Первый натиск бури был в 1905 году» (Добровольская 1990: 159). Однако слова Владимира Ильича даны не полностью, по какой-то причине издатели решили не указывать, кто стал основной действующей силой революционной борьбы. Но из статьи «Памяти Герцена» мы можем узнать, что это были «миллионы крестьян» (Ленин 1968: 261), те самые угнетённые «верхами» «низы», образам которых уделили так много внимания художник и издатели рисованной книги «1825-й. Заговор».



## **ВЫВОДЫ**

Рисованная книга «1825-й. Заговор» являет собой подробную историю декабристского восстания от момента его зарождения до финала и при этом визуализирует идеологические взгляды и установки В.И. Ленина, изложенные им в статье «Памяти Герцена». Первый период русского освободительного движения, чьими участниками стали дворяне, помещики и А.И. Герцен, детально воспроизведён в узнаваемых изображениях исторических личностей, но также прокомментирован цитатами из трудов Ленина.

В книге «1825-й. Заговор» мы ясно видим и представителей первого русского движения против царизма – прогрессивных дворян, и «угнетённые низы» – крестьян, солдат, бедных горожан. Наличие этих двух сил, а также их столкновение является прямым отражением классовой теории, разработанной К. Марксом и развитой В.И. Лениным.

При составлении комикса издатели внимательно изучили биографии декабристов и представили в рисованной книге те факты из деятельности и жизни членов тайных обществ, которые подчёркивают их народолюбие и борьбу за освобождение России от самодержавия и произвола «власть имущих».

Таким образом, рисованная книга «1825-й. Заговор» – это не просто инструмент трансляции исторического события. Комикс «сделан» на основе идей марксизма-ленинизма с конкретной идеологической целью – распространить классовую теорию и рассказать о подвиге декабристов, которые запустили процесс формирования и развития русского освободительного движения, приведшего к образованию СССР.

*Выражаю особую благодарность моему научному руководителю В.В. Биткиновой, кандидату филологических наук, доценту кафедры русской и зарубежной литературы за ценные рекомендации при написании и оформлении данной статьи.*

---

## ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:

1825-й год: Заговор: Рисованная книга / Сценарий Е.В. Добровольской, Ю.И. Макарова; худ. В.Г. Алексеев. М.: Прогресс, 1990. 160 с.

Аверченко А.Т. Новый Сатирикон. № 17. 1917. 15 с.

Герцен А.И. Былое и думы: Избранные главы / Сост., авт. послесл. и примеч. С.Е. Шаталов. М.: Просвещение, 1984. 352 с.

Гордин Я.А. Мятёж реформаторов: 14 декабря 1825 года. 2-е изд., перераб. и доп. Л.: Лениздат, 1989. 398 с.

Ленин В.И. Полн. собр. соч. В 55 т. Т. 21 / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. 5-е изд. М.: Изд-во полит. лит., 1968. 671 с.

Ленин В.И. Полн. собр. соч. В 55 т. Т. 30. / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. 5-е изд. М.: Изд-во полит. лит., 1973. 561 с.

Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX). М.: Изд-во АСТ, 2022. 640 с.

Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 2. / Под общ. ред. В.Э. Вацуру и др.; сост. и примеч. Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович, И.Б. Мушиной. М.: Худож. лит., 1980. 487 с.

Толстой Л.Н. Война и мир Т. 3-4. Л.: Худож. лит., 1966. 761 с.

## **ОБРАЗ Н. С. ХРУЩЕВА В КОМИКСАХ АМЕРИКАНСКОГО ЖУРНАЛА «SICK»**

**Ищенко Валентина Борисовна**

ассистент кафедры истории и философии  
Донбасской национальной академии строительства  
и архитектуры

В эпоху холодной войны обе стороны противостояния старались использовать все доступные средства для формирования определенных представлений о враге в массовом сознании. Важным источником для исследования пропаганды этого периода являются визуальные источники, в том числе политическая карикатура. В некоторых случаях она обретала форму комикса, то есть представляла собой серию изображений с репликами персонажей, что формировало единый сценарий.

Вопрос исследования американских комиксов эпохи холодной войны изучался в работах Натана Аткинсона, Питера Ли, Кристофера Б. Филда, Фредерика А. Райта и др. Из работ авторов следует, что сюжет комиксов был встроен в контекст общественного накала, угроз и вызовов того времени. Например, Н. Аткинсон отмечает, что идея ядерного сдерживания проявляется наглядно в комиксах так же, как и в самой культуре (Atkinson 2014: 26). Филип Пейн и Пол Дж. Спет, говоря о таких персонажах комиксов «серебряного века» (период в истории комиксов США с середины 1950-х гг. по 1970-й г.), как Фантастическая Четверка, Человек-паук или Халк,

указывают на то, что герои подвергались воздействию различных форм радиации, таким образом, фантастические и научно-фантастические элементы рассказов позволяют увидеть влияние холодной войны в самых неожиданных сферах (Paune, Spaeth 2014: 75).

Однако объект данного исследования находится на стыке комикса и политической карикатуры, где комикс является только формой. Как отмечается в «Словаре ключевых терминов в изучении комиксов», наиболее значимое исследование теории карикатуры было предпринято Э. Х. Гомбрихом и Эрнстом Крисом в период подъема фашизма в Германии. Эти ученые пришли к выводу, что карикатура была не просто комедийным преувеличением, а скорее манипуляцией внешними чертами, а также способ ведения антипропаганды (Spanjers 2022: 44). Как инструмент пропагандистской войны рассматривает карикатуру эпохи карибского кризиса В. И. Журавлева, сравнивая советскую и американскую версии данного жанра (Журавлева 2023).

Журнал «Sick» был основан в 1960 г. художником Джо Саймоном, авторству которого принадлежат многие важные персонажи и комиксы «золотого века» (например, вместе со своим напарником Джеком Кирби они создали классического супергероя золотого века - «Капитан Америка»). Саймон был первым редактором в компании «Timely Comics», которая переименовывалась несколько раз, а сейчас известна как «Marvel Comics». Деятельность журнала, таким образом, является важным эпизодом для изучения истории американских комиксов и творческого становления ряда художников, публиковавших свои работы не только в этом журнале, но и в других известных изданиях.

При помощи карикатуры «Sick» освещал злободневные внутриполитические темы, но на страницах издания было место и для обзора международных отношений. Зачастую в качестве главных персонажей таких карикатур изображались лидеры государств.

Н.С. Хрущев заслужил особое внимание американской прессы, так как именно на период его нахождения у власти выпала фаза острейшей конфронтации эпохи холодной войны. К тому же, он первым среди советских лидеров совершил визит в США, что сопровождалось большой медиакампанией в обеих странах.



Карикатурные изображения советского лидера Хрущева можно было часто встретить в американской прессе, особенно на фоне каких-либо важных событий мировой политики. Но именно карикатуры из «Sick» имеют ряд особенностей, заслуживающих отдельного рассмотрения. Примечательна неполиткорректность издания, авторы которого в достаточно язвительной и едкой форме высмеивали не только зарубежных, но и своих собственных политических лидеров. Однако наиболее заметной чертой является та форма, в которой многие карикатуры преподносились в этом журнале. Именно комикс был той яркой и запоминающейся, но в то же время простой и последовательной формой, благодаря которой получалось передавать читателю более сложные смыслы и раскрывать образы политиков через визуальную и текстовую составляющие.

Рисованный образ Хрущева выделяется в выпусках «Sick» 1962 г. Следует отметить, что данный год не случаен, так как именно в это время советско-американские отношения переживали накал, который в октябре вылился в «карибский кризис». Так, в одном из выпусков присутствует следующий комический сюжет: у Хрущева берут интервью в формате пресс-конференции. Советскому лидеру задают вопросы, затрагивающие внешнюю и внутреннюю политику СССР, о Кеннеди и США, о личных предпочтениях и вкусах Хрущева. Интересно, что некоторые вопросы исходили от известных американских исполнителей того времени: Братьев Эверлис, Гэрри Бондса, Фрэнка Синатры. Ответы Никиты Сергеевича выглядят куда более сатиричными, чем вопросы. Например, — «...Мистер Хрущев, что именно делает человека коммунистом?». — «Страх». (Sick 1962, 11: 26). Можно сделать предположение, что здесь проявляется не только критика советского коммунизма в целом, но и намек на «красную панику» в США в конце 1940-х — начале 1950-х гг., связанную с именем сенатора Джозефа Маккарти, когда из-за страха перед советской угрозой проводились репрессии в отношении подозреваемых в приверженности коммунизму, «красном» шпионаже.

Примечательно, что в ответах Хрущева часто присутствуют отсылки к культовым, известным и (или) распространенным в ту эпоху американским песням: — «...Мистер Хрущев, был ли Иосиф Сталин Вашим другом?». — «Да, Иосиф Сталин был моим близким... другом, но следует помнить старую песню “Ты постоянно причи-

няешь боль тем, кого любишь» (Sick 1962, 11: 26). Здесь имеется в виду популярная в 1940-е годы песня группы Братьев Миллс «You Always Hurt the One You Love». Следующей репликой у Хрущева поинтересовались, что тот сказал, когда пытался увидеть в небе первый спутник? Он произнес нечто на «русском диалекте», но, когда у него переспросили, что же он имел в виду, тот ответил «Star light, star bright» (Sick 1962, 11: 26), словами из английской детской песни. На вопрос о том, кто несет ответственность за повышение цен на водку в СССР, Хрущев сказал: «Я, маленький старый водочник» («The little old vodka-maker-me») (Sick 1962, 11: 27), что, в свою очередь, является отсылкой на популярную в то время рекламу винной компании «Italian Swiss Colony», транслировавшуюся по американскому телевидению. В ней звучала песня, а главный персонаж приговаривал: «Я, маленький старый винодел» ("The little old winemaker, me!").

В одном из выпусков находим отсылки к популярным американским сериалам тех времен: на страницах журнала публикуются предположения, в каких ТВ-шоу могли бы сняться лидеры разных стран. Хрущеву «досталась» детская образовательная программа «Watch Mr. Wizard», в которой демонстрировались научные опыты (Sick 1961, 5: 18). Можно предположить, что это намек на противостояние сверхдержав не только в форме гонки вооружений, но и в сфере развития науки в целом.

Разумеется, карикатуристам нельзя было не затронуть конфронтацию между двумя странами ядерную проблему. На вопрос о своих любимых американских артистах эстрады советский лидер ответил, что это «Красные кнопки», «Братья Марксы» и самые любимые «Сестры Ленины» (Sick 1962, 11: 27). Данные вымышленные группы представляют собой как указание на идеологию, так и отсылку к популярным музыкальным коллективам вроде «The Everly Brothers», «The McGuire Sisters» и т. п.

Эта тема отражена и в другом номере того же года. По сюжету одного из комиксов у Кеннеди берут интервью. Среди желающих задать вопрос присутствует и Хрущев. Прямых реплик от него не исходит, однако в руках советского лидера читателю дают увидеть листок, на котором заготовлены вопросы американскому пре-

зиденту. Среди них читается «Сколько у вас атомных бомб?» (Sick 1962, 14: 31).

В том же номере Хрущев изображается среди лидеров дружественных СССР стран. Между ними ведется беседа о том, почему от Молотова из Вены нет вестей. Этот город выбран авторами не случайно. В 1960-1962 гг. Молотов занимал пост постоянного представителя от СССР в МАГАТЭ в австрийской столице.

Хрущеву предлагают «нанести удар», однако советский лидер отвечает, что старые большевистские времена прошли, они теперь легитимные правители: «глаза всего мира прикованы к нам, мы и так в ударе». Далее в ходе спора Хрущев предлагает отправить Молотова в «Латавию» (название страны указано специально с искажением — «Latavia»). У него спрашивают, где находится эта страна, на что тот отвечает «В том-то и дело, что Латавии нет, а Молотов проведет остаток жизни в ее поисках» (Sick 1962, 14: 8-9).

Еще один выпуск содержит сюжет, где персонаж, который похож на Н. Хрущева внешне, но представляется его главой по связям с общественностью «Георгием Нитовичовичем» просит снять фильм про советского лидера. Продюсер компании, к которой обратился «глава», сообщает, что у «Никки» плохой имидж из-за подавления венгерского восстания и ядерных испытаний, а им предстоит это исправить. Далее происходит обсуждение того, каким должен быть сценарий фильма, чтобы улучшить общественный авторитет Хрущева (Sick 1963, 22: 32).

«Нитовичовичу» задают вопросы о жизни и деятельности Н. С. Хрущева, что необходимо для сценария. — «...Каким был Никки в молодости?». — «Глупым крестьянином». — «Вы имели в виду, что он был необразованным...?». — «Нет, он был глупым...». «Расскажите..., как Никки пришел к власти?». — «Он убивал невинных людей». Далее из этого диалога выстраивается абсурдная и даже гротескная биография, из которой следует, что обсуждаемый «Никки» заключил брак прямо во время боя под Смоленском, а во время медового месяца молодожены «зачистили нацистское пулеметное гнездо ручными гранатами». Во время обсуждения члены команды высказывают еще более нелепые идеи, на одну из них «Нитовичович» реагирует, говоря, что не хочет, чтобы Сталин вы-

глядел слишком отзывчивым (Там же: 33-34). Следует отметить, что данная зарисовка высмеивала не только образ Хрущева, но и американский кинематограф, в диалогах периодически упоминаются популярные американские актеры и фильмы: роль Хрущева в начале хотели отдать Джеффри Хантеру, снявшемуся в «Царе царей», а потом Эрнесту Борнгайну, сыгравшему в фильме «Марти». Также интересную деталь представляют собой таблички, возле которых периодически появляются персонажи комикса. Например, во время очередного диалога герои оказываются возле вывесок «НАТО» (американский продюсер) и «вето» («Нитовичович»), что является некой аллегорией на противостояние США и СССР в Совете Безопасности ООН (рис. 1). Нелепости добавляют предметы в руках у героев. Например, «Нитовичович» держит в руках то выпуск журнала «Sick», то экземпляр «Майн Кампф» (Там же).

Перейдем к изучению визуальной составляющей. Поскольку различные карикатурные сюжеты создавались разными художниками

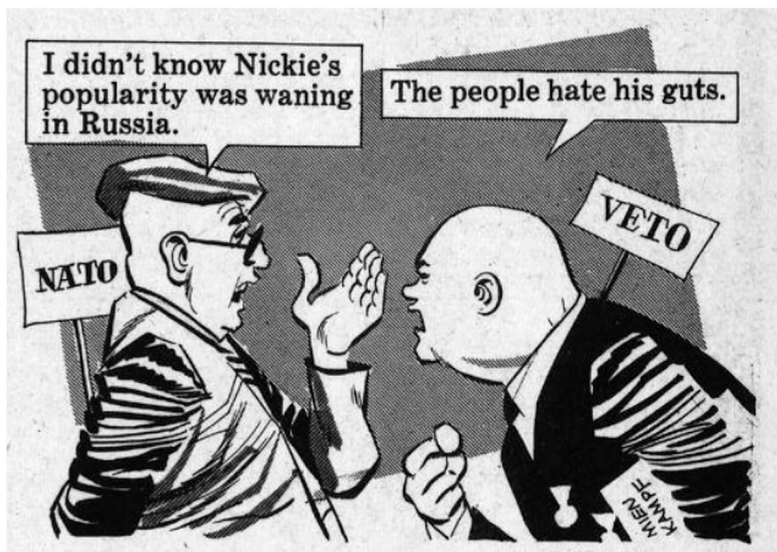


Рис. 1. На рисунке написано: — «Я не знал, что популярность Никки в России идет на убыль». — «Люди ненавидят его до глубины души». Таблички с надписями «НАТО» и «вето». Источник: Sick 1963, 22: 35

либо же отличались сценарием, в каждом комиксе можно найти какие-то особенности. Например, на страницах 14-го выпуска манера изображения более реалистична, схожа с фотографиями в сравнении с другими (рис. 2). Тем не менее, общие черты в визуальном раскрытии образа присутствуют у большинства авторов. Советский лидер представлен как полный лысый мужчина среднего возраста в черном костюме, иногда в очках или с медалью. У некоторых художников особенно заметно изображение коротких рук, низкого роста или даже некоторой карликовости.

Важную роль в передаче образа играют не только портретные черты, но и проксемика, кинетика, мимика. Именно эти составляющие оживляют персонажа. Карикатуристы наделяли Хрущева яркой мимикой, резкими жестами, «трибунными» позами. На одной карикатуре он изображен с ботинком в руке (рис. 3), что отсылает к известной фотографии, подвергшейся монтажу, и истории-легенде о том, как якобы на одном из заседаний Генеральной Ассам-

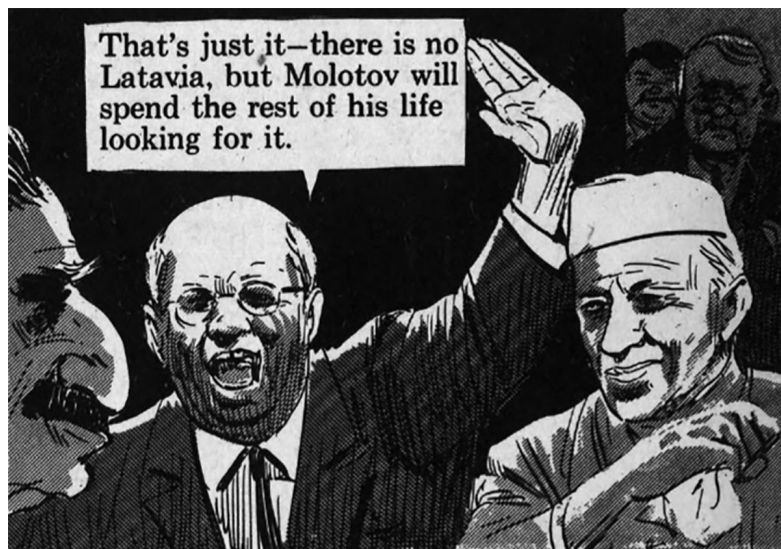


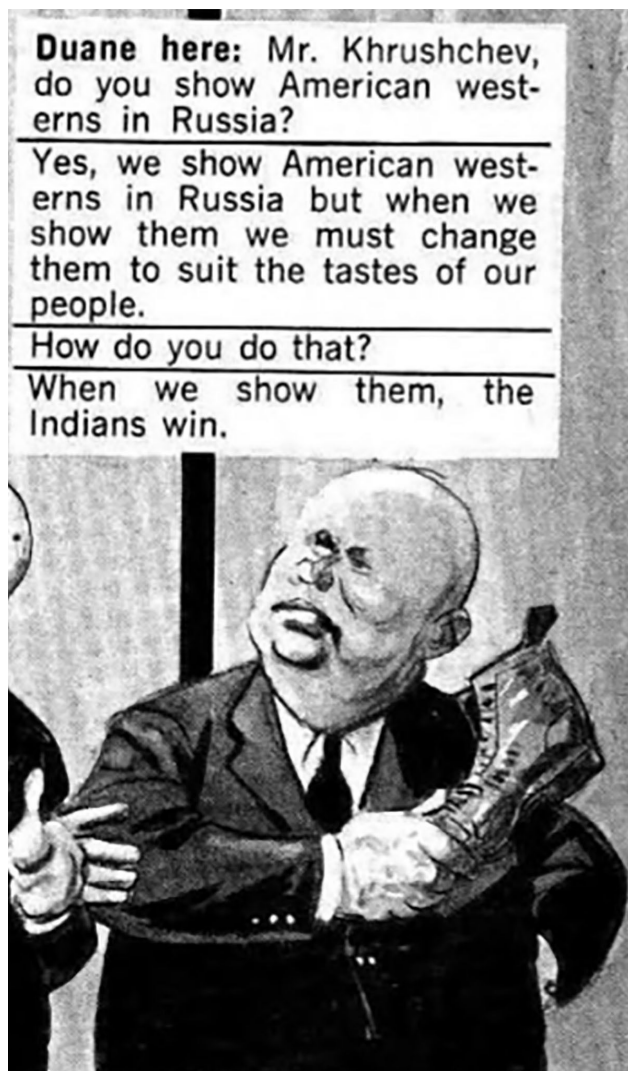
Рис. 2. На рисунке написано: — «В том-то и дело, что Латавии нет, но Молотов проведет остаток жизни в ее поисках». Источник: Sick 1962, 14: 9

блеи ООН Хрущев в знак протеста стучал по трибуне ботинком.

Подводя итог, можно прийти к заключению, что образ Хрущева в рассматриваемых комиксах не входил в противоречие с общей информационной повесткой в США и образом врага в лице СССР. Он был отрицательным, однако не столько пугающим или демонизированным, сколько комично-агрессивным. В сюжетах прослеживается как упоминание реальных событий, так и фантазия авторов вплоть до гротескных искажений. Особое внимание следует уделить присутствию многочисленных отсылок к американской популярной культуре того времени, что не только служило материалом для юмористической составляющей, но и позволяло образу сильнее отпечататься в памяти читателей журнала.

Таким образом, исследование данных материалов позволяет обратить внимание на некоторые особенности американской пропаганды времён холодной войны. Как уже упоминалось, политическая составляющая переплеталась в сюжетах комиксов с поп-культурой. За многочисленными отсылками к текстам песен, телепрограмм и т. п. посредством ассоциирования скрывались более сложные и серьёзные послания. С одной стороны, нагнетание ядерной угрозы, с другой – попытка несколько ослабить это напряжение посредством юмора.

Форма комикса позволяла предоставить читателю вместо уже «готовых идей», поданных «сверху» назидательным тоном, различные намеки, которые он самостоятельно должен был расшифровать. Американцам следовало помнить об опасности врага, угрожающего им «красной кнопкой», при этом восприятие противника не должно было доходить до всеобъемлющей паники времён «маккартизма». Пропаганда, воздействовавшая на эмоции людей, могла не только нагнетать, но и производить «разрядку». А общий лейтмотив сюжетов в журнале «Sick» не выглядел как «мы хорошие, а враги плохие», большинство фигур, изображенных там, высмеивались вне зависимости от того, по какую сторону «баррикад» холодной войны они находились. Это позволяло создать атмосферу некой критической объективности, вызывая у читателя больше доверия.



**Рис. 3.** На рисунке написано: «Дуэйн: Мистер Хрущев, вы показываете американские вестерны в России?». — «Да... но когда делаем это, то должны менять их в соответствии со вкусами нашего народа». — «Как вы это делаете?». — «Мы показываем, что индейцы побеждают». Источник: Sick1962, 11: 27

**ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Sick, 1961. № 5. 52 p.

Sick, 1962. № 11. 52 p.

Sick, 1962. № 14. 52 p.

Sick, 1963. № 22. 52 p.

**НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Atkinson N. Lights, Camera, Action 101: A Brief Lesson on How to See an Atomic Bomb // *Comic Books and The Cold War, 1946–1962* / Edited by Chris York and Rafiel York. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. P. 19–29.

Payne Ph., Spaeth P. J. Jack Kirby's Challengers of the Unknown: Establishing Order in an Age of Anxiety // *Comic Books and The Cold War, 1946–1962* / Edited by Ch. York and R. York. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014. P. 68–78.

Spanjers R. Caricature // *Key Terms in Comics Studies* / Edited by E. La Cour, S. Grennan, R. Spanjers. Palgrave Macmilan, 2022. P. 43–44.

Журавлева В.И. Карибский кризис и ядерная угроза в советской и американской карикатуре: две версии одной истории // *Новый исторический вестник*, 2023. № 2 (76). С. 76–99.



## **КОМИКС КАК ИНСТРУМЕНТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛЬШИ**

**Павлова Мария Сергеевна**

канд. ист. наук, научный сотрудник отдела европейских политических исследований ИМЭМО им. Е. М. Примакова РАН

Политизация истории в Польше в последнее десятилетие, а особенно после прихода к власти осенью 2015 г. национал-консервативной партии «Право и справедливость», стала самодостаточным объектом научных исследований как в польской, так и в зарубежной политологии и социологии. Среди нескольких методологических подходов к исследованию политики памяти одним из наиболее удачных представляется концепция, выработанная французским философом, приверженцем герменевтики, П. Рикером. В Польше ее последовательно использует в своих работах для деконструкции исторической политики исследователь М. Лучевский (Luczewski 2017).

Главным элементом исторического повествования являются события и трансформации его героев, и Лучевский выявляет на этой основе три типа наррации (Luczewski 2017: 43). Если нарративный герой не меняется с течением времени, хотя окружающий мир и объективная реальность подвергаются постоянным изменениям, такая наррация является стабильной и обычно присуща нарратору героического типа. Если исторический процесс и политические реалии приводят к существенным изменениям (деструкции) героя,

повествование принимает вид регрессивного нарратива, который в свою очередь подразделяется на: регрессивный нарратив жертвы (герой превращается в жертву) и регрессивный нарратив преступника (герой оказывается исполнителем преступлений). В первом случае самосознание героя как исторического субъекта подвергается физической деструкции, во втором – моральной. Наконец, третьим типом нарратива назван «прогрессивный», который так же может существовать в двух видах: прогрессивный нарратив жертвы, когда в ходе естественного исторического процесса или в результате исторической политики жертв «возвращают к жизни» и вписывают в контекст современной реальности, и прогрессивный нарратив преступника, когда исполнители преступлений возвращают себе «моральный капитал» и приобретают статус жертвы или даже в отдельных случаях – статус героя. Очевидно, что героический, прогрессивный и регрессивный нарративы являются идеальными типами, а в реальном нарративе существуют (или целенаправленно создаются), как правило, лишь в смешанных формах. В частности, соединение регрессивного нарратива жертвы с прогрессивным нарративом жертвы представляет собой тип исторической политики, который Лучевский определяет как *resourcement* – «возвращение к истокам», когда народ отождествляет себя с жертвами и считает себя их наследниками. Как отмечал Рикер, в этом случае центральным событием такого нарратива становится деструкция героя, а доминантой исторического сознания становится постоянный траур по самим себе и одновременно попытка заново себя воссоздать (Ricoeur 2012: 168).

История польского комикса началась вскоре после восстановления независимого польского государства и насчитывает уже более 100 лет. Возрождение комикса в социалистической Польской народной республике (ПНР) пришлось на 1960-ые гг., когда вместо отдельных рисованных историй в газетах появились полноценные комиковые журналы (*zeszyty komiksowe*). Исследователи сходятся во мнении, что комиксы 1960-х гг. не отличались сложными сюжетными линиями, графика также имела второстепенное значение, а основной целью оставалась легитимация власти ПОРП. Действие многих исторических комиксов этого периода разворачивается либо в эпоху средневековья – это комиксы из серии «Легендар-

ная история Польши» (*Legendarna historia Polski*) и «Начала польского государства» (*Początki Państwa Polskiego*), либо относится к периоду Второй мировой войны. Объединяет эти эпохи фигура главного злодея: им в любое время является немец – в образе ли жестокого крестоносца, коварного средневекового маркграфа из соседних с Польшей земель, немецкой княжны или бесчеловечного нациста. Немец олицетворяет собой фигуру врага независимо от исторической эпохи, в которой разворачивается сюжетная линия комикса. В комиксах о войне немцам противостоят красноармейцы и польские коммунисты, солдаты Армии Людовой. Главным героем комиксов стал, безусловно, Станислав Колицкий или Ганс Клосс, известный российскому читателю неуловимый польский разведчик по телесериалу «Ставка больше, чем жизнь», но в Польше также знаменитый герой комиксов художника М. Вишневого. Фигура же немецкого злодея появляется в рисунках не просто так – создание нарратива «возвращенных земель» и вечной борьбы с немецким оккупантом стало одним из конструирующих элементов официальной истории ПНР. Комикс становится важным инструментом исторической политики ПНР. Такие основные характеристики как пропагандистский характер и образовательный функционал складываются именно в период ПНР и остаются присущими и современному польскому историческому комиксу.

Новое дыхание польский комикс получает в период экономического и культурного расцвета ПНР при Э. Гереке в 1970-ые гг. Развитие отношений с Западной Европой приводит к переформатированию комикса, который заимствует графические и литературные приемы из лучших на тот момент западных образцов – франко-бельгийских комиксов. К 1980 гг. на страницах комиксов начинают встречаться и новые герои – государственные деятели довоенной Второй Речи Посполитой В. Витос, И. Падеревский и Р. Дмовский, появление которых в сюжетах 1950-х начале 1970-х гг. было совершенно немыслимым. Как отмечают исследователи, введение в сюжеты новых героев было своеобразным «политическим лифтингом» комиксов, которые постепенно начинали пропагандировать измененную версию польской истории, пока что представлявшей экзотическую смесь коммунизма и довоенных польских идеалов (Stańczyk 2014: 43)

Современный этап в развитии польского исторического комикса начинается уже с 2000-х гг. и связан с двумя факторами. Во-первых, историческая политика становится одной из главных областей государственной пропаганды национал-консервативной партии «Право и справедливость». Появление исторического дискурса в Польше стало элементом семантической революции 2002-2004 гг., результатом которой стал конец «посткоммунизма». В польской литературе отправной точкой начала исторической политики часто называется открытие в 2004 г. Музея Варшавского восстания, а также принятая 1 сентября 2004 г. на партийном съезде национал-консервативной партии «Право и справедливость» (ПиС) резолюция об исторической политике Польши. Ее основной тезис заключается в том, что Польше необходима современная историческая политика, ориентированная на культивирование и распространение ценностей польской истории и культуры.

Одним из постулатов было то, что государство должно относиться к истории как к инструменту создания общности, объединяя поляков вокруг исторических подвигов, подчеркивая патриотизм предков, а также «возвращая баланс между памятью о коллективной вине периода Второй мировой войны и героическими подвигами того же времени», а во внешней политике продвигать тезисы о польском героизме и вкладе в «победу над нацизмом и коммунизмом» в противовес исторической политике Германии, Израиля и России, «которые охотно говорят о польской вине, но не о польском героизме» (Кацка 2015: 59).

Во-вторых, в Польше в 1999 г. возникает Институт национальной памяти (ИНП), который соединяет в себе функции научно-исследовательского института и издателя, крупного образовательного учреждения, независимого элемента системы государственной власти и привилегированного органа судебной системы, а также учреждения, ответственного за люстрацию (Столя 2002: 113). К середине 2000-х гг. ИНП превращается в своеобразное «министерство памяти», господство которого в области исследований новейшей истории Польши «сильнее, чем в свое время господство британского флота над морями, а его исследовательский бюджет, вероятно, превышает совокупный бюджет всех прочих исследовательских центров» (Там же: 118).

Именно ИНП становится основным издателем исторических комиксов в 2000–2010-х гг. Если комиксы социалистической Польши черпали вдохновение в средневековой истории, то главной сюжетной эпохой для комиксов, издаваемых ИНП, становится Вторая мировая война, а история до XX в. практически исчезает из поля зрения читателей рисованных историй. Действие первых комиксов известного художника К. Выжиковского, посвященных войне — «Вестерплатте» (Westerplatte) и «Первые в бою» (Pierwsi w Boju) — происходит в сентябре 1939 г. и развивается на фоне нападения на Польшу Германии, а главным врагом по-прежнему изображается немец. Однако

последующие серии комиксов, изданные после начала работы Выжиковского и других популярных авторов для ИНП, хронологически сдвигаются все ближе либо к 1944–1945 гг., либо в годы советско-польской войны, а место главных врагов польского народа нацисты уступают «большевикам». Одной из главных «побед» ИНП и других акторов польской политики памяти стало принятие Европейским парламентом резолюции № 2019/2819(RSP) от 19.09.2019 г. «О важности европейской памяти для будущего Европы», которая ставит знак равенства между нацистской Германией — страной-агрессором и СССР. На первой же странице комикса «Майор Хубаль», посвященного партизанской борьбе майора Х.Добжаньского написано, что в октябре 1939 г. «из-за численного преимущества немецких и советских сил польские отряды были разбиты, и через 21 год после восстановления суверенитета Польша оказалась под оккупацией агрессоров — Германии и СССР» (Kluska, Kleszcz 2021: 3)



Рис. 1. (Источник: Kluska B., Kleszcz T. Major Hubal. Łódź, 2021.S. 3.)



Рис. 2. (Источник: Wilczkiewicz T. *Waleczny Tadzio*. Łódź, 2019.S.3)

Подобная подмена главного «злодея» происходит практически во всех публикациях Института – от фундаментальных исторических исследований до комиксов. На первое место в историческом нарративе ИМП выходит «навязанный Советами тоталитарный режим, чужой, незаконный и жестокий, олицетворяемый сотрудниками СБ или партийными аппаратчиками, а иногда обезличенный» (Столя 2002: 119). Так, в комиксе «Храбрый Тадек» (*Waleczny Tadzio*), действие которого происходит летом 1920 г., в период наступления Красной армии на Польшу, красноармейцы изображаются либо с практически одинаковыми лицами с выраженными азиатскими чертами и называются «красными казаками», либо как красно-серая «масса», часто со спины (Wilczkiewicz 2019: 3).

Одновременно формируется и образ противостоящих им поляков – польский народ изображается как «патриотичный, любящий свободу и богобоязненный, представленный борцами за свободу, деятелями гражданского сопротивления, невинными жертвами, или воплощенный в коллективных субъектах, таких как рабочие, протестующая молодежь или негнбимое духовенство» (Столя 2002: 119).

Подобные примеры подтверждают тезис А. И. Миллера о том, что именно в Польше раньше всего и в наиболее четком виде сформировалась агонистическая политика памяти, конструирующая национальную идентичность через противопоставление «своего» и «чужого» и ревизию «советского прошлого» (Миллер 2016).

Заметным явлением в исторической политике ИМП стали комиксы, посвященные истории «проклятых солдат». Создание культа

«проклятых солдат» стало флагманским проектом ПИС стало создание культа «проклятых солдат» – бойцов вооруженного антисоветского и антикоммунистического подполья. Миф о «героической борьбе» членов подполья сначала против нацистов, а затем и коммунистов служит, в том числе, поддержанию у современного поляка ощущения «мученичества» и жертвенности, которое польские социологи называют доминирующим определением патриотизма в польском обществе. С 2016 г. в Польше создается отдельная система коммеморации памяти «проклятых солдат», которая включает государственный праздник (1 марта – Национальный день памяти «проклятых солдат» - Narodowy Dzień Pamięci «Żołnierzy Wyklętych»), проводятся патриотические и спортивные мероприятия «по следам проклятых» для детей и молодежи всех возрастов, к созданию позитивного образа привлечена киноиндустрия и даже туристический сектор.



Рис. 3. (Источник: Wilczkiewicz T. Walczny Tadzio. Łódź, 2019. S.5.)

Дальнейшее развитие тема «проклятых солдат» получила в изданных ИНП комиксах «Волчьи тропы» (Wilcze tropy) и «Освобождение? 1945» (Wyzwolenie? 1945), в которых четко прослеживается следование канонам исторической политики ПИС (Wyżukowski, Zajązkowski 2011). Знак вопроса после слова «освобождение» в названии поставлен не случайно – он превращает СССР в оккупанта Польши наравне с нацистской Германией, а «проклятые солдаты» представлены подлинными героями настоящей, некоммунистической Польши. В чертах «проклятых» собраны все лучшие качества –

они раздают еду бедным, пользуются любовью и поддержкой всего народа, осуществляют справедливую власть и несут кару оккупантам и коллаборантам, но даже эти кары – милосердные и христианские, поскольку в сражениях за независимость Польши их помощниками и советчиками нередко являются представители католического духовенства. Красноармейцы изображены как предатели, одновременно безжалостные, лживые и глупые, неспособные к героическим сражениям. «Советы» силой принуждают поляков вступать в Красную армию, сжигают деревни, убивают женщин и детей и сгоняют людей в колхозы, изображаются в основном либо при совершении своих преступлений, либо в процессе жестоких допросов поляков. Герои комиксов 2020-2021 гг. издания прямо говорят: «эти создания – нелюди» или «чудовища» (Wilczkiewicz 2019: 4). На справедливый вопрос, который может возникнуть у читателя – «Как же изображенные нищими, пьяными и примитивными советские солдаты смогли победить Гитлера и «оккупировать» Польшу?» – комикс подсказывает готовый ответ: это произошло только благодаря численному преимуществу «большевиков» и их бесчестному поведению.

По замечанию исследователя создаваемого в Польше культа «проклятых солдат» Р. Внука, главной проблемой нарратива «проклятых солдат» является то, что он подвергает маргинализации все остальные важные феномены военного и послевоенного периода (Bałdys 2016: 71). В частности, полностью вычеркивается из памяти история коммунистического антифашистского подполья, развитие и деятельность Польской крестьянской партии (PSL), которая в первые послевоенные годы насчитывала более миллиона человек, тогда как все антикоммунистическое сопротивление – около 100 тыс. Представляется, что проблема здесь не только в маргинализации других событий войны, но и в том, что принятый прогрессивный нарратив превращает проклятых солдат в идеальных национальных героев, игнорируя как их преступления, так и их жертв. Первую тройку главных героев «проклятых солдат» составляют З. Шенджеляж «Лупашка», Ю. Курась «Огень» и Р. Райс «Бурый», каждый из которых, помимо участия в антисоветском сопротивлении, являлся инициатором и исполнителем преступлений против народов, проживавших во время войны на территории Польши – евреев, белору-



сов, литовцев, словаков, а также и просоветски настроенных поляков. Создание нового историко-политического нарратива вызвало, к примеру, серьезное недовольство в Литве, где нынешние польские герои ассоциируются не столько с антикоммунистическим сопротивлением, сколько, как «Лупашка», которого в Литве называют не иначе как «душегуб» (с убийствами 67 мирных литовских жителей в июне 1944 г.). «Лупашка» также выбирается правительством Пис на роль одного из новых героев для польского народа. После организации торжественного перезахоронения «Лупашки» на государственном уровне с участием президента и первых лиц государства в апреле 2016 г., которое было названо в литовских СМИ пощечиной Вильнюсу, в Литве задумались над тем, как реагировать на использование этого сюжета в политической области. Изданный ИНП комикс «Лупашка 1939 г.» посвящен первому носителю этого псевдонима – Е. Домбровскому, который в 1939 г. был одним из лидеров антисоветского сопротивления на «кресах» – западнобелорусских и литовских территориях, входивших до сентября 1939 г. в состав Польши, и в память о котором З. Шендзеляж позднее взял этот же позывной. Хотя речь в комиксе идет о другом «герое» в иных исторических обстоятельствах, рисунки как бы подготавливают читателя к преступлениям тезки Домбровского в 1944 г. в отношении местных жителей этих же территорий. В частности, в подписи к изображению повешенных на фоне православных куполов местных жителей в местечке на границе с нынешней Литвой и Белоруссией отмечено: «отряды Лупашки вошли в местечко Озеры 20 сентября 1939 г., восстановили порядок, покарав лидеров большевиков и агитаторов, а также поддержавшее их белорусское и еврейское население» (Wyrzykowski, Zajączkowski 2009: 33).

Для Польши, как и для других стран Восточной Европы, основным отправным пунктом формирования исторической политики по-прежнему остается Вторая мировая война. Исследователи исторической политики современных стран, опираясь на схему П. Рикера о трехуровневом историческом нарративе, в целом выделяют три типа поведения государств – тип «конверсии и покаяния», реализуемый Германией, тип «невинной жертвы» – Израиль и тип «героя-победителя» – это Россия и некоторые страны постсоветского пространства. Разнообразие польских судеб во Второй мировой

войне могло бы стать хорошей и чуть ли не уникальной основой для проведения эффективной исторической политики по всем трем типам – и героя, и жертвы, и преступника, этого, однако, не происходит. Одной из основных причин этого является следование поль-

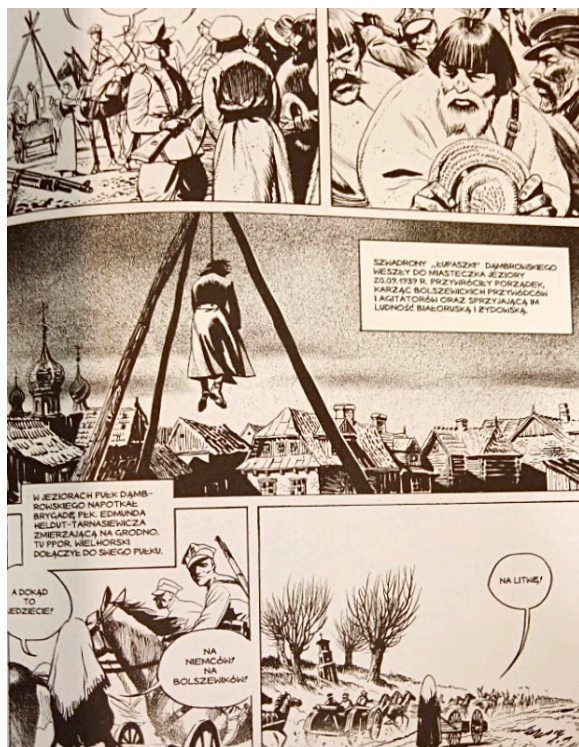


Рис. 4. (Источник: Wyrzykowski K., Zajączkowski S. Łupaszka 1939. Warszawa 2009. S. 33) .

ских властей прогрессивному нарративу и сосредоточенность на представлении Польши как главной жертвы Второй мировой войны, что остается центральным сюжетом польских исторических комиксов 2000-2020-х гг.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Kluska B., Kleszcz T. Major Hubal. Łódź, 2021. 44 p.

Wilczkiewicz T. Waleczny Tazio. Łódź, 2019. 28 p.

Wyrzykowski K., Zajączkowski S. Łupaszka 1939. Warszawa 2009. 96 p.

Wyrzykowski K., Zajączkowski S. Wilcze tropy. Zeszyt 1. „Zygmunt”.  
Warszawa, 2011. 40 p.

Wyrzykowski K., Zajączkowski S. Wyzwolenie? 1945. Warszawa, 2010. 82 p.

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Лыкошина Л. С. Историческая политика» современной Польши в контексте российско-польских отношений // Славянский альманах. 2015. С. 170-179.

Миллер А.И. Политика памяти в посткоммунистической Европе и её воздействие на европейскую культуру памяти // Политика: Анализ. Хроника. Прогноз. 2016. № 1(80). С. 111-121.

Столя Д. Польский ИНП становится «Министерством памяти»? // Миллер А.И., Липман М. (ред.) Историческая политика в XXI веке. М., 2002. С. 103-123.

Bałdys P., Piątek K. Memory politicized. Polish media and politics of memory - case studies // Media i społeczeństwo. № 6, 2016. P. 64-77.

Kącka K. Polityka historyczna: kreatorzy, narzędzia, mechanizmy działania – przykład Polski // Narracje pamięci między polityką a historią. Red. Kącka K. Torun, 2015. 382 p.

Luczewski M. Kapital moralny. Polityki historyczne w późnej nowoczesności Krakow, 2017. 440 p.

Ochman E. Soviet war memorials and the re-construction of national and local identities in post-communist Poland // Nationalities Papers. 2010. № 4. P. 509-530.

Ricoeur P. Pamięć, historia, zapomnienie. Krakow, 2012. 698 p.

Stańczyk E. 'Long Live Poland!': Representing the Past in Polish Comic Books // Modern Language Review. 2014. Vol. 109. N. 1. P. 178-198.

## **«РИСОВАННАЯ ИСТОРИЯ» РОССИИ В СОВРЕМЕННОМ КЛАССИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТСКОМ УЧЕБНИКЕ**

**Белгородская Людмила Вениаминовна**

д-р ист. наук, профессор кафедры истории России, мировых  
и региональных цивилизаций (Сибирский федеральный университет)

### **ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ В ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ**

В конце XX в. в гуманитарных науках произошел так называемый «визуальный поворот» (pictural turn). Исследователи осознали, что изображений, подобно текстам и устным свидетельствам, являются важным историческим источником. Среди существующих классификаций исторических источников чаще всего выделяют четыре основные группы: вещественные, изобразительные, письменные и фонические. Известный историк С.О. Шмидт предложил оригинальную типологию визуальных источников, разделив их по типу и способу передачи информации. Им выделены следующие подвиды: а) художественно-изобразительные; б) изобразительно-графические; в) изобразительно-натуральные (фотографии и документальные кинокадры) (Шмидт 1985: 21).

Российские историки постепенно осознают, что для современной науки визуальное не менее информативно, чем нарратив, начинают постигать визуальные тексты, включая научно-популярную и

учебную литературу. Появились первые публикации о визуальных характеристиках новых учебников по истории (Алексашкина, Ворожейкина 2018). До сих пор мало кто из авторов пользуется возможностью публиковать изобразительные источники, часто их используют лишь для иллюстрации выводов, к которым исследователь пришел другим путем. Отрадно, что главный журнал «Российская история» стал оформлять с 2018 г. обложку издания репродукциями картин. Первой стала работа К. Малевича «На сенокосе» (1929 г.).

## **СОВРЕМЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ УЧЕБНИК ПО ИСТОРИИ РОССИИ**

В 1990-х и первые два десятилетия XXI в. университетские учебники по истории России выходили практически без иллюстраций, редко делались вклейки с историческими картами и репродукциями картин, преимущественно маленького размера и черно-белыми. Знаковым стал выход в конце нулевых — начале 20-х гг. нынешнего столетия учебника «История России» (Орлов; Георгиев; Георгиева; Сивохина 2022) и учебного пособия «История России в схемах, фотографиях и шедеврах живописи» (Орлов; Георгиев; Георгиева; Сивохина 2023) (далее «учебник» и «пособие» — Л.Б.), подготовленных преподавателями Московского государственного университета. Все авторы окончили исторический факультет МГУ между 1954 и 1967 г., обладали к моменту написания учебника и пособия большим педагогическим опытом, имели ученые степени и звания. В учебнике помещено более 800 иллюстраций разного качества, в пособии напечатано полтысячи более крупных по формату фотографий и репродукций. Вместе с тем, такие новации в век информационных технологий как «добавленная реальность», теги, использование цифровых технологий для визуализации информации, создание инфографики остались неиспользованными ими при изложении учебного материала.

В этом плане можно согласиться с мнением британского историка П. Берка: «В ближайшие несколько лет будет интересно посмотреть, как историки из поколения, выросшего и на компьютерах, и на телевидении, практически с рождения, живущего в мире, насыщенном изображениями, будут подходить к визуальным свидетельствам прошлого» (Берк 2023: 14). Авторы пособия грамотно распо-

ложили визуальную информацию преимущественной на нечетных страницах, правильно полагая, что зрительский взгляд в первую очередь направлен в правую часть текста.

Использование в аннотации к пособию выражения «приведено более 500 фото и иллюстрации» не вполне логично, поскольку фотографии тоже являются иллюстрациями к тексту. Вряд ли уместно использование авторами понятия «шедевры» применительно ко всем изображениям из учебного пособия. Это, скорее, выглядит как неудачный маркетинговый ход. Ведь речь идет о содержании учебного пособия. Кроме того, будем иметь в виду, что задача историка состоит в отходе от сугубо искусствоведческого анализа, когда каноны эстетические перестают играть существенную роль. Для исследователя и популяризатора исторического знания осуществление интерпретации визуального текста важнее оценки музейной ценности артефакта. Можно согласиться со следующим суждением французских историков: «Как правило, у историков не принято оценивать изображения с эстетической точки зрения, их интересуют условия появления и использования этих изображений... Художественные формы как таковые не привлекают их внимания» (Словарь 2011: 54-57). При таком подходе «искусные», «неискусные» и даже откровенно «безыскусные» изобразительные источники становятся одинаково ценными для историка.

Поскольку нет указаний на художественного редактора, а каждый раздел визуализирован особым образом, мы можем полагать, что авторы разделов самостоятельно подбирали визуальные источники для оформления текста. Историки разделили материал на 43 главы (учебник) и 41 тему (пособие). Ряд изобразительных источников совсем не попали в поле зрения авторов: кадры кинохроники и художественных фильмов, открытки. Качество печати неважное, а если изображение небольшого размера, то рассмотреть его детально практически невозможно. Изображения везде выполняют только иллюстративную роль. В текстах изданий нет обращений к используемым визуальным источникам, заданий, указаний по самостоятельному анализу изобразительных источников. Самые большие по объему иллюстрации занимают разворот, что не вполне оправдано – студенты хорошо знакомы с этими художественными полотнами. Речь идет о картине А.А. Иванова «Явление Христа народу» и рабо-

те И.Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии». В пособии авторы неоднократно используют и малоизвестные, но информативные в плане исторической достоверности, альбомы и сборники. Среди них – литографии с натуральных зарисовок Д.О. Аткинсона «Живописное представление о нравах, обычаях и развлечениях русских», образы из книги И. Кнебеля «Картины по русской истории», лубки из собрания Д. Ровинского. Ряд изображений вызывают недоумение и искреннее удивление. В главе об истории русской культуры XIII-XV вв. в качестве иллюстрации помещено изображение с Федоскинской лаковой шкатулки «Победители», созданной А. Федоровым (1957 г.р.) Оправданным было бы использование изображения в разделе о политической деятельности князей Киевско-Новгородской Руси, воображаемые образы которых представил наш современник.

Самые красочно и богато оформленные периоды российской истории – древнерусское государство и Московское царство. Спорной представляется приведенная в учебнике атрибуция знаменитого портрета Ивана Грозного, хранящегося в Национальном музее Дании. Это не «гравюра на дереве неизвестного западноевропейского автора. XVI в.» (Орлов; Георгиев; Георгиева; Сивохина 2022:113). Заметим, что в учебных изданиях для школьников новой России встречается даже указание на то, что это икона с ликом монарха. Современные искусствоведы полагают, что это парсуна XVI или XVII в. Авторы учебников использовали много изображений икон, фресок, фотографии памятников. Особую в современных условиях политическую значимость имеет приведенная в тексте фотография монумента в честь основания Киева (Орлов; Георгиев; Георгиева; Сивохина 2022: 18). Широко использованы репродукции картин художников-передвижников. Абсолютными лидерами стали В.М. Васнецов, А.М. Васнецов, приведены в учебнике репродукции работ Н.К. Рериха, В.И. Сурикова, И.Я. Билибина. Но совсем не представлены работы по российской истории советских и современных российских художников. Например, творчество И.С. Глазунова, написавшего десятки полотен на темы доимперской российской истории, представлено одним портретом... Л.И. Брежнева. Мы полагаем, что аутентичность изображения совсем не определяется хронологической близостью времени создания визуального образа к воспроизводимой исторической эпохой.

Пояснительный текст к визуальным источникам оформлен почти единообразно, он начинается с названия произведения, указания имени автора и времени создания. Место хранения не указывается практически нигде. Мы обнаружили в семисот страничном учебнике и почти пятисот страничном пособии только два пояснительных текста, в которых указано на место хранения визуального источника: в одном случае в музее-заповеднике «Рязанский Кремль» (Орлов; Георгиев 2023: 40), в другом – в музее истории Донского казачества (Орлов; Георгиев 2023: 110). Портреты исторических деятелей, как правило, не атрибутированы. Студенты должны исходить из предположения, что именно предложенный образ в наибольшей степени отражает реальный облик политика. Но искусство этикетажу важно не только для музееведов, текст несет важную историческую и эмоциональную информацию.

Имперская истории XVIII в. российской истории визуализирована большим количеством цветных портретов монархов, государственных деятелей и ученых, писателей. Век XIX иллюстрирован гораздо хуже – изображения преимущественно черно-белые, имеют почему-то овальную форму, их заметно меньше. В учебнике отсутствуют иллюстрации на страницах 289-295, а история позднеимперской России начала XX в. никак не иллюстрирована на страницах 414-419. Торжество репрезентации творчества художников-передвижников продолжается и в этой части учебника.

Много внимания авторы уделяют военной истории России, расширению и удержанию имперского геополитического пространства. Военная история России представлена работами В.В. Верещагина, включая малоизвестные произведения. Привлечены материалы из его альбома «История Российского государства в изображении его правителей с кратким пояснительным текстом» (1891 г.) Большое эмоциональное впечатление на зрителя производит полотно Ф. Рубо «Живой мост: сцена русско-персидской войны 1804-1813 гг.» (Орлов, Георгиев 2023: 183). Русские артиллеристы в июне 1805 г. легли в качестве живого моста в ров, а конные упряжки с пушками проехали по телам мужественных солдат. К сожалению, никакого исторического комментария к изображению авторами не дано, а адекватно «прочитать» текст без комментария сложно. Он выглядит для непосвященного зрителя больше как «мертвый мост». По



истории имперской России большую ценность представляют привлеченные изобразительные материалы из альбома художника А.Д. Кившенко. Он не был выдающимся живописцем своего времени, но полотно «Военный совет в Филях в 1812 году» стало «местом памяти» россиян. Историк Е.В. Анисимов точно заметил: «Без этой картины лет 70 не обходится ни один учебник по истории СССР (потом России)» (Анисимов 2013: 226).

Советский этап истории по объему текстового материала относится к самому подробно описанному. Визуальная же картина стала очень скромной: меньше иллюстраций, они преимущественно черно-белые и маленького размера. По типу используемых изображений на первом месте идут фотопортреты, далее — документальные фотографии, которые воспринимаются читателем как документ, вызывающий доверие. Портреты носят преимущественно официальный характер, только мужские, они погрудные или поясные; размер и форма (овал или прямоугольник) произвольно выбираются авторами. На устойчивость этого визуального стандарта в российских изданиях обратили внимание исследователи из Библиотеки Академии наук, изучившие иллюстративные материалы на страницах изданий коллективной биографики. (Бекжанова; Жабрева 2019: 417, 433).

Авторы пособия использовали шесть работ художника И.В. Владимилова, отразившие критический взгляд на действия большевиков в 1918-1922 гг. В настоящее время работы хранятся в архиве американского Гуверовского института войны, революции и мира и других местах. Перестроечные годы представлены «живыми» образами политических деятелей: они улыбаются, смеются, неформально общаются с людьми и политическими партнерами, на них надеты менее строгие костюмы.

История России в 90-е гг. XX в. и в первые годы XXI в. практически не визуализирована в учебнике. На стр. 624-654 нет ни одной иллюстрации. Даже в хорошо иллюстрированном пособии история новой России с 1991 г. представлена только тремя изображениями.

## **Выводы**

Таким образом, следует отметить действие положительной тенденции в подготовке и издании учебников для университетов России в 20-е годы нынешнего столетия – в свет выходят иллюстрированные учебные материалы по истории на хорошей бумаге, содержащие некоторые сведения по атрибуции визуального источника. Изменения в выборе сюжетов и персоналий, новизна подходов авторов к использованию изотекстов прошлого отражают изменения в общественном сознании россиян.

Иллюстративный материал неравномерно распределен по этапам истории России – его много, он разнообразен по древней истории, истории Московского царства, его заметно меньше, он становится преимущественно черно-белым по истории империи и советскому периоду; визуальная информация полностью отсутствует по новейшей истории страны.

Авторы изданий использовали различные виды визуальных источников – иконы, картины, лубки, фотографии, гербовые изображения и иные формы визуальной информации.

В рамках современной визуальной антропологии в качестве изотекста в некоторой степени представлена российская повседневность.

Атрибуция изображений носит часто спорный и неполный характер. Следовало в начале пояснительно текста указывать автора изображения, затем название произведения и место хранения, историю бытования изображения можно давать выборочно.

Пока изображения в тексте учебника носят исключительно иллюстративный характер и формально соотносятся с письменной информацией.

Полиграфическое качество репродуцируемых материалов рассмотренных учебных изданий можно оценить, как среднее и даже низкое. Возможно, выпуск специальных приложений к учебникам, содержащий несколько качественных, факсимильных изображений для специального анализа, с приложением методических советов и заданий, был бы оправданным.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

История России в схемах, фотографиях и шедеврах живописи: учебное пособие / А.С. Орлов, В.А. Георгиев, Н.Г. Георгиева, Т.А. Сивохина. М.: Блок-Принт, 2023. 480 с.

Орлов А.С., Георгиев В.А., Георгиева Н.Г., Сивохина Т.А. История России. – 3-е изд., перераб. и доп. М.: Проспект, 2022. 712 с.

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Алексашкина Л.Н., Ворожейкина Н.И. Визуальная история в современных учебниках истории как объект познавательной деятельности школьников // Ценности и смыслы. 2018. №5(57). С. 58-72.

Анисимов Е.В. Письмо турецкому султану. Образы России глазами историка. СПб.: Арка, 2013. 360 с.

Бекжанова Н.В., Жабрева А.Э, Сидоренко Н.А. Иллюстративные материалы на страницах изданий коллективной биографики // Роль изобразительных источников информации в информационном обеспечении исторической науки: сборник статей. М., 2019. С. 417-446.

Берк П. Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю. – М.: Эксмо, 2023. - 368 с.

Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. 1985. Т. 16. С. 2-25.

## ПАМЯТЬ КАК УСИЛИЕ: ИСТОРИЯ ЗИНА «ТУДА И ОБРАТНО (ДНЕВНИК РЕЛОКАНТА)»

**Каш Наталья Александровна**

ст. преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

В данном исследовании память рассматривается не как связь с прошлым или припоминание прошлого, но как возможность определения настоящего — *запомнить на будущее*. Иначе говоря, настоящее — есть прошлое для будущего. Становление настоящего прошлым происходит каждый божий день, в прямом смысле. «И даже в том случае, когда мы ... запоминаем нечто на будущее, мы воспринимаем само настоящее как прошлое для будущего, включаем его в порядок смены времен, определяя его в качестве настоящего посредством избыточной для него границы прошлого» (Шевцов 2015: 208). Память «из сегодня» предполагает серьёзную работу, полное погружение в бытие: эмоциональное переживание момента и осмысление момента.

Наши дни — сложный, переломный момент, и перед людьми стоит несколько задач. Задача *min* — фиксировать момент для истории, быть свидетелем эпохи: «... прошлое, с которым нас связывает память, это не только следы ушедшего, которые мы удерживаем на границах настоящего, но и *свидетельство того, что происходит в самом настоящем и с самим настоящим*, некая чрезмерность, из-

быточность настоящего, для которой нет иного способа восприятия, кроме памяти, иной формы удержания, кроме как удержания в качестве прошедшего и утраченного (Шевцов 2015: 209; курсив мой. — Н.К.). Избыточность настоящего, интенсивность переживания момента заставляет человека перерабатывать настоящее и превращать его в память. При этом, память — очень ненадёжный механизм сохранения, память может «подвести», «забыть», она избирательна и способна исказить факты. И в то же время память способна фиксировать как гипс боль и травмы, неудобные моменты, которые маргинализируются, изгоняются из общего дискурса, из нарратива истории. Именно поэтому нужна документация на любом медиа. Не зря для историков главным источником в работе становится документ, зачастую, архивные или дневниковые записи. Дневник — это всегда фиксация момента через призму личного мировосприятия. Индивидуальная память оказывается субъектом и творцом истории. В таком случае, задача *max* — осмыслить, переработать настоящее и выдавать культурный продукт.

В июле 2023 г. в Санкт-Петербурге состоялась выставка «Где я? Где Россия?», посвящённая волне эмиграции 2022 г. Выставочный проект был инициирован и создан кураторской группой «Тигры совриска». Новая волна эмиграции коснулась всех: и тех, кто в эмиграции, и тех, кто релоцировался, и тех, кто остаётся в России. Вместе с 15 художниками кураторы размышляли о личном опыте россиян по разные стороны границы и о том, каким теперь будет будущее страны. Художники были отобраны через open-call, но одного художника пригласили участвовать в выставке специально. Базелевсу, известному петербургскому уличному художнику, кураторы предложили высказаться на эту тему, зная о его непростом опыте релокации.

Специально для выставки Базелевс придумал зин «Туда и обратно (дневник релоканта)». Как указано на обороте титульного листа — это дневник русского художника за границей, иллюстрации Тризета Игоревича (московский граффити-райтер), под редакцией Базилевса Юрьевича, издан телеграм-каналом «Стены&фломастеры». Читатель-зритель сразу же сталкивается с парадоксом: художник пишет текст в Грузии, но иллюстрирует его другой художник в России. Рассказывает Базилевс:

Когда я уехал, я почти ничего не публиковал в свой канал, поэтому Тризет Игорич справедливо поинтересовался: «Где, мать их, тексты?». Я ему отвечивал, что тексты есть, но в формате дневников, и показал ему несколько записей оттуда, чтобы он убедился, что тексты всё-таки есть. Тексты ему понравились. И, насколько я помню, опубликовать их отдельным изданием была его идея. А я предложил ему сделать рисунки – мне нравится, как он рисует. Что за книга без рисунков?» (ПМА: Базилевс).

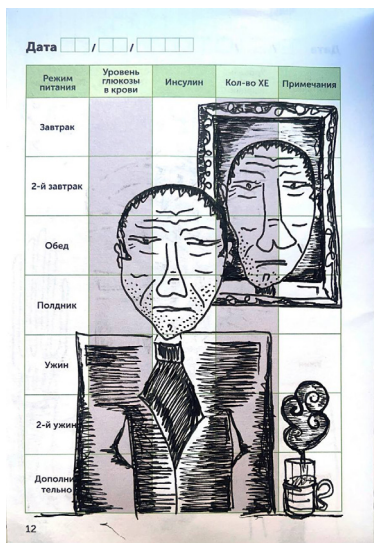


Рис. 1. Тризет (фото предоставлены художником)



Рис. 2. Базилевс (фото предоставлены художником)

Сложился очень сильный тандем двух художников: текст и рисунки являются одним целым, а не двумя параллельными рассказами на двух языках – вербальном и изобразительном. Иллюстрации – в прямом смысле – изображают то, о чём рассказывается в тексте, при этом – являются графическим воплощением языковой ткани повествования. Чтобы стать графическим выражением стилистики текста описываемое событие должно пройти множество трансфор-

маций, при этом не потерять изначального смысла и не привести лишнего и личного от автора рисунков. Память о событиях и переживаниях конвертируется Базилевсом в дневниковое письмо, затем в речь между двумя художниками: им самим и Тризетом. В какие-то моменты появляется визуальный образ. Схематично это выглядит так: так: осмысляется событие – появляется образ – записывается – читается – реконструируется образ – визуализируется – готовое изображение. Важным проводником в этом процессе становится платоновское припоминание идеи. В этом случае сами акты творения текста и рисунков – есть искусство припоминания в платоновском смысле. Базилевс отмечает совпадение образов:

Любопытно, что некоторые его работы (*Тризета* – Н.К.), например, ванная комната от 22 марта, с поражающей точностью воспроизводят реальность – при том, что фотографий я ему не присылал, только записи дневника. Понимаем друг друга с полуслова. Ещё, конечно, хочется отметить 9 февраля, где я ем шоти – я именно такой очумелый был в тот день. (ПМА: Базилевс).



Рис. 3. 9 февраля (фото предоставлены художником)



Рис. 4. 22 марта (фото предоставлены художником)

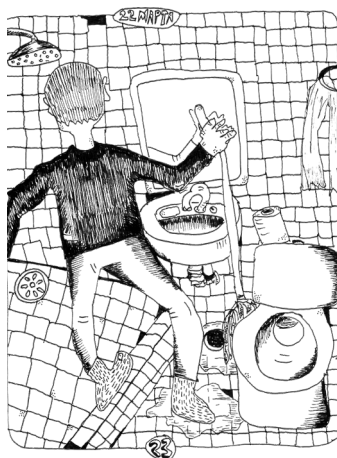


Рис. 5. Шоти (фото предоставлены художником)

«Туда и обратно» — это первый зин от проекта «Стены&Фломастеры» и первый зин Базелевса. Дебют — всегда волнительно, делать первый шаг страшно. Поэтому автор делает ход конём — пролог и эпилог сразу же написаны от лица хейтера, что снимает напряжение по обе стороны текста. Открывают непосредственно дневниковую часть по две записи из Сербии и Турции, все остальные записи из Тбилиси, последняя из Петербурга.

В Сербии и Турции я не вёл дневник, каким он есть в зине, потому что самочувствие в то время было достаточно скверное — я только в Грузии пришёл в себя и почувствовал, что могу и хочу что-то делать. Отчасти из-за того, что в Грузии оказалось много моих знакомых, и я перестал себя так одиноко чувствовать, как это было до поездки в Питере и в Сербии — даже несмотря на то, что в Сербии теперь живёт самый большой мой друг, Вадос, портрет которого — моя тэга. (ПМА: Базилевс).

Повествование в зине выстраивается интересным способом: первые записи по сути — пищевой дневник. Сербия, Турция, первые дни в столице Грузии представляют описание того, что ел рассказчик.



Иногда с рецептами. Это как заземление, концентрация на простых, обыденных вещах. Ещё как отчёт бабушке, которая хочет знать, сыт ли её внук и чем. Потому что для неё во многом это означает, что у внука всё в порядке. Сама бабушка с рассказом о своём собственном питании появляется к концу пребывания героя в Тбилиси словно для симметрии и как предчувствие дома.

Точно так же и первые иллюстрации — с едой, про еду и поедающего её автора. Иллюстрации графичные, черно-белые, всегда занимают отдельную страницу. Тризет организует свои рисунки в эстетике комиксов. Это панель, во фрейм (рамку) которой изящно вплетена дата дневниковой записи: вверху — день и месяц, внизу — год.

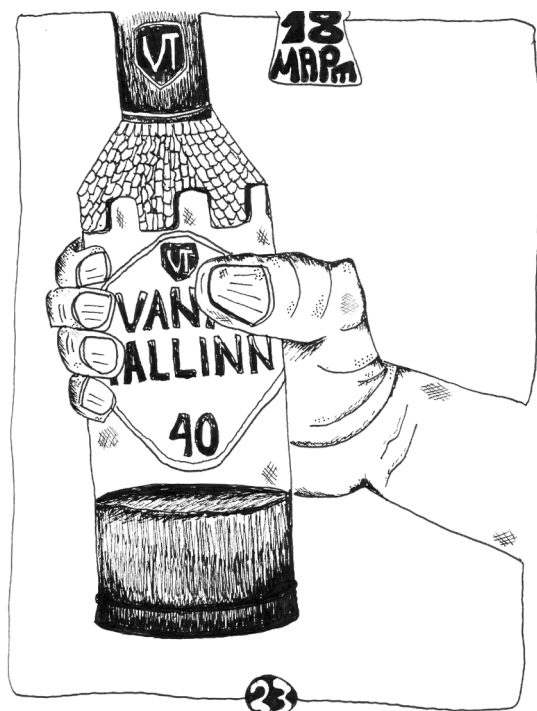


Рис. 6. Vana Tallinn (фото предоставлены художником)

Поворотным для сюжета оказывается тот день, когда герой разворачивается к окну и начинает завтракать не за столом, а сидя на подоконнике. С этого момента в жизнь героя начинает проникать внешний мир. За окном он видит повседневную жизнь грузин, улицу, ларёк с продуктами, собак. Окно словно становится новой оптикой: в поле зрения художника, значит, и в дневниковые тексты попадает город со своей особой атмосферой. Или, наоборот, окно становится выходом, окном в Грузию.

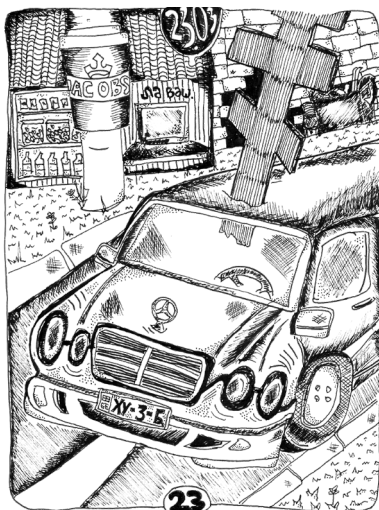


Рис. 7. 23 марта (фото предоставлены художником)

И дальше текст наполняется описанием встреч с друзьями, творческих поисков и порывов, походов в музей подпольной типографии и парламентскую библиотеку. Словно окно открылось, и ворвался свежий воздух. Записи становятся больше по объёму, текст плотнее и насыщеннее, соответственно, и иллюстрации. В последние дни марта – последние дни пребывания в Тбилиси – заметки становятся более отрывистыми и короткими, словно сжимаются в напряжении и замирают вместе с автором в ожидании возвращения на родину. На последней иллюстрации нет даты, но очевидно, что она относится к двенадцатому апреля – дате записи из Петербурга. Наверху во фрейм вплетено некрупное слово

«туда», внутри панели – баллон с краской, распыляющий большое, весомое слово «обратно», занимающее две трети пространства. Этого нет в тексте, но совершенно очевидно, что этот образ является логичным продолжением текста. Он про возвращение к истокам, к любимому занятию – граффити. Он про уместность, про то, чтобы находиться в том месте, где должно и хочется, где есть место делать «куски».



Рис. 8. Обратно (фото предоставлены художником)

Особо выделяется иллюстрация-приложение к зину в жанре мокьюментари. Это псевдогазетная вырезка с заметкой «Полная мадлоба. Стены в опасности», в которой рассказано о небольшом инциденте на выставке российских уличных художников-релокантов, открывшейся в маленькой тбилисской галерее 30 марта 2023 года. Выставка и событие, описанное в заметке, случились реально. Кто-то из уличных, нетрудно догадаться, что Базилевс, не стал участвовать в выставке в галерейном пространстве, вышел на ули-

цу и оставил надпись на будке охраны: «Как дома, но не совсем». Тираж зина всего 100 экземпляров, «газетные заметки» вложены в каждый. В некоторые экземпляры в случайном порядке вложены уникальные «заметки»: они напечатаны на кусках старых обоев, которые художник привёз из Тбилиси.

Небольшая, всего на тридцати шести страницах, самиздатовская книжца «Туда и обратно» является пока необычным, но таким понятным и закономерным культурным осмыслением происходящего с россиянами в новом историческом периоде и новом контексте. По сути, этот дневник одинокого субъекта в поле социальных и политических изменений, воспринимаемых как катастрофа окружающего мира и личной судьбы, есть свидетельство и документ эпохи.

Уже известно из других документальных свидетельств – фильмов, интервью, что отъезд может быть реакцией на страх за собственную судьбу и судьбу близких, может быть чувством паники – «все побежали, и я побежал», может быть формой непокорности и сопротивления в сегодняшней ситуации.

Власть производит незнание, и не просто незнание мира, а также незнание себя. Особенно в капитализме людей побуждают забывать о себе, погружаться в развлечения, потребление и не задумываться о своих чувствах или о том, как их выразить. Реклама пытается убедить людей покупать то, что им не нужно, и говорит им, что они думают. Забывание о себе – главная причина, почему люди в современном мире страдают от депрессии и грусти (Рахманинова 2023).

Но чем бы отъезд ни был, с него начинается спасительное движение к себе. Приходится уехать, чтобы начать себя слышать. И вернуться, услышав. Вернуться, чтобы быть на месте и вместе. Быть уместным, казалось бы. Последняя дневниковая запись уже из Петербурга очень символична и реалистична одновременно: зин заканчивается звуком ёкающего сердца автора при виде полицейского патруля.

Если для сегодняшнего и будущего читателя-зрителя зин «Туда и обратно» является свидетельством эпохи, памятью «из сегодня», для автора этот зин – есть выставка, которая так и не случилась, т.е. это художественное высказывание, культурный продукт, кото-

рый в процессе проработки замысла менял свои формы и искал подходящего формата и выхода для ответа на немой, невыраженный вопрос общества. Базилевс рассказывает:

В первую очередь, это мой дневник. Во вторую, это то, что должно было стать выставкой, но так и не смогло. Я собирался написать холсты по мотивам этих записей, чтобы выставить их в музее подпольной типографии и этим мероприятием завершить своё пребывание там, но, как известно, «музей подпольной типографии — злое место» и выставок там не бывает.

Мне, признаться, даже не было обидно, что с выставкой ничего не вышло, потому что то как ничего не вышло — моя любимая история за весь грузинский период. (ПМА: Базилевс).

Администраторы канала «Стены&Фломастеры» думали о том, чтобы трансформировать канал в маленькое издательство. «К такому формату сотрудничества мы шли давно: нам обоим очень хотелось сделать из Стен&Фломастеров издательство» (ПМА: Базилевс). Несостоявшаяся выставка обрела иную форму, стала зинем, предоставив возможность администраторам канала начать издательскую деятельность.

Самиздатовские журналы, зины, к 1970-м годам стали особенным способом самовыражения. Эта нишевая культура в 1970-1980-е годы тесно связана с протестным движением, с панк-идеологией. Желание выразить свое мнение, рассказать о музыке, поделиться с читателем чем-то важным сделало зины не только честным и независимым инструментом для выражения своих идей, оно привело к тому, что из простого любительского журнала зин превратился в канал для тех, чей голос должен быть услышан. Такие комиксы или зины стали инструментом просветительской и даже активистской деятельности в десятые годы 21 века. На примере зина «Базилевс, или туда и обратно (дневник релоканта)» можно увидеть разворот самиздата в сторону личных интересов, увлечений, переживаний. И шире: зины становятся историческими документами, свидетельством эпохи и памятью настоящего.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Агеева Полина. «Простой язык для проговаривания сложных вещей»: кто и зачем создает зины в России // Афиша Daily. 30 сентября 2020 URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/17080-prostoy-yazyk-dlya-progovarivaniya-slozhnyh-veschey-kto-i-zachem-sozdaet-ziny-v-rossii/> (дата обращения: 29.08.2023)

Верчежи Э. Зины: самиздат на стыке искусства и активизма // Журналист. 9 июля 2023. URL: <https://jrnlst.ru/2023/07/09/143269/> (дата обращения: 29.08.2023)

Крюкова П. Расцвет самиздата: заменят ли зины глянец? // The Blueprint. 11 декабря 2020. URL: <https://theblueprint.ru/culture/magazines/ziny> (дата обращения: 29.08.2023)

ПМА – Полевые материалы автора. Интервью с художниками. Июнь-август 2023 г. (информанты: Базилевс, Тризет).

Рахманинова М. Свобода // She is an expert. 27 июля 2023. URL: <https://she-expert.org/istoriya/svoboda> (дата обращения: 02.08.2023)

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Шевцов К.П. Память как парадоксальный объект философии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. III. С. 208-211.

## **ФОРМИРОВАНИЕ АНТИКОМИКСНОГО ДИСКУРСА В СССР В КОНЦЕ 1940-Х НАЧАЛЕ 1950-Х ГГ.**

**Плеханов Артемий Александрович**

канд. ист. наук, research fellow University of Padova

Вопрос о смысле, содержании и особенностях советского антикомиксного дискурса, тесно связан с эпохой позднего сталинизма, которая в последние годы привлекает все большее внимание исследователей. Она оказала наибольшее влияние на формирование системы постсталинского Советского Союза (Dobrenko, Jonsson-Skradol 2021; Шишкова 2023). Именно этот период возникает то, что мы предлагаем обозначить как «советский антикомиксный дискурс» по аналогии с антикомиксным движением (Anti-Comics Movement) в США, с той разницей, что в СССР негативное отношение официальной печати к комиксу оставалось всегда на дискурсивном уровне, не переходя на уровень социальных практик ввиду отсутствия производства в СССР самого объекта моральной паники в привычной форме. В рамках данной статьи будет дан ответ на вопрос о том, как сформировался антикомиксный дискурс в СССР в 1940-1950-е гг. Для ответа на него был проведен анализ массовых и специализированных газет и журналов, таких как: «Правда», «Комсомольская правда», «Литературная газета», «Америка», «Культура и жизнь», «Советское искусство» (в дальнейшем «Совет-

ская культура»), «Знамя», «Известия», «Пионерская правда», «Крокодил», «Перець» и др. с 1940 по 1960-й гг.

Говоря о состоянии научной дискуссии по данному вопросу, необходимо отметить работу Х. Аланиза, в которой он подробно рассматривает концептуальные основания пренебрежительного отношения к комиксам в СССР.

Обобщая его тезисы, можно сказать, что с одной стороны восприятие комиксов было скомпрометировано их американским происхождением, поэтому советская власть всегда видела в них культурный объект своего идеологического врага. С другой стороны, и это наиболее значимое наблюдение, комиксы для советской, а можно сказать и для антисоветской интеллигенции, были явлением глубоко противным: «они воспринимались как явление “чуждое”, упрощенное и препятствующее “настоящему” чтению» (Alaniz 2010: 32-33). Таким образом возник синергетический эффект, когда политика государства и ожидания интеллигенции полностью сошлись на ничтожности легковесных жанров и негативном отношении к развлекательному чтению, как к практике недостойной взрослого человека. Однако часть его исследования, непосредственно касающаяся послевоенного отношения к комиксу, несколько ограничена. Аланиз начинает свой разбор с заметок о работе в США молодого советского журналиста, в последствии американиста, И.М. Лапицкого «В тени небоскребов» 1958 г. В ней он, помимо прочего, критикует комиксы. Эта работа вторична и опирается на изначально негативное отношение к комиксу, уже заложенному в конце 1940-х гг. и не является хоть сколько ни будь значимой для советского антикомиксного дискурса. Аланиз также анализирует тексты культуролога и киноведа А. В. Кукаркина, который будет критиковать комиксы и супергероику в своих книгах на излете советской эпохи в 1980-е гг., что опять же может представлять интерес разве что при анализе рецепции советскими интеллектуалами феномена массовой культуры (Alaniz 2010: 68-72).

Также на представление об истоках негативного отношения к комиксу повлияла статья М. Заславского, опубликованная к 130-летию со дня рождения Корнея Ивановича Чуковского на сайте российских комиксистов «Комиксолёт». Она представляла собой



прокомментированную версию статьи Чуковского «Растление детских душ», в которой Заславский стремился сгладить негативный настрой статьи замечаниями о том, что Чуковский, в отличие от последующих критиков комиксов, хорошо разбирался в них (Заславский 2012).

Необходимо также отметить работу А.Ф. Павловского, который в своей статье, посвященной отношению к комиксу в СССР с 1940-х по 1980-е гг., предлагает рассматривать негативное отношение к комиксу как «комиксофобию», представляющую по его мнению «страх человека письменной культуры перед новым средством коммуникации» (Павловский 2016: 88). В своей статье он предлагает разные точки зрения советских критиков комикса и определяет главного зачинателя «комиксофобии» в СССР как Корнея Ивановича Чуковского.

Однако, прежде чем переходить к анализу формирования антикомиксного дискурса, обратимся к предыдущему периоду — Великой Отечественной войне, в ходе которой у СССР было два важных союзника — США и Великобритания. Эти капиталистические страны впервые с 1917 г. получили возможность значительно расширить культурные контакты и оказать некоторое влияние на советскую культуру и политику.

## **ИСТОРИЯ ПОНЯТИЯ «КОМИКС» В РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

Первое упоминание слова «комикс» в русском языке приходится на статью «Человек и писатель» американского поэта и писателя Исидора Шнейдера. Эта статья была опубликована в 1944 г. в журнале Союза советских писателей СССР «Знамя». В ней он рассказывает о последних событиях и новинках в американской литературе и печатном деле. Откровенно говоря это трудно назвать единой статьей, данный текст по видимому был значительно сокращен и в финальном виде представляет собой компиляцию из нескольких заметок, рассказывающих о новинках американской книжной индустрии, таких как комиксы, система книжных клубов, формате «Ридерз дайджест», изданиях типа покетбукс, результатах «Пуллитцеровской премии» и новых произведениях американских писателей, посвященных Второй мировой войне. Как бы то ни

было, статья открывается именно с описания комикса, как нового печатного продукта. Он описывается автором как тип журнала: «страницы которых целиком заполнены сериями рисунков и краткими подписями к ним. Каждый такой иллюстрированный рассказ занимает от 6 до 15 страниц» (Шнейдер 1944: 167). Чтобы нормализовать и показать прогрессивный характер данного типа изданий Шнейдер, во-первых, отмечает, что комикс является искусством массовым, а значит народным и любимым широкими слоями трудящихся граждан. Далее автор обращает внимание на то, что можно обозначить как сциентистский пафос. Говоря о главных героях комиксов, он описывает их как людей: «овладевшие дотоле неизвестными тайнами науки, обладающие чудесной магической силой». Весьма забавно и любопытно осмысляются и супергеройские нарративы, они описываются как «...рассказ о человеке, как будто ничем не примечательном, но в решающую минуту выступающем во всеоружии мощных сил науки» (Там же: 168). Наконец, третий аргумент связан с демонстрацией эффективности комикса в качестве пропагандистского инструмента: «война заняла в “Комиксе” место гораздо большее, чем в каких-либо других изданиях. Подход здесь несложный: война изображается без всяких психологических домыслов, в жанре авантюрно-приключенческом; похождения героя и связанные с этим всякого рода события на войне и вокруг нее» (Там же: 168).

В следующем 1945 г. в журнале «Америка. Популярное обозрение Соединенных Штатов» выходит статья журналиста Вильяма Ласа «Юмористические рассказы в рисунках». Сам журнал был учрежден в 1944 г. по модели журнала «Британский союзник», и выходил на хорошей полиграфической базе, но весьма скромным по советским меркам тиражом, который распространялся непрямым образом по кабинетам советской политической и культурной элиты. Статью Ласа, можно назвать первой русскоязычной статьей, целиком посвященной комиксу. В ней он великолепным образом рассказывает об истории американского комикса с момента его зарождения в конце XIX в. и до современных ему событий 1940-х гг. Прежде всего весьма интересным является тот факт, что Лас (либо переводчики его статьи) решают буквально перевести термин *comic strip* как «юмористическую полоску» (Лас 1945: 25). Также стоит отме-

тять, что в статье не проводится значимого различия между комикс-стрипами и журналами комиксов (comics book), и то и другое обозначается как юмористическая полоска. Как уже было сказано статья представляет собой на удивление грамотное и достоверное повествование об истории комиксов в газетной печати США. В ней обращается внимание на развитие технологий печати, конкуренцию медиамагнатов Херста и Пулицера и знаковые серии комиксов, такие как «Жёлтый ребёнок» (Yellow kid) Ричарда Аутколта.

Как и в случае статьи И. Шнейдера для легитимации комиксов в глазах советского читателя автор подчеркивает, что как искусство является простым, популярным и эгалитарным: «было много попыток облагородить этот вид графики, но близость к обыденной жизни людей попрежнему осталась основой этого юмора. Юмористические полоски сохранили свой наивный и вместе с тем эмоционально правдивый и здравый характер» (Там же: 27). Впервые указывается на его образовательный потенциал и использование в армии в качестве пособий при обучении летчиков и пехоты. Последней они по мысли Ласа «внушают норму поведения в боевой обстановке, учат их воинской выправке» (Там же: 29). Новым аргументом в защиту комиксов является его сходство с популярной приключенческой литературой, Лас сравнивает наиболее удачные серии комикс-стрипов с «романами Чарльза Диккенса и Виктора Гюго, в свое время также печатавшиеся в газетах по частям» (Там же: 28).

В целом статья написана в приподнятом настроении, однако первые ласточки будущего негативного отношения к комиксам уже видны и здесь. Говоря о том, что комикс стрипы из простых газетных шуток превращаются в полноценные приключенческие произведения, которые в статье обозначаются как «юмористические рисунки с действием» (по-видимому, Action Comics), автор расплывчато замечает, что серии «достигали такой напряженной динамичности, которая сочеталась с псевдонаучной фантазией, что многие родители встревожились по поводу возможного влияния этого вида литературы на детей». Но, замечает Лас, к счастью, психологи пришли к выводу, что «для детей бурная игра воображения вполне естественна и что эмоциональное отвлечение, которое дает детям такой «юмор в действии», отнюдь не менее полезен, чем детские повести и волшебные сказки» (Там же: 28).

К большому сожалению, не удалось найти сколько ни будь значимых результатов влияния или дискуссии вокруг этих двух статей в советском литературном сообществе. Это можно объяснить тем, что начавшаяся холодная война в целом наложила табу даже на дискуссию со статьями, положительно оценивавшими американский образ жизни. С другой стороны, тиражи этих журналов были весьма немногочисленны, они выходили во время войны, когда интересы читателей были направлены в иную сторону. Также, возможно, имеет место и ретроспективная цензура, потому как в библиографических указателях, посвященных детской литературе и комиксам, данные статьи (как, в прочем, и многие издания 1930-1950-х гг.) были исключены как политически неблагонадежные (Вопросы детской... 1962).

### **ФОРМИРОВАНИЕ КАНОНА АНТИКОМИКСНОГО ДИСКУРСА**

В сентябре 1948 г. в «Литературной газете» вышла первая русскоязычная критическая статья в отношении комиксов под заголовком «Растление детских душ» за авторством Корнея Ивановича Чуковского. Он создает важный, в чем-то прецедентный текст, который формирует образ комикса как капиталистической, пропитанной фашистскими идеями псевдолитературы, вовлекающей детей в преступную деятельность и прививающей им извращенную мораль: «В этих журналах только и делают, что режут, кромсают, расстреливают, душат, отравляют, калечат и топят людей, сбрасывают их на всем ходу с поездов, с самолетов, или тащат в тюрьму, на электрический стул. [...] Единственное их содержание: охота людей за людьми» (Чуковский 1948).

Но, в отличие от большинства последующих критиков комиксов, можно установить, что Корней Иванович представлял, как они выглядят вживую. Судя по всему, в руки Чуковского попал какой-то из детективно-криминальных журналов комиксов от издательства «DC» 1947-1948 гг. В этот период издавались такие серии как «Господин окружной прокурор» (Mr. District Attorney), «Разрушители банд» (Gang busters) и «Большой город» (Big Town). Значимость и аффективный заряд жестокости в этих комиксах нельзя недооценивать, в США они обсуждались в федеральном «Специальном комитете Сената США по расследованию преступлений в торговле

между штатами» в рамках дискуссии о том, могут ли криминальные и детективные комиксы быть причиной и/или повлиять на рост преступности среди несовершеннолетних в США в конце 1940-х гг. (Juvenile Delinquency 1950).

Опираясь на эти комиксы, а также на газетные статьи, возникшие ввиду моральной паники в США вокруг криминальных и хоррор комиксов, Чуковский превращает их в обличительную статью характерную для позднесталинской пропаганды. Необходимо оговориться, что в этот период в США комиксы начинают обвиняться самими разными общественными объединениями в растлении малолетних, расизме, вовлечении детей в преступность, пропаганде коммунистических идей и других социальных пороках» (Wright 2003: 97-98). Чуковский повторяя аргументы американских противников комиксов предлагает в тоже время свои оригинальные документы. В отличие от И. Шнедера, пытавшегося нормализовать комиксы при помощи апелляции к науке, Чуковский видит в использовании научных оснований в сюжете комикса подтверждение продажности и фашистского характер самой науки в США. В начале статьи сразу выдаются чеканные формулировки: «Судя по бесчисленным «комиксам», в США наука и техника тоже находится на службе у бандитов»; «гитлеровское сочетание науки и подлости давно уже стало обычным явлением в американской литературе»; «[комиксы это] самый наглядный, пример тесного союза бандитизма с буржуазной наукой» (Там же). Особую пикантность этим обвинениям американской науки в его фашистском характере и союзе с бандитизмом представляет собой тот факт, что за месяц до выхода статьи прошла Августовская сессия ВАСХНИЛ, на которой генетика была подвергнута сокрушительной критике со стороны Лысенко, и была дискредитирована как наука. Таким образом, данный текст косвенно нормализовал действия лысенковщины и действовал в рамках общегосударственной компании исключения советской науки из мирового научного контекста. На основании чего же построены эти упреки в продажности американской науки? Судя по всему, основным источником для этого служил старый журнал «Бэтмен» №48 за август-сентябрь 1940 г. В частности, история «Crime From Tomorrow», которая была им переведена как «Преступление будущего». В ней банда «людей из будущего» при помощи новей-

ших технологий начала совершать преступления по всему Готэму. Однако Чуковский был не единственным критиком комикса. Спустя менее чем через 2 месяца в гораздо более массовой газете «Комсомольская правда» появляется статья журналиста Юрия Ананьина с не менее характерным для этого времени заголовком – «На службе американской реакции». Статья также целиком посвящена искусству комикса и не является пересказом статьи Чуковского. В отличие от экспрессивно-обличительного текста Корнея Ивановича, Ананьин, как советский журналист, в начале статьи сразу стремится дать чеканное определение того, чем, собственно, являются комиксы, создаваемые «окололитературными прихвостнями американского империализма»: «Комикс» – одно из средств идеологического воздействия реакции на широкие круги молодежи. Авторы таких изданий стараются «оболванить» подрастающее поколение, отвлечь его внимание от острых вопросов политической и социальной борьбы» (Ананьин 1948).

Статья также повторяет дискурс американской антикомиксной моральной паники, при этом Ананьев пересказывает историю жестокого убийства 8-летней девочки, совершенного в августе 1948 г. чикагским подростком Роем Адамсом. Поводом для него якобы послужила ссора о владении комиксами. Эта история сразу же попала на передовицы западных газет и стала поводом к усилению антикомиксной риторики в США.

Для того, чтобы сделать однозначный вывод о том, что причиной роста детской преступности являются именно комиксы, Ананьеву помогает... американский психиатр Фредерик Вертам! Наиболее известный в США и мире противник комиксов, возглавивший крестовый поход против комиксов в 1940-1950-е гг. и написавший одиозную книгу «Соблазнение невинных», в которой доказывал влияние комиксов на детскую психику. В статье Ананьева Вертам в первый, но далеко не в последний раз появляется на страницах советских газет. Ананьев ссылается на его публикацию из журнала «Kohler», где Вертам рассказывает, что «обнаружил» [Прим 1.], что «чтение комикс послужило основной побудительной причиной в деле каждого отдельного правонарушителя или больного ребенка, подвергающегося изучению». Он также пересказывает утверждение Вертама о том, что, вырезая из журнала купоны «можно получить в

виде премии «игрушечные» наручники, маски и другие предметы гангстерского обихода».

В статье Ананьева также впервые происходит семантический сдвиг в отношении только что появившегося в языке понятия комикс, когда им будут обозначать нечто плохое и низкопробное само по себе, вне зависимости от реального объекта: «Комиксы» всех видов — на бумаге, в кино и в эфире — служат делу одурачивания и морального разложения подрастающего поколения, превращения американской молодежи в молодчиков гитлеровского образца. <...> Пропагандой преступлений и насилия, насаждением диких инстинктов реакция рассчитывает превратить молодёжь в свое послушное орудие. С этой целью и издаются «комиксы» - книги-враги, книги яд (выделено мной — А.П.)» (Там же).

Поиск врагов и отравителей, характерная черта позднесталинского времени и метафора комикса, как отравы для детей — засядет в советской критике комикса на долгие годы. Так, например, в 1950-м году выйдет статья «Духовные отравители» (Измайлова 1950). В статье Ананьина также впервые критикуется комикс-новеллизации классических произведений, это станет фундаментальным лейтмотивом всей критики комиксов в СССР. Под удар попал журнал «Classics Illustrated», а именно №43 за 1947 г., в котором новеллизировался роман Ч. Диккенса «Большие надежды». Как уже было показано Х. Аланизом, советская власть в тесном союзе с интеллигенцией не могла позволить ни малейшего упрощения и адаптации классики. Этой теме до конца советского периода будут посвящены заметки и фельетоны. Даже С.Я. Маршак напишет стихотворение по этому поводу (Маршак, 1950).

Видел ли Ананьин комиксы? Определённо да, судя по его описаниям он держал в руках классический криминальный хоррор комикс «Exposed» №3 за 1948 г. издательства «D.S. Publishing», изобилующий драками, убийствами и гигантскими черепами на четверть страницы. Он также, по-видимому, читал один или несколько журналов зачинателя жанра криминального комикса и в целом категории комиксов для взрослых «Crime Does Not Pay» от «Lev Gleason Publications». Можно установить точно, что для написания статьи был использован номер №45 за май 1946 г. (изобилующий убий-

ствами и перестрелками), одна из историй в котором была посвящена реальному грабителю банков Джону Диллинджеру.

В 1949 г. выходит новая критическая статья Чуковского «Воспитание гангстеров», в этот раз он особо нападает на комиксы и мультфильмы Уолта Диснея за их жестокость и развращенность. Никаких новых ходов Чуковский в этой статье не использует, интерес в ней может быть прикован к тому факту, что Чуковский публикуется в издании, которое в начале 1949 г. было разгромлено после Постановления оргбюро ЦК ВКП(б) о журнале «Знамя» (аналогичному постановлением о журналах «Звезда» и «Ленинград») и теперь новое руководство старалось «выправить линию журнала» и принять «меры к улучшению отделов критики и публицистики» (История советской... 1997: 94–97), в том числе новыми «правильными» статьями от проверенных авторов, желающих искупления и выхода из опалы, таких как К.И. Чуковский.

В октябре 1949 г. с разницей в несколько дней выходят еще две критические статьи о комиксах. В газете «Культура и жизнь» (издававшейся с 1948 г. Управлением пропаганды ЦК ВКП(б) для поддержки и координации быстро меняющейся линии партии в области культурной политики) появляется статья журналиста Бориса Вронского «Растленная культура доллара», посвященная американской культуре. В ней клеймится капиталистический характер американской индустрии развлечений и критикуются все жанры – от телевидения и театра, до издания книг и комиксов. Лейтмотив критики – капиталистические устремления американского бизнесмена, готового пойти на все ради получения прибыли и проповедующего «среди детей и молодежи мораль преступного мира – бандитов, воров жуликов, проституток», рассказывая об убийцах, маньяках и криминале (Вронский, 1949).

В этой статье в очередной раз появляется ссылка на Ф. Вертама. На этот раз цитируется статья «Комиксы... Очень смешно» (The Comics... Very Funny) из журнала «Субботный обзор литературы» (Saturday Review of Literature). В ней Вертам рассказывает случай, как сейчас бы сказали, насилия с сексуальным подтекстом, совершенного в отношении четырехлетней девочки со стороны сверстников из ее дома. Виной этому, конечно, не «выражение



естественных побуждений или подражание противоестественным желаниям», а «книжки из серии “комикс”». Далее Вронским делается акцент на «дешевизну» и массовость комиксов (указывается цифра в 700 миллионов в год). Упоминание гигантских, зачастую завышенных, цифр тиражей комиксов является также прецедентным явлением, служащим доказательством массовой деградации жителей Америки. Этот ход будет активно использоваться и другими критиками комиксов, в особенности, когда они плохо представляют что это, но необходимо быстро доказать их значимость. И очередной раз приводятся в пример преступление, в котором замешаны комиксы – это убийство, совершённое еще одним 13-летним подростком, Говардом Лангом. В порядке защиты его адвокат пытался доказать, что именно комиксы толкнули мальчика к преступлению. Молодой человек сядет на 22 года, а «издатели же “комикса” по-прежнему процветают», подытоживает Вронский.

Эта статья, в отличие от предыдущих, написанных по реальным материалам, ближе к эталону классической советской статьи, в которой упоминаются комиксы. В качестве отправной точки для атаки, по существу, используется западная периодика. В рамках этой статьи главную роль играет Фредерик Вертам, а когда его звезда уйдет с небосклона критики комиксов, на его место встанут другие. В конце эталонной антикомиксной статьи обязательно должен быть поставлен диагноз американскому обществу, которое погрязло в пороке и, конечно, не имеет права на культурную экспансию в другие страны. В статье Вронский формулирует его следующим образом: «таково отвратительное лицо реакционной американской культуры, культуры империалистов, напрасно пытающихся убедить народы Европы, что они несут им цивилизацию и прогресс» (Там же). Однако необходимо признать, что Вронский в отличие от статей Чуковского и Ананьина впервые упоминает, что комиксы это серии картинок объединенных общим сюжетом: «Эти книжонки, бомбардирующие юных читателей, содержат различные истории, которые излагаются в виде аляповатых и пошлых картинок» (Там же).

В своей третьей статье против комиксов «Растление американских детей» Чуковский делает ставку на разоблачение супергероики с тем, чтобы поставить знак равенства между супергероями и фа-

шизмом, а также доказать, что комиксы – это инструмент фашизации маленьких американцев, которые обречены к деградации и падению нравов: «...массовая фашизация детей вполне соответствует видам нынешних хозяев Америки. Дети – это завтрашняя армия. Нужно внушать им при помощи этих бандитских книжонок, что человек человеку – мерзавец, что бандитизм есть норма людских отношений, что вся великая современная техника идет на потребу преступникам, помогая им грабить, убивать и насильничать» (Чуковский 1949).

Вслед за Ананьиним и Вронским он также начинает активно ссылаться на Фредерика Вертама, но также он упоминает и менее известного критика комиксов Джерсона Легмана. Его оригинальная психологическая критика комиксов, строилась на квази-фрейдистской критике американской культуры. Он полагал что законодательные запреты на изображение и обсуждение секса и сексуальности приводит к тому, что писатели начинают использовать изображения насилия и жестокости в своих произведениях, как его субститута. Он выступал за отмену законов о цензуре, заявляя, что секс в литературе гораздо более желателен, чем насилие. Эту часть его критики, которая не нашла своего отклика даже в Америке, Чуковский благоразумно опускает, но в то же время Легман преподносит советской пропаганде два замечательных аргумента против комиксов, которые опять же будут использоваться вплоть до распада СССР, а возможно и до наших дней. Прежде всего он презирал супергероику и был уверен в том, что все супергерои на поверку являются иллюстрацией фашистских идей. В символе Супермена – «S» и знаке молнии у Капитана Марвел он видел «атрибуты нацизма». А во-вторых, причину насилия в комиксах он видел в порочности американского бизнеса в сфере развлечений, который может быть остановлен только когда родители будут готовы противостоять потребительской культуре (Wright 2003: 92-95).

Эта статья, написанная Чуковского, живущим в сталинском СССР, вновь использует самые свежие американские комиксы. Анализируя сюжеты, упоминаемые в данной статье, можно с уверенностью опознать как минимум на два комикса: это «Superman» №58 за май/июнь 1949 г. и «Adventure Comics» № 138 за март 1949 г.

## **ФИНАЛЬНЫЙ ВЕРДИКТ КОМИКСАМ**

После этих статей вплоть до осени 1950 г. в деле критики комиксов наступит некоторый перерыв. Выйдет пара заметок в «Крокодиле», упоминавшееся стихотворение С.Я. Маршака в «Литературной газете», но ничего серьезнее упоминания их в курьезных новостях не будет. В ноябре 1950 г. в газете «Пионерская правда» появляется редакторский материал «Два мира – два детства», где помимо прочей демонизации США, упоминается сюжет о комиксах. В заметке нет новой информации о комиксах, и это является весьма показательным фактом. Канон антикомиксного дискурса сформирован – редакторам и авторам более не нужно придумывать, почему комиксы плохи. Опираясь на вышеуказанные статьи, главным образом на статью Вронского, откуда берется цифра в 700 миллионов, достаточно заявить, что в комиксах повествуется об отвратительных преступлениях – убийствах, поджогах, пытках, которые выпускают американские миллионеры, чтобы воспитать детей-убийц (Два мира 1950). В качестве подтверждения дается кейс с делом Рея Адамса. Схема атаки на американскую поп-культуру, впервые сформированная Вронским, начинает работать.

Однако финальный удар по комиксам с по-настоящему сильной институциональной позиции был нанесен на прошедшем 16-22 ноября 1950 г. в Варшаве Втором Всемирном конгрессе сторонников мира, где фронтменом от лица СССР выступил писатель Илья Эренбург. В ней титан Союза советских писателей, помимо деклараций о необходимости принуждения к миру и местами весьма справедливой критики американских и французских политиков, готовых вести войну за мир до последнего солдата, упоминает комиксы. В поисках причин милитаризма он обращает внимание, что они не появляются из воздуха и именно при помощи комиксов взращивают настоящих убийц. Он транслирует основные идеи так или иначе высказанные в вышепроанализированных статьях: убийц выращивают с детских лет через журналы комиксов; супергерои, в частности, супермен, который убивает русских, – «эта новая разновидность нацистского “юберменша”»; в США средоточие мирового зла, где издаются комиксы, прославляющие дела нацистов (Второй всемирный... 1950). Его речь была опубликована в большинстве советских газет, начиная с «Правды» и «Известий» и заканчивая весь-

ма специализированными изданиями. Например, эта речь была перепечатана в газете Военно-Воздушных сил «Сталинский сокол» (Второй всемирный..., 1950).

Это выступление, не оставляющее комиксам никакого шанса, станет, на наш взгляд, поворотным событием, которое интегрирует комиксы в мейнстрим советской пропаганды и приведет их на первые полосы центральных газет. В 1951 г. ко Дню защиты детей на первой странице газет «Правда» и «Известия» появится сообщение о том, что «Американские школы превращены в очаги пропаганды войны: «В специальных детских журналах “комиксов”, в детских радиопередачах, с экранов кино и телевизоров американским детям внушается растленная звериная мораль империализма» (Международный день..., 1951). Далее речь пойдет об СССР, как всемирном защитнике детства на планете, но самое важное в этом сообщении то, что стандарт одно-двухстрочного порицания комикса с упоминанием его как причины роста детской и подростковой преступности, а также и его гигантских тиражей, становится на долгие годы стандартом упоминания комиксов в советской печати.

Понимая интерес и не совсем здоровый ажиотаж вокруг темы комиксов (в ситуации отсутствия материалов на данную тему) в советскую печать будут активно привлекаться и перепечатываются статьи левоориентированных иностранных журналистов и писателей, главным образом из США, (Силлен 1951; Кан 1951; Фарес 1951), и Великобритании (Картен 1951; Стуруа 1952; Паркер 1952). В дальнейшем в советской печати появится критика комиксов авторов из Европы и других уголков мира.

В последующие годы число упоминаний комиксов в публицистике растет: если в 1951 было выявлено только 15 статей с упоминанием слова комикс, то в 1952 – 37, 1953 – 34. 1954 – 37, 1955 – 35. Однако канон использования комикса в новостной заметке уже сложился и в большинстве этих заметок нет никаких новых аргументов или интересных пересказов комиксов. В большинстве случаев авторы никогда не читали и не видели комиксы вживую, и вся информация о комиксах съезживается до простой схемы: указание на объем тиража; указание на дешевизну; утверждение о том, что комиксы учат убийствам, насилию, расизму и фашизму и разлагают моло-

дѐжь; обличение капиталистической сущности американских бизнесменов, которые не остановятся ни перед чем, и наконец вывод об обреченности американской культуры. Либо же упоминание комиксов приходится на раздел курьезы и новости одной строкой (Генеральский «комикс» 1950; Коротко 1951).

Казалось бы, смерть Сталина должна была бы изменить ситуацию, но инерция культурной политики дала о себе знать. В 1954 г. на 2 Всесоюзном съезде советских писателей в своем содокладе о детской литературе в СССР Борис Николаевич Полевой долго и бескомпромиссно критикует комиксы (Содоклад 1954). Но все же делает это с другой целью, нежели это происходило в сталинский период, он делает это для того, чтобы в итоге все же сказать несколько хороших слов об американской литературе. И это знаменует новый, можно сказать еще один вариант канона упоминания комиксов, когда их критика является необходимой формальностью для конструктивного диалога с писателями и произведениями американской литературы.

## **ВЫВОДЫ**

Таким образом можно сказать, что антикомиксный дискурс был сформирован совместно статьями Чуковского, Ананьина и Вронского в 1948-1949 гг. и окончательно закреплен критикой комиксов И. Эренбургом в 1950 г., после чего, переместившись со страниц газет и журналов для писателей и представителей культурных индустрий на передовицы главных газет Советского Союза, превратился в доксу, не требующую дальнейшего анализа или осмысления. Какая из статей оказывается более важной? Сложно ответить на этот вопрос ввиду того, что государственная пропаганда в этот период представлялась весьма монолитной по своему политическому языку. Это точно заметили Е. Добренко и Н. Джонссон-Скрадол, в отношении советской сатиры, то, что «основные жанровые манифестации комического в сталинизме практически лишены индивидуального измерения» (Dobrenko, Jonsson-Skradol 2021: 11), и в отношении литературной критики того периода их тезис еще более справедлив. При этом, особую роль, не меньшую, чем Чуковский, Ананьин и Вронский вместе взятые, в антикомиксном дискурсе СССР сыграл знаменитый амери-

канский критик комиксов доктор Ф. Вертам. Без его алармистских статей в массовой американской прессе, которые читали в этот период все критики комиксов, у советских критиков не было бы столь сильного аргумента о том, что прогрессивные интеллектуалы видят правду загнивающего капитализма и сами признают ее разрушительный характер. Не имея доступа к комиксам, советские писатели и журналисты имели доступ к западной периодике, которая в конце 1940-х нач. 1950-х. пестрила спорами о комиксах и преступлениях, якобы связанных с ними. И конечно пропаганда, не будь она пропагандой, выбирала только одну сторону и игнорировала аргументацию противников антикомиксного движения.

К концу 1950-х интерес к комиксу, как пространству идеологического противостояния, падает. В Америке был принят комикс кодекс, который станет финальным аккордом в завершении того, что в американской фанатской среде получит название «Золотого века». В СССР комикс был встроен в картину мира эпохи холодной войны, как, с одной стороны, идеологическое оружие противника, а с другой стороны, порок системы капитализма, развращающий детей. Комикс на долгие годы для большинства неспециализированных изданий станет антисоветской буржуазной псевдолитературой, достойной разве что пары строчек в очередном антиамериканском памфлете или небольшого абзаца в рассказах прогрессивных западных интеллектуалов о пороках капиталистических стран от. Следующая значимая дискуссия о комиксах в СССР состоится лишь во второй половине 1960-х гг., когда журнал «Америка» опубликует статью Лео Джоанос «В защиту героев комиксов», тем самым вызвав дискуссию на страницах журнала «Детская литература».

*The author expresses gratitude to the editor's Seduction-OfTheInnocent.org portal Steve O'Day for their help and advice.*

#### Прим. 1

На самом деле многие в его исследованиях было построены на подлоге, что убедительно доказал К. Тилли (Tilley 2012)

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Ананьин Ю. На службе Американской реакции // Комсомольская правда. 1948. № 273 (7212). С. 4.

Вопросы детской литературы и детского чтения. 1918-1961 гг. / И. И. Старцев. М. : Детгиз, 1962. 286 с.

Вронский Б. Растреленная культура доллара // Культура и жизнь. 1949. № 29 (121). С. 4.

Второй всемирный конгресс сторонников мира. Речь И. Эренбурга // Правда. 1950. № 324 (11796). С. 3.

Второй всемирный конгресс сторонников мира. Речь И. Эренбурга // Известия. 1950. №275 (10424). С. 4.

Второй всемирный конгресс сторонников мира. Речь И. Эренбурга // Сталинский сокол, газета Военно-Воздушных сил. 1950. № 275 (1808). С. 3.

Два мира, два детства. Так их воспитывают, такими они вырастают // Пионерская правда. 1950. №92. С. 2

Заславский М. Корней Чуковский о Супермене, Бэтмене и других героях Ди-Си // Комиксолёт. URL:<https://comicsnews.org/articles/chronology/1948-kornej-chukovskij-o-supermene-betmene-i-drugix-gerojax-di-si> (Дата обращения: 1.10.2023)

Измайлова И. Духовные отравители // Литературная газета. 1950. № 83 (2674) С. 3

История советской политической цензуры: документы и комментарии / Сост. Горяева Т.М. и др. М.: РОССПЭН, 1997. 672 с.

Кан А. «Атомизация» школы в США // Литературная газета. 1951. № 50 (2768). С. 4.

Картен Д. Борьба за мир – долг каждого честного журналиста // Литературная газета. 1951. № 57 (2775). С. 3.

Коротко, но ясно // Крокодил. 1951. № 25. С. 5.

Лас В. Юмористические рассказы в рисунках // Америка. Популяр-

ное обозрение Соединенных Штатов 1945. №4. С. 25–29.

Маршак С. Еще одна трагедия Шекспира // Литературная газета. 1950. № 48 (2639). С. 1

Паркер Р. Американизация – это гибель искусства // Советское искусство №72(1460). 1952. С. 3-4

Силлен С. «Читательский кризис» в США // Литературная газета. № 142 (3015). С. 1

Содоклад Б.Н. Полевого «Советская литература для детей и юношества» // 2-й всесоюзный съезд советских писателей. 15-26 декабря 1954 г. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1956. С. 38-56

Стуруа М. Растрители // Известия. 1952. №209 (10972). С.4

Фарес Ф. Комментарии не требуются. Тяжелая свобода. // Крокодил. 1951. № 16. С. 4.

Чуковский К.И. Воспитание гангстеров // Знамя. 1949. № 8. С. 185–192.

Чуковский К.И. Раствление американских детей // Литературная газета. 1949. №83 (2570). С. 4.

Чуковский К.И. Раствление детских душ // Литературная газета, 1948, No 76 (2459). С. 4.

Шнейдер И. Читатель и писатель // Знамя 1944. №3. С. 167–169.

Juvenile Delinquency. A Compilation of Information and Suggestions Submitted to the Special Senate Committee to Investigate Organized Crime in Interstate Commerce Relative to the Incidence of Juvenile Delinquency in the United States and the Possible Influence Thereon of So-Called Crime Comic Books During the 5-Year Period 1945 to 1950. Washington: United States government printing office, 1950. 254 p.



## **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

Alaniz J. Komiks: Comic art in Russia. Univ. Press of Mississippi. 2010. 269 p.

Dobrenko E., Jonsson-Skradol N. State laughter: Stalinism, populism, and origins of Soviet culture. Oxford: Oxford Univ. Press, 2021. 422 p.

Oksman T. Graphic Novel // Keywords for comics studies / edited by Ramzi Fawaz, Shelley Streeby, Deborah Elizabeth Whaley. New York: New York University Press, 2021. P. 118-122.

Tilley C.L. Seducing the innocent: Fredric Wertham and the falsifications that helped condemn comics // Information & Culture. 2012. Vol. 47. №. 4. P. 383-413.

Wright B.W. Comic book nation: The transformation of youth culture in America. – Baltimore: JHU Press, 2003. 336 p.

Лунц. Л.Н. «Обезьяны идут!» Собрание произведений. СПб.: ООО "ИНАПРЕСС", 2003. 752 с.

Павловский А. «Страх комикса»: комиксофобия в Советском Союзе // Изотекст: Сборник материалов конференции исследователей комиксов 19-20 мая 2016 г. / Рос.гос. б-ка для молодёжи; Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М.: Рос.гос. б-ка для молодёжи, 2016. С. 86-96.

Шишкова Т. Внеждановщина: Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 384 с.

## **АМЕРИКАНСКИЕ ЖУРНАЛЫ «TRUE COMICS» И «REAL HEROES»: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ КОМИКСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ ПЕРИОДА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

### **Пляцек Нина Александровна**

преподаватель Высшей школы гуманитарных наук Югорского государственного университета, аспирант кафедры издательского дела и книговедения Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета

К началу Второй мировой войны потребность в чтении историй о мужестве и героизме значительно возросла, что отметили многие издательства комиксов. Одни издательства, например, Detective Comics (DC), отправляли уже существующих героев, таких как Супермен и Зелёный Фонарь, на выполнение миссий против новых злодеев — нацистов и японских захватчиков; другие крупные издательства решили пойти новым путём, публикуя реальные истории о первооткрывателях и исследователях, героях древности, подвигах солдат, сражающихся за свободу в Европе.

Издательство «The Parents' Magazine Press» было крупнейшим производителем комиксов такого рода. Акцент был сделан на комиксе как на способе подачи информации для «визуального обучения», а не просто развлечения и ухода от реальности. Журналы «Real Heroes» и «True Comics» были первыми наименованиями издательства, сюжеты которых основывались на исторических фактах. Частью подзаголовочных данных каждого выпуска являлись сло-

ганы, также делающие упор на противопоставление реальности и вымысла: «Real Heroes»: НОВЫЙ «ЗАБАВНЫЙ» ЖУРНАЛ не о немыслимых сверхлюдях, но о реальных героях и героинях, которые вершили и вершат историю!» и «True Comics»: ИСТИНА загадочна и в тысячи раз более захватывающа, чем ВЫМЫСЕЛ». В редакционную коллегию обоих журналов входили выдающиеся учёные и политики, самой известной из которых была Элеонора Рузвельт. В число научных консультантов журналов приглашались известные историки и педагоги того времени; главным редактором и издателем выступал магнат Джордж Дж. Хект, он же являлся автором проникновенных предисловий к комиксам. Присутствие в редколлекции детского журнала консультантов, которые могли подтвердить научную точность изложения, а также представителей известных СМИ, в целом считалось хорошим тоном в 1940-х годах.

Эти комиксы стали способом посвящения юных или менее образованных читателей и в текущие, и в исторические события. Одной из задач журнала «Real Heroes» являлось повествование о людях — публичных или, наоборот, малоизвестных — внёсших личный вклад в военные действия. Первый выпуск (сентябрь 1941 года) начинался подробной комикс-биографией Франклина Рузвельта под заголовком «The Most Important Man on Earth» — любопытно, что полугодом ранее, в первом выпуске «True Comics», место в начале журнала было отдано истории «World Hero №1», посвящённой Уинстону Черчиллю, что позволяет предположить о соблюдении издательством своеобразного «этикета»: открывали издания истории лидеров ключевых стран-союзниц, и в последовательности, с точки зрения США отвечающей началу их активного участия в руководстве военными действиями.

В январе 1942 года «The Parents' Magazine Press» выпустили комикс-сингл «How Boys and Girls Can Help Win The War». Издание являлось отсылкой к плакату «Boys and girls! You can help your Uncle Sam win the war...» (Flagg 1917). На обложке было указано «Опубликовано издателями TRUE COMICS, REAL HEROES and CALLING ALL GIRLS» и изображен Дядя Сэм в компании двух подростков — мальчика и девочки, обращающийся к ним с фразой «Я рассчитываю на вас обоих!».

Сингл был полностью посвящён тому, каким образом каждый ребенок может внести посильный вклад в победу – даже не служа в армии. Среди посылов издания – «Знай, за что мы боремся!», «Не верь в нацистскую ложь!», «Тренируйся!», «Помогай по дому!», «Не помогай врагам!». Много внимания уделялось распорядку дня, правильному питанию, а также бережливости. В журнале было условное деление по возрастному признаку – текст комиксов для более младшего возраста создавался в стихотворной форме.

В мае 1942 г., в 4-м выпуске «Real Heroes», была опубликована статья под названием «Remember Pearl Harbor Remember Manila». В тексте перечислены герои – защитники Перл Харбора и Манилы, большей частью безымянные, – с призывом помнить о подвиге каждого из них: «ПОМНИ того доблестного капитана линкора, погибшего в бою... ПОМНИ того новобранца, который прыгнул за пулемет...».

Следом за этими публикациями многие издательства комиксов перешли на военную тематику. Агитация продолжала сообщать детям об основных шагах, которые они могли бы предпринять для помощи своей стране. Но в отличие от других журналов, «True Comics» и «Real Heroes» не пропагандировали сбор макулатуры и металла, военных марок или облигаций. Цель была проста – дать детям надежду на исход войны, при этом заботясь об их интеллектуальном развитии (в выпусках рекламировались телескопы, игры-головоломки, полные издания энциклопедий и пр.)

Фактологическая точность также приобрела значение: в отличие от «выдумок» супергероических комиксов, юных читателей знакомили с видами вооружения, деталями униформы и военным сленгом. Для этого в выпуски включались иллюстрированные текстовые развороты. Чтение, однако, не было скучным – реальные события превзошли вымысел, как и обещали издатели. Когда комиксы о Второй мировой войне поступили в продажу в газетных киосках, они были охотно куплены публикой, нуждавшейся в надежде и развлечениях (Scott 2011: 43).

В июне 1943 г. журнал «True Comics» опубликовал уведомление для читателей, сообщающее, что издатели вынуждены сократить количество выпусков «в связи с государственным постановлением об экономии бумаги». С этого момента в журнале всё реже стали

публиковаться традиционные предисловия Джорджа Хекта, взамен которых появилась рекламная полоса. «Real Heroes» лишился предисловия годом ранее — в мае 1942 г.

К этому времени Соединенные Штаты были втянуты в полномасштабные боевые действия — а комиксы, которые раньше только «подталкивали» к участию, уже полномасштабно развивали сюжетные линии вокруг доблести союзных стран. На страницах «Real Heroes» и «True Comics», помимо изображения реальных историй американского героизма, создатели всё чаще старались увековечить память солдат союзников. География союзных стран расширялась. Если в 1940 г., после битвы за Британию, комиксы прославляли усилия британцев, свободных французов и свободных поляков — то после 1942-го авторы комиксов также знакомили своих читателей и с южноамериканскими союзниками.

Выпуск «True Comics» №44 от 3 июля 1945 г., посвящённый победе во Второй мировой войне, рассказывал о битвах на трех фронтах: восточно-европейском, британском и тихоокеанском, — охватывая уже полную картину боевых действий.

## **КРАСНАЯ АРМИЯ**

Журналы также не обходили стороной героев Красной армии. По мнению некоторых исследователей, Семён Константинович Тимошенко — чуть ли не единственный из советских военачальников, отказавшийся написать мемуары. Но, несмотря на это, он остался увековечен в литературе: «...встал, завидев меня, и я удивился красоте гигантского его тела. Он встал и пурпуром своих рейтуз, малиновой шапочкой, сбитой набок, орденами, вколоченными в грудь, разрезал избу пополам» (Бабель 1927). «True Comics», в свою очередь, делает возможным знакомство с исторической действительностью подвигам маршала Тимошенко, называя его «одним из наиболее выдающихся лидеров Второй мировой». История начинается с эпизода в 1915 г. — идёт Первая мировая война, и будущий маршал, находясь на работах в поле вместе с отцом и братом, заявляет: «Конец моей крестьянской жизни! Я вступаю в русскую армию! Гунны должны быть остановлены!» В двадцатилетнем возрасте Тимошенко уходит на фронт. Комикс рассматривает три пе-

риода его военной карьеры – участие в Первой мировой (оборона Царицына), в гражданской войне на стороне «красных» и во Второй мировой – уже на обороне Сталинграда. Стоит обратить внимание на описание авторами участия Тимошенко в гражданской войне как примера доблести: «Белая армия генерала Мамонтова была разгромлена... Революция закончилась, и люди в Советской России



Рис. 1. Комикс «Тимошенко. Russian «Blitz-Buster», «True Comics» №21, Feb. 1943

снова стали единым народом».

В отличие от развёрнутой биографии Тимошенко, следующая история о боях Советской Армии занимает всего одну страницу. В 1942-м г. Иван и Александра Бойко перечислили в Фонд обороны 50 000 рублей на строительство танка: «Это правдивая история, иллюстрирующая боевые качества русских... Сегодня, где-то на обширном русском фронте, Иван Бойко и его жена едут в бой против нацистских захватчиков на танке, который построили и приобрели на свои сбережения». Разрешение на приобретение танка было получено Бойко в личной телеграмме от Сталина, что также проиллюстрировано в истории. Имя Александры в комиксе не упомянуто, но именно она была назначена командиром тяжёлого танка ИС-2, переданного супругам в июне 1944 г. Из записей А.И. Ерёмко:

...Опомнившиеся к рассвету гитлеровцы двинулись было навстречу наступающим, но были встречены губительным огнем. В одной из таких засад находился танк с надписью: «Патриоты Бойко». Командиром танка была самоотверженная советская патриотка Алексан-



Рис. 2. Комикс «The Story of Two Patriots», «True Comics» №27, Sep. 1943

дра Леонтьевна Бойко, а механиком-водителем её муж Иван Федорович. (Еременко 1969: 269)

В 1945 г. выходит комикс «Sky Hawk»: история о легендарном лётчике, советском герое авиации, полковнике Александре Ивановиче Покрышкине, — и изобретении им особой техники воздушного боя под названием «атака ястреба», с краткой (буквально три кадра) иллюстрацией самой техники. Также в комикс включен эпизод о передаче в 1941 г. по программе ленд-лиза советским лётчикам американских истребителей P-39 «Aircobra» — и следующий за ним, где



Рис. 3. Комикс «Sky Hawk», «True Comics»  
№45, Oct. 1945



Покрышкин на новом истребителе принуждает к отступлению 60 фашистских бомбардировщиков под крики одного из пилотов «Ахтунг! Ахтунг! Покрышкин атакует!»

Завершает цикл историй о советских союзниках комикс «Blitz-Buster», посвящённый генералу Черняховскому — «одному из талантливейших молодых полководцев Второй мировой войны», прошедшему путь от офицера танкового корпуса до командующего



Рис. 4. Комикс «Blitz-Buster», «True Comics» №57, Feb. 1947

3-м Белорусским фронтом. В 1941 г., командуя танковой дивизией в Прибалтике, израсходовав топливо полностью, Черняховский отдаёт приказ соорудить баррикады из обездвиженных танков, преградив таким образом путь вражескому наступлению на 6 дней.

## КОНЦЕПЦИЯ ЖУРНАЛОВ

Реалистическая концепция «True Comics» была позаимствована

другими издательствами. В течение Второй мировой войны комиксы, как и другие популярные средства массовой информации, пытались сплотить население для поддержки войск. Читатели, в свою очередь, искали реалистичные описания того военного конфликта, в который были вовлечены члены их семей, коллеги и соседи; но, в то же время, хотели скрыться от ужасов, которые влечет за собой война. Сюжеты комиксов брали начало в заголовках новостей. Но, если другие комиксы военного времени являлись беллетризованными историями героев – реальных мужчин и женщин; то «True Comics» давал более точную версию событий, хоть и сокращённую. Корд Скотт в диссертационном исследовании «Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History...» отмечает:

...Мужчины в комиксах и военной пропаганде в целом демонстрировались с лучшими «американскими» качествами: красивыми точеными чертами лица, широкими плечами и превосходным знанием науки и техники. То, что эта характеристика очень напоминала нацистского сверхчеловека, вдвойне иронично: главной причиной, по которой нацисты не любили Супермена, было то, что его создали евреи (Scott 2011: 35).

В этом смысле «True Comics» являлся примером так называемой «критической пропаганды». В одном из выпусков авторы сравнивают описание внешности человека, соответствующего нацистским представлениям об идеале (атлетичный, высокий и светловолосый) – с внешностью нацистских лидеров (Германа Геринга, Йозефа Геббельса и Адольфа Гитлера), совершенно не в пользу последних.

По мере того, как война подходила к концу и все больше военнослужащих возвращалось в Соединенные Штаты, издательства выбирали новые направления сюжетов. Что примечательно, с появлением новых исторических «врагов свободы» менялись и злодеи из комиксов. С конца 1940-х по начало 1950-х годов характеристика врага эволюционировала в комиксах как минимум дважды: фашизм сменился японской «Жёлтой опасностью», которая, по мере развития Холодной войны, была вытеснена «Красной угрозой» китайских и советских коммунистов. В конце концов, нацистов времен Второй мировой войны заменил Советский союз и его «коварные методы»,

о чём говорит ещё одно замечание Скотта: «...Безбожные коммунисты» окружили Соединенные Штаты со всех сторон, особенно после взрыва советской атомной бомбы в 1949 году. Поскольку в комиксах военного времени преобладало стремление к научному развитию, комиксы времен холодной войны пропагандировали американскую военную победу с помощью новых технологий, разработанных учеными, освобожденными от фашизма» (Scott 2011: 85).

И только после того, как коммунисты захватили власть в Китае в октябре 1949 года, Советам пришлось уступить место «злодеев номер один» в комиксах. Издательства публиковали новые истории, где американским и союзным войскам чаще всего приходилось сражаться с китайцами или их северокорейскими союзниками.

В «True Comics» по-прежнему публиковались военные истории, но все чаще включались другие исторические и образовательные темы. Данное издание явился чуть ли не единственным изданием исторических комиксов в США, не поддавшимся новым тенденциям в пропаганде: вплоть до последнего выпуска, несмотря на появление сюжетов о работе агентов ФБР, практически все истории носят нейтральный характер, не акцентируя борьбу с новыми «угрозами». Выпуск журнала прекратился в августе 1950 года, что некоторые исследователи связывают с усилением критики комикса как искусства в американском обществе того периода. В конечном итоге всего было опубликовано 84 номера «True Comics». Публикация «Real Heroes» была прекращена ещё раньше — в 1946 году, поскольку, с подведением итогов Второй мировой, цель издания журнала была достигнута.

«Real Heroes» и «True Comics» значительно отличались от большинства журналов своего времени — за счёт концепции, выбора содержания и точности изложения. Эти издания стали отправной точкой для формирования комикс-журналов нового типа: с одной стороны, отражающих значимые события прошлого, особое внимание уделяя роли личности в истории; с другой — являющихся своеобразным иллюстрированным средством массовой информации для детей, подростков и юношества, и освещающих наиболее важные текущие события. Можно сказать, что в этом есть заслуга Джорджа Дж. Хекта — издателя, главного редактора и автора

предисловий, в которых отразились его педагогический талант и взгляд на развитие индустрии, способной превратиться из среды «бездумного времяпровождения» в среду просвещения для детей и подростков.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

True Comics // Comic Book Plus. URL: <https://comicbookplus.com/?cid=1016> (дата обращения: 15.08.2023) Real Heroes // Comic Book Plus. URL: <https://comicbookplus.com/?cid=1011> (дата обращения: 15.08.2023)

Flagg, James Montgomery. Boys and girls! You can help your Uncle Sam win the war - save your quarters, buy War Saving Stamps. 1917. Color lithograph // Library of Congress: Prints and Photographs Division. URL: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3b52466> (дата обращения: 15.08.2023)

Трижды герой СССР Покрышкин в американском комиксе // МАХИМ. б.г. URL: <https://www.maximonline.ru/longreads/true-comic-no-45-id161092/> (дата обращения: 04.05.2020)

Atomic War! Issue 1. 1952. // Comic Book Plus. URL: <https://comicbookplus.com/?dlid=16848> (дата обращения: 16.08.2023)

Konga. Issue 9. 1962. // Comic Book Plus. URL: <https://comicbookplus.com/?dlid=34506> (дата обращения: 16.08.2023)

Ерёменко А. И. Годы возмездия. 1943–1945. М.: Наука, 1969. 447 с.

Бабель, И. Э. Конармия. Рассказы, дневники, публицистика. — М.: Правда, 1990. 477 с.

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Scott, Cord A. «Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History from World War II Through the Iraq War». 2011. Dissertations. Paper 74. // Loyola University Chicago. URL: [http://ecommons.luc.edu/luc\\_diss/74](http://ecommons.luc.edu/luc_diss/74) (дата обращения: 15.08.2023)

## **WARUM NICHT? – КОМИКСЫ ГДР В ГАЗЕТЕ «TROMMEL» 1979–1988 гг.**

**Герасимова Ольга Геннадьевна**

канд. ист. наук, ст. преподаватель исторического факультета  
МГУ им. М.В. Ломоносова

История советского комикса в его классическом понимании (в виде публикации «истории в картинках» одного или нескольких героев, связанных одним сюжетом в отдельном издании или на страницах нескольких выпусков газеты, журнала) была сложной.

Миллионы советских детей и подростков жили без комиксов, не испытывая от этого каких-либо сложностей. У счастливых, приобщившихся к «западной» культуре комикса (комиксы могли привезти родители из турпоездки в социалистическую страну или их могли отдать иностранные туристы, кто-то мог жить какое-то время за рубежом вместе с родителями, работающими в советских посольствах или торговых представительствах), могло возникнуть лишь сожаление по поводу их отсутствия в СССР, компенсировавшееся изданием книг и журналов с иллюстрациями. С самых первых лет существования советской власти иллюстрации детско-юношеской литературы уделялось внимание, многие книги для детей и подростков с иллюстрациями советских художников регулярно переиздаются и сейчас, тем самым подтверждая их вневременной характер. Существовал ещё один вариант, к сожалению, маловероятный, попадания комиксов в СССР – поступление в торговую сеть

книжных магазинов «Дружба» в Москве и Ленинграде, занимавшуюся продажей зарубежных изданий. А вот реально советские читатели могли увидеть и полистать комиксы на книжных выставках, проводившихся, как правило, в Государственной библиотеке имени В.И. Ленина (ныне РГБ), на крупных выставках в Сокольниках (Американской 1959 г., Французской 1961 г. и т.д.), на непродолжительных выставках в Доме дружбы с народами зарубежных стран.

Пожалуй, самым известным источником информации о комиксах у советского читателя была газета немецких пионеров «Trommel» («Барабан»), свободно продававшаяся в советских газетных киосках. В 1980-е гг. на газету можно было подписаться в отделениях «Союзпечати» на почте с доставкой на дом.

В настоящий момент, автор пока что не обнаружил исследований о комиксах «Троммеля», поэтому выстраивать свой анализ пришлось самостоятельно, без учёта наработок коллег.

Были просмотрены выпуски газеты за десять лет с 1979 по 1988 гг. Изучение содержания комиксов в газете демонстрирует несколько аспектов – большая часть комиксов была венгерского происхождения и печаталась до «Троммеля» в чёрно-белом варианте на страницах венгерского развлекательного журнала «Фюлеш» («Ослик» или «Ушастик»). В каждом журнальном номере публиковались три, реже два, комикса. Предположительно создавались они художниками в цвете.

При этом в газетных публикациях существовал отбор – не все комиксы «Фюлеша» перепечатывались на страницах «Троммеля», поскольку венгерский журнал имел более широкую возрастную аудиторию, нежели немецкая пионерская газета. Согласие немецких партийно-государственных функционеров на издание откровенно развлекательных комиксов детективно-приключенческого жанра не распространялось.

Комиксы в «Троммеле» печатались еженедельно, занимая одну страницу. Изредка публикация прерывалась, перемежаясь короткими комиксами (печатались в одном номере) и шутивными карикатурами немецких художников. Газета была цветной, комиксы тоже. Затруднительно утверждать – публиковались ли все эти комиксы

в виде отдельных, цветных изданий в ВНР и ГДР, пока обнаружена информация лишь о некоторых изданиях. Точный тираж газеты неизвестен, поскольку в отличие от советской периодики тираж в выходных данных не указывался. Такая же картина прослеживается и в немецких журналах. В году выходило 48 номеров газеты, комикс, как правило, печатался на обороте предпоследнего листа.

На основании этого может создаться ложное впечатление о немецких комиксах, дескать, их было мало. Но выяснилось, что в большинстве своём немецкие комиксы публиковались на страницах журналов «Das Mosaik», «Die ABC-Zeitung», «Die FRÖSI», «Atze». Об их существовании подавляющая часть советских читателей и не слышала. Комплектация библиотек такими журналами в советское время оставляла желать лучшего, поэтому в РГБ имеются не все перечисленные журналы, а имеющиеся представлены не полными комплектами. Если значительными лакунами обладает фонд изданий социалистических стран, то о капстранах и говорить не приходится. Упомянутый «Фюлеш» в фондах РГБ имеется только до 1974 г. Польский журнал комиксов «Relax» и болгарский «Дъга. Разкази в картинки. Поредица за деца и юноши» вообще отсутствуют (и список можно продолжить). Вероятно, в крупных советских городах отдельные номера этих журналов могли поступать в продажу, но всё же основной массе советских читателей они были недоступны и неизвестны.

Даже по имеющимся и просмотренным номерам «Die ABC-Zeitung», журнала для школьников младших классов, за 1980-е гг., и «Atze», журнала для подростков, за 1970–1974 гг. можно сделать вывод о развитой индустрии комикса в ГДР. Вопрос специфики, принципиального содержательного отличия восточногерманских комиксов от западногерманских рассматривается историками, но автором он пока не изучался в силу отсутствия доступа к самим журналам.

Хочется особо отметить журнал «Atze», каждый номер которого представлял из себя, по сути, сборник комиксов, заключающий в себе значительный материал для изучения. В номере печаталось сразу несколько комиксов (в этом проявляется сходство с «Фюлеш», но отсутствуют элементы для взрослой аудитории – яркие женские фотографии на обложках, кроссворды, карикатуры, фо-

тографии артистов с вопросами о них и проч.). В комиксах присутствуют приключенческая тематика, фантастика, детективная, сюжеты по текущим событиям в СССР (например, строительство БАМ), войне во Вьетнаме, о пограничной службе в ГДР и «вражеских» происках со стороны ФРГ и т. п. Ещё одно отличие от «Фюлеш» – некоторые комиксы на страницах «Atze» хотя бы изредка печатались в цвете. В «Фюлеш» цветной была только обложка, видимо призванная максимально привлечь внимание читателя к журналу, заинтересовать в его покупке.

Немецкие комиксы тоже появлялись на страницах «Троммеля», но их от общего числа было гораздо меньше (примерно 30 %), если считать листаж, то есть количество газетных страниц с комиксами, а не количество. По количеству немецкие и венгерские комиксисты были представлены примерно поровну. На некоторых имеются подписи, но комиксом их назвать сложно, поскольку герои на рисунках разные, нет общей линии сюжета, связывающей всех героев воедино. Небольшие рисунки, сюжетно связанные между собой, автор рискнул причислить к комиксам. Самым продолжительным из немецких комиксов был комикс о двух пионерах Рольфе и Роберте, он периодически появлялся на страницах газеты, не давая забыть о себе читателям. Каждый раз это были новые истории, чаще всего каждое приключение двух приятелей прослеживается в нескольких выпусках «Троммеля». С друзьями происходили разные исто-

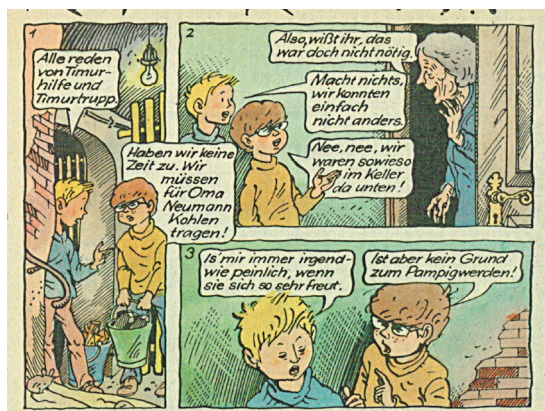


Рис. 1. «Рольф и Роберт». Рисованная история от Герхарда Унтерштайна и Райнера Швальме // Trommel. 1982. № 19. Teil 5



рии, забавные и не очень. Вероятно, автором текста был Герхард Унтерштайн, а художником — Райнер Швальме. Немецким читателям (и отчасти советским) были понятны и близки приключения Рольфа и Роберта.

Помимо Райнера Швальме из немецких комиксистов на страницах «Троммеля» печатались работы Ойгена Глиге, Бернда А. Хмура, Хайнца-Хельге Шульце и др.

Основной тематикой комиксов «Троммеля» были приключения. Это была адаптация произведений классиков литературы: А. Дюма, Ж. Верна, К. Коллоди, Дж. Лондона, К. Мая, М. Сервантеса, М. Твена, Г. Уэллса, арабских «Сказок тысячи и одной ночи» и др. Изредка печатались комиксы по мотивам произведений советских писателей. Особенным успехом пользовалась в ГДР «индейская» тематика. Главный исполнитель ролей индейцев — югославский актёр Гойко Митич был суперпопулярен на просторах всего восточноевропейского пространства. В СССР его знал, пожалуй, каждый подросток. Феномен популярности «индейской» тематики раскрыл в своей монографии А.В. Шарый (Шарый 2007). Его утверждение о согласии немецкого руководства лишь в 1980-е на печать произведений К. Мая, произведения которого любил А. Гитлер, в силу чего на публикацию романов Мая существовало табу, доказывает и газета «Троммель» 1980-х. В ГДР же Гойко Митич пользовался популярностью вдвойне — он принимал участие в картинах, снимавшихся на киностудии «ДФФА».

Известно негативное отношение советского писателя И.Г. Эренбурга, высказанное в адрес комиксов на одной из фестивальных встреч 2 августа 1957 г. Вероятно, это было вызвано знакомством Эренбурга с комиксами лишь так называемого бульварного жанра, в котором обязательным атрибутом являлись перестрелки, красотки, герои/злодеи. И всё это было приправлено малохудожественным текстом. С мнением Эренбурга созвучен американский фильм режиссёра Ф. Ташлина «Художники и натурщицы» (1955), высмеивающий подобные, «ходульные» комиксы. В фильме сюжет комиксов приходит чудаковатому автору во сне, этот же чудак позирует художнице для создания образа одного из персонажей комикса, и всё это приправлено шпионской тематикой.



Рис. 2. «Путь». Худ. Эрнё Зорад // Trommel. 1980. № 19. Teil 5.

Но не все советские писатели к комиксам испытывали негативное отношение. Так, в просмотренных газетах и журналах встретились комиксы по произведениям Б. Полевого и М. Шолохова, А. Волкова. Большая часть комиксов была создана венгерскими художниками и адаптирована венгерским писателем Т. Хорватом, первоначально опубликована в «Фюлеш». Учитывая взаимоотношения внутри соцлагеря, сложно представить публикацию этих комиксов без одобрения Полевого и Шолохова. Венгерский комикс «Путь» Эрнё Зограда по повести М. Шолохова «Путь-дороженька» печатался в «Троммеле» в 1980-м г. и являлся прижизненной публикацией. Точно так же как и прижизненной была публикация по повести Б. Полевого в журнале «Фюлеш».

То есть Полевой и Шолохов принимали возможность адаптации своих текстов и визуальной интерпретации в виде комикса, не усматривая в этом ничего предосудительного. Они, вероятно, осознавали важность привлечения читателей к своим произведениям с помощью комиксов, понимая, что проснувшийся интерес во время комикса может побудить прочитать произведение в его первоначальном виде уже без помощи визуальной подачи. Правда, на-

звание некоторых комиксов вызывает удивление. Так, комиксу по мотивам повести Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке» венграми было дано название «Пожар на нефтяном поле», вообще не отражавшее суть произведения. Сокращение названия комикса по повести Шолохова до одного слова «Путь» можно пояснить отсутствием похожего на «дороженька» слова в немецком языке.

При перепечатке комиксов в редакции «Троммеля» название могли изменить. Так произошло с комиксом по произведениям Марка Твена, который из венгерского варианта — «Приключения Тома и Гека» — превратился в два комикса «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гека Финна».

Зачастую конкретные названия произведений, по которым создавались комиксы, не указывались. Просто говорилось «По Джеку Лондону», «По Марку Твену».

Зачем понадобилось давать название комиксу «Волчья кровь», почему не устроило название исходного произведения — повести Дж. Лондона «Белый клык»? Ведь читателю было проще так найти книгу для более детального ознакомления с содержанием. Можно предположить, что таким образом художник и редакция планировали побудить читателя самому приложить усилия по поиску произведения, на материале которого был создан комикс.

Особым знаком литературного редактирования, вольного обращения с изначальным текстом, на материале которого создавался комикс, было присутствие слово «frei» в значении «вольного», т. е. изменённого по усмотрению литературного редактора.

Появлялись на страницах «Троммеля» комиксы, созданные на материале фантастических произведений В. Обручева, Ст. Лема, отвечавшие всё той же излюбленной тематике немецких пионеров — приключениям и фантастике. «Плутония» — как раз образец вольной трактовки изначального произведения. Герои перенесены из первых десятилетий XX в. в 1980-е гг.: причёски, одежда, предметы, речь.

Примечателен следующий факт: имя Дороти, героини сказки А. Волкова в комиксе — «Дороти в Волшебной стране» А. Даргаи, как своеобразная дань роману Л. Фрэнка Баума «Удивительный вол-

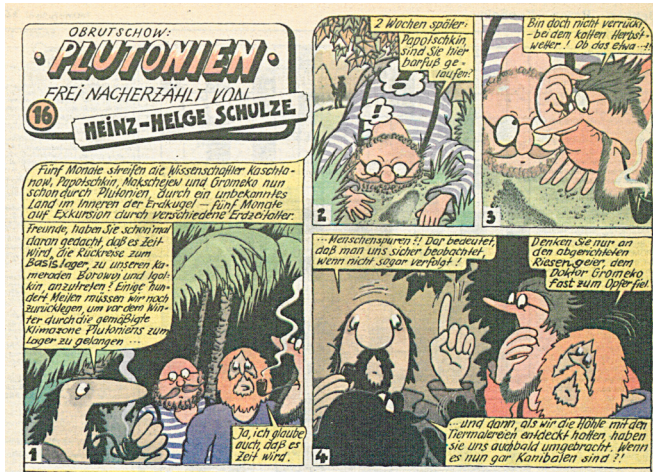


Рис. 3. «Плутония». Худ. Хайнц-Хельге Шульце // Trommel. 1982. № 10. Teil 16.

шебник из страны Оз», послужившего источником для удачной адаптации А. Волкова.

Что касается художественных особенностей, то как известно, у каждого художника свой почерк. Но при этом для рисунков Эрнё Зограда характерны «типичные» черты комикса – тщательная прорисовка деталей, лиц, фигур, соблюдение мелких исторических реалий. Аттила Даргаи отличается своей шутилой, мультяшной прорисовкой героев и подачей приключений. Подобную манеру могли выработать занятия Даргаи мультипликацией, испытавшему влияние художественных приёмов У. Диснея. Это же касается и рисунков Марцела Янковича, также работавшего в мультипликации.

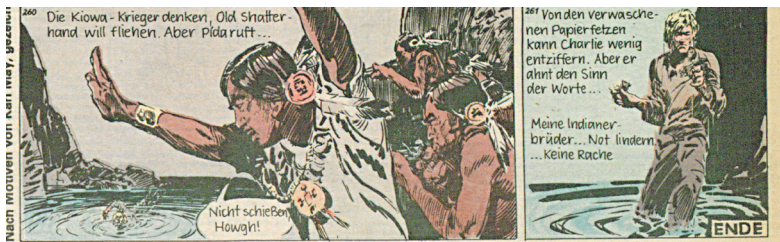


Рис. 4. «Виннету и Олд Шаттерхенд». Худ. Эрнё Зоград // Trommel. 1983. № 26. Teil 25.

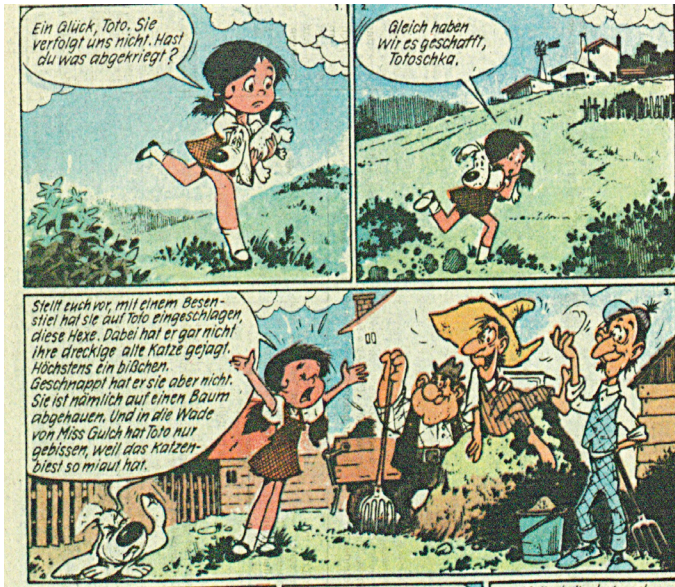


Рис. 5. «Дороти в Волшебной стране». Худ. А. Даргаи // Trommel. 1985. № 32. Teil 1.

Вор из Багдада Даргаи выглядит обаятельным на фоне «условного» восточного колорита, в котором трудно найти что-то соответствующее этнографическим реалиям. И в целом Дороти, Пиноккио, Вор, Том Соьер и Гекльберри Финн в рисунках Даргаи смотрятся родными сестрой и братьями, хотя в подобном сходстве в изображении действующих персонажей можно упрекнуть любого художника.

Справедливости ради хочется отметить, что А. Даргаи работая в мультипликации с 1957 г., постепенно выработывал свой стиль. В 1981 г. он возглавлял группу аниматоров по созданию мультипликационного фильма «Вук» о приключениях лисёнка по мотивам книги Иштвана Фекете. Образ Вука вышел очень ярким, запоминающимся. Лисам в художественном изображении не так уже везло в силу приписываемых им природных качеств. Первым стереотип коварных и хитрых лис изменил Фекете, позднее появился образ Людвига Четырнадцатого шведского писателя Яна Экхольма. Даргаи и его группе художников удалось создать действительно новый образ лиса.



Рис. 6. «Негр Ноби». Худ. Роберто Алонзо // Trommel. 1982. № 36. Teil 3.

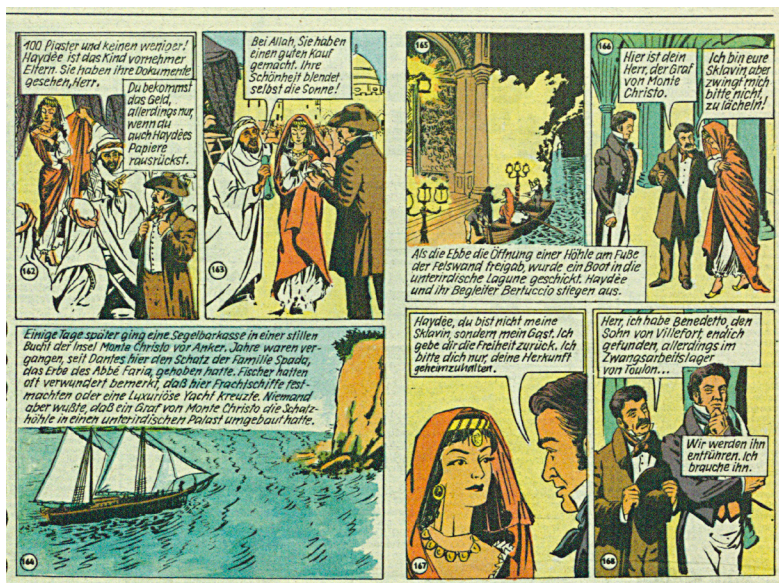


Рис. 7. «Гграф Монте-Кристо». Худ. Пал Корчмарош // Trommel. 1988. № 17. Teil 12.

Из всех просмотренных комиксов не удалось определить происхождение комикса «Негр Ноби». Создан на основе книги немецкого писателя Людвиг Ренна – значит, немецкий? Но с рисунками Роберто Алонзо, скорее всего, кубинца, судя по фамилии. На

русском языке эта повесть Ренна была издана в 1959 г., многие её читатели отмечают слабую художественную составляющую произведения. Чернокожий мальчик, с детства друживший с дикими животными, находивший с ними общий язык, повзрослев, вступил вместе с животными в борьбу против колонизаторов. Слово «негр» состояло в лексиконе всего социалистического пространства и не носило уничижительного оттенка, который имеет это слово сегодня.

Зато понравившиеся читателям комиксы могли переиздаваться, порождая у читателя «дежа вю». Так, «Граф Монте-Кристо» впервые был опубликован в «Фюлеш» в 1973 г. На страницах «Троммеля» печатался в 1979/1980 и 1988 гг. Поскольку формат газеты и журнала был разным, то и комикс печатался видоизменённо. Различие двух газетных вариантов между собой заключалось в частичном изменении цветовой подачи. Удостоился чести в рассмотренный период дважды появиться на страницах газеты и комикс «Приключения Пиноккио» – в 1981 и 1988 гг.

Подводя итоги, ещё раз подчеркнём специфику газеты «Троммель», большая часть комиксов которой на протяжении десяти лет по преимуществу была венгерского происхождения. Вероятнее всего, это было результатом не только коммерческого сотрудничества, но и их популярности среди немецких читателей. Редакция периодически проводила опросы на предмет наиболее понравившихся материалов газеты. Не отличались от немецких и советские читатели, которые рассматривали комиксы «Троммеля» с не меньшим интересом. Комикс «Граф Монте-Кристо» относится к числу таковых.

Автору данного материала сложно было определить своё непростое отношение к этому произведению А. Дюма в подростковом периоде, лишь повзрослев, стало понятно, что месть героя любимой женщине не выглядит привлекательно. Сыграла в этом свою определённую роль и визуальная подача художника Пала Корчмароша.

*Автор выражает огромную благодарность А.С. Стыкалину, ведущему научному сотруднику Института славяноведения РАН, откликнувшемуся на просьбу перевести с венгерского языка заго-*

*ловки и смысл некоторых текстов, фамилии авторов и художников венгерских комиксов.*

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Шарый А. В. «Знак W: Вождь краснокожих в книгах и на экране». М.: Новое литературное обозрение, 2007. 248 с.



## **СПЕЦИФИКА УЗБЕКСКИХ КОМИКСОВ В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД НА ПРИМЕРЕ ЖУРНАЛА «ГУНЧА» (1971-1980)**

**Карапетян Валерия Михайловна**

магистрант кафедры культурологии  
Института социально-гуманитарного образования  
Московского педагогического государственного университета

С каждым годом в отечественной педагогике возрастает интерес к изучению комиксов. Это обусловлено тем, что комикс несет в себе образовательные, воспитательные, развивающие и развлекательные функции. По мнению исследователя комиксов Уилла Айснера, чтение комиксов – это акт эстетического восприятия и интеллектуального поиска (Eisner 1985:8). Если в настоящее время распространен самостоятельный комикс как в сфере образования, так и повседневности, то в Советском Союзе комиксы существовали под другим наименованием, например, «рисованные истории», «рассказы в картинках» и размещались в привычном нам формате в периодических изданиях. Лидировала среди них детская периодика: «Пионер» (1924 г.), «Мурзилка» (1924 г.), «ЁЖ» (1928 г.), «ЧИЖ» (1930 г.), «Костер» (1936 г.), «Сверчок» (1937 г.), «Веселые картинки» (1956 г.), «Юный техник» (1956 г.). Данные журналы пользовались популярностью у советских детей, но, кроме этого, во многих союзных республиках СССР печатались аналогичные детские журна-

лы на национальных языках, которые до сих пор мало исследованы. В статье будет проанализирован советский узбекский детский журнал «Гунча» (узб. «Гунча», в переводе с узб. – бутон) на примере комиксов / рисованных историй за 1971-1980 гг. Стоит также отметить, что в 1989 г. (в продаже – с января 1990 г.) в Ташкенте был сдан в печать самостоятельный комикс «Космический детектив», авторы: Сурен Тер-Авакян и Владимир Ким (Тер-Авакян, Ким 1990), впервые в истории СССР имеющий на обложке слово «комикс».

«Гунча» – детский журнал. Выпускается в Ташкенте с 1958 г. по настоящее время один раз в месяц на узбекском языке. Журнал ориентирован на детей дошкольного и младшего школьного возраста. Свое название получил по инициативе узбекского советского поэта Гафура Гуляма (“G‘uncha”da bayram 2018), который непосредственно принимал участие в разработке журнала. Первые выпуски выходили тиражом в 15000 экземпляров. На наш взгляд, идея создания детского журнала на национальном языке появилась после издания советского детского юмористического журнала «Веселые картинки» (1956 г.), поскольку содержание обоих журналов схоже между собой. В них печатались стихи, рассказы, сказки, шутки, загадки, ребусы, задания на развитие речи, логики, памяти, воображения, а также необходимые для нашей статьи – комиксы / рассказы в картинках.

Перед анализом статистических данных необходимо в первую очередь раскрыть понятия «комикс» и «комик-стрип». Комикс – это последовательное искусство. Данный термин (Sequential Art) был введен американским художником и исследователем Уиллом Айснером в работе «Комикс и последовательное искусство» (Eisner 1985). Другой американский комиксист и теоретик, Скотт Макклауд, определяет комикс как «иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи и / или получения эстетического отклика от зрителя» (Макклауд 2016:9). Комик-стрип, по определению британской ученой Харриет Эрл, это короткая (обычно горизонтальная) линия связанных между собой изображений, которые рассказывают законченную историю и, как правило, завершаются кульминационной фразой (Earle 2021:16). Основной формой комикса в советский период был комик-стрип, который после Гражданской войны

появился в сатирических иллюстративных журналах («Крокодил», «Бегемот», «Красный ворон», «Лапоть», «Смехач», «Мухомор») и стал основным на протяжении всей эпохи. На возникновение комик-стрипов как в США, Великобритании, так и в России конца XIX – нач. XX в. влияние оказали социально-экономические предпосылки – распространение массовой грамотности, увеличение населения городов, дешевые технологии печати, развитие транспортных систем (Плеханов 2023: 193-194). Комик-стрип был удобен и более легок для восприятия, мог доносить сложные темы, часто политического и социально-экономического характера, на понятном визуальном читателю языке. Таким образом, в комиксе последовательно расположенные изображения создают повествование, имеют определенную динамику и могут сопровождаться текстом. Комикс предполагает от читателя активное включение и погружение в сюжет, домысливание и сосредоточие на визуальном нарративе.

В фокусе нашего внимания период с 1971 по 1980 гг. – наиболее яркий период в истории Советского Узбекистана (развивалась промышленность, культурно-просветительская сфера, построен метрополитен – первый в Центральной Азии). Проанализировано 105 журналов и выявлена следующая статистика. За указанное десятилетие в «Гунче» напечатано 217 комиксов и комик-стрипов. Из них: комик-стрипов (2-4 панели) – 143 единицы – 66 %; (5-8 панелей) – 58 единиц – 27%; комиксов, имеющих более 9 панелей – 16 единиц – 7 %. Частое использование комик-стрипов объясняется тем, что такой формат наиболее понятен детям разных возрастов. Лаконичный текст или реплика облегчают понимание и запоминание увиденного. Так, визуальный ряд, персонажи, стиль могут повторяться в журнале и перерасти в отдельную рубрику. Например, в журнале «Гунча» – это комик-стрипы с героем Темиржоном (рис. 1) и «Fransuz yumorı» («Французский юмор») с Пифом и Дуду из французских комиксов про Пифа.

В большинстве случаев в одном номере журнала размещалось или несколько коротких комиксов, или один комикс с длинной историей. Среди художников комиксов за 1971-1980 гг. были: Л. Московский, Г. Кузнецова, А. Гуломов, Д. Викнянский, Ё. Одилов, Л. Куртукова, Х. Рахматуллаев, К. Толипов, А. Холиков, А. Махкамов, Б. Махкамов. Каждый из этих художников внес свой вклад в попу-

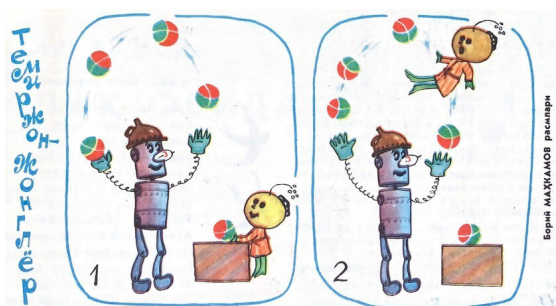


Рис. 1. «Temirjon-jonglyor» (Темиржон-жонглер). Рис. Б. Махкамова. Источник: «Гунча». 1979. № 3. С. 9.

ляризацию комиксов / рисованных историй, подчеркивая в них национальные особенности региона. Здесь встречаются персонажи в тубетейках, чапанах, халатах, рассказывают о хлопководстве (рис. 2) и сельскохозяйственной культуре Узбекистана в целом.

В комиксах появляются герои из советских мультфильмов – Чебурашка, Волк и Заяц из «Ну, погоди!», команда из «Веселых картинок» – «Клуб веселых человечков». Веселые человечки увлекали за собой маленьких читателей в мир ярких картинок и интересных заданий, обогащая тем самым ум и развивая эрудицию детей. Из всего «Клуба веселых человечков» наиболее часто изображается Самodelкин (Temirjon), вместо Дюймовочки – ее узбекская версия – Гунчаой (рис. 3).

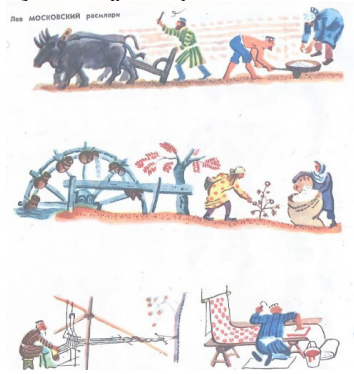


Рис. 2. Рис. Л. Московского. Источник: «Гунча». 1977. № 10. С. 8.

Также в «Гунче» печатались комиксы из детских журналов союзных республик и стран социалистического блока: азербайджанский «Гейрчин», казахский «Балдырган», украинский «Малытко», литовский «Генис», белорусский «Вясёлка», российский «Веселые картинки», болгарский «Славейче», грузинский «Дила».

Для узбекского комикса присущ популярный прием «разрушение четвертой стены» (рис. 4) и ис-

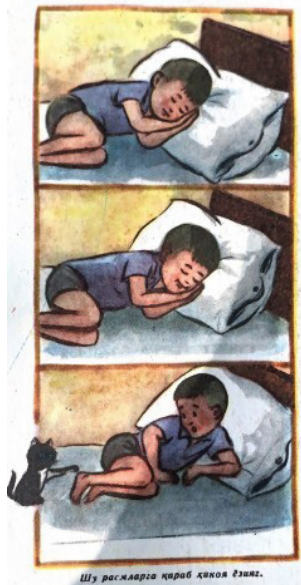
пользование речевых пузырей. В журнале содержались смешные комиксы, информативного, воспитательного и, безусловно, образовательного характера.

Как отмечено выше, в журнале печатались сказки, ребусы, шутки, загадки, красочные картинки, комиксы, скороговорки, рассказы о достижениях советского народа, о природе, культуре, произведениях советских, в особенности, узбекских поэтов и писателей. На примере комиксов / рассказов в картинках рассмотрим задания подробнее. Наиболее часто встречаются задания на развитие воображения, словарного запаса, творческого мышления, креативности, памяти, на умение связно формулировать свои мысли, пересказывая содержимое и составляя рассказы по картинкам: «Shu rasmlarga qarab ertak yozib uyuboring» («Напишите рассказ по этим



Рис. 3. «G'unchaoy, Temirjon va Tariqvoiy bir otryadga borib ko'rishsa...» («Если Гунчаой, Темиржон и Тариқвоий посетят отряд...»). Рис. Л. Куртуковой. Источник: «Гунча». 1972. № 5. Оборот.

картинкам») (рис. 5), «Bolalar, bu rasmlar qaysi ertakdan? Uni topib o'qing» («Дети, из какой сказки эти картинки? Найди и прочитай ее») (рис. 6), «Shu rasmda rassom qanday xatoga yo'l qo'ugan?» («Какую ошибку допустил художник на этой картинке?») (рис. 7). У дошкольников преобладает образная память, яркие картинки и иллюстрации являются важным элементом при обучении, поскольку привлекают внимание маленьких читателей своим колоритом и композицией, узнаваемыми персонажами и предметами. А комиксы / рассказы в картинках способствуют не только перечисленному, но и в своей выстроенной последовательности и динамике сосредотачивают внимание ребенка на содержательно-смысловом понимании.



**Рис. 4.** «Shu rasmlarga qarab hikoyani yozing» («Напиши рассказ по этим картинкам»).  
Источник: «Гунча». 1972.  
№ 2. С. 15.

Детям более старшего возраста интересным может показаться кроссворд в форме комикса (рис. 8). На странице нарисован комикс, название которого можно узнать, правильно заполнив клеточки: «Bolalar, katak tepasidagi jonivorlar nomini pastga qarab yozib tushsangiz, o'rtadagi ko'ndalamang yo'lda ertak sarlavhasi kelib chiqadi» («Дети, если вы посмотрите на животных в верхней части и запишите их в клеточки, название сказки появится посередине»). Задание направлено на формирование читательской грамотности и навыков письма у ребенка.

Подводя итоги, необходимо отметить следующее. Комиксы существовали в СССР, называясь «рассказы в картинках» / «рисованные истории». Их печатали не только на русском в журналах «Веселые картинки», «Мурзилка», но и в союзных республиках на национальных языках. В данной статье в качестве примера взят советский узбекский журнал «Гунча» за период с 1971 по 1980 гг. Для комиксов «Гунчи» присуще все те же характеристики, что и для современных комиксов: последовательность изображений, динамика, акцент на



**Рис. 5.** «Shu rasmlarga qarab ertak yozib yuboring. Polizda» («Напишите рассказ по этим картинкам. В поле»). Рис. Л. Московского.  
Источник: «Гунча». 1975. №6. С. 8-9.



**Рис. 6.** «Shu rasmlarga qarab ertak yozib yuboring. Polizda» («Напишите рассказ по этим картинкам. В поле»). Рис. Л. Московского.  
Источник: «Гунча». 1975. №6. С. 8-9.



**Рис. 7.** «Shu rasmda rassom qanday xatoga yo'l qo'ygan?» («Какую ошибку допустил художник на этой картинке?»). Рис. Д. Викянско-го.  
Источник: «Гунча». 1978. № 7. С. 8.

действии, сочетание визуальных и вербальных элементов. Также в комиксах подчеркнуты национальные особенности региона, которые выражены в одежде, окружающей среде, именах. Кроме этого, в журнале представлены комиксы с образовательным потенциалом в форме заданий и кроссвордов.

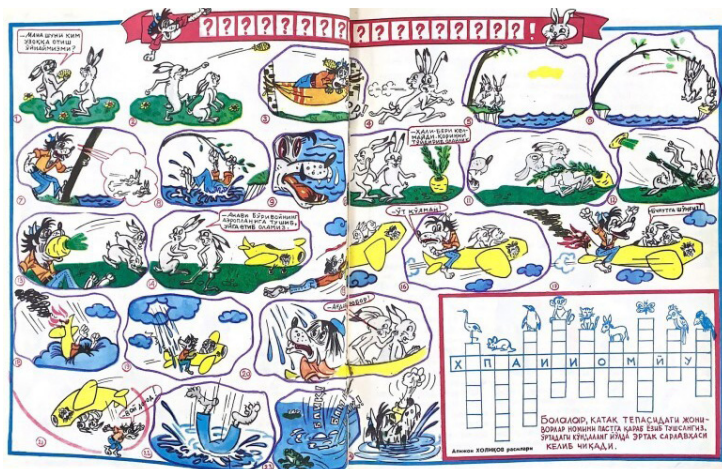


Рис. 8. Рис. А. Холикова. Источник: «Гунча». 1978. № 3. С. 8-9.

Большое количество комиксов в обозначенное десятилетие (217 единиц) указывает на то, что комиксы получили положительный отклик и среди детского населения страны, и среди художников и редакторов журнала.

## ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:

Тер-Авакян С., Ким В. Космический детектив. Ташкент: Издательство «Ўзбекистон», 1990. URL: <https://www.comicsnews.org/comics/kosmicheskij-detektiv/page1> (дата обращения: 09.08.2023)

Гунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ўқувчилари учун. Тошк., 1972. № 2. 36 с

Гунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ўқувчилари учун.



лари учун. Тошк., 1972. № 5. 36 с.

Ғунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ў увчилари учун. Тошк., 1975. № 6. 36 с

Ғунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ў увчилари учун. Тошк., 1977. № 6. 36 с.

Ғунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ў увчилари учун. Тошк., 1977. № 10. 36 с.

Ғунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ў увчилари учун. Тошк., 1978. № 3. 36 с.

Ғунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ў увчилари учун. Тошк., 1978. № 7. 36 с.

Ғунча. Ўзбекистон ЛКСМ Марказий комит. журн. Бошлан ич синф ў увчилари учун. Тошк., 1979. № 3. 36 с.

“G'uncha”da bayram [Электронный ресурс] // Gulxan. 2018. № 1. URL: <https://www.gulxan.uz/maqolalar/gunchada-bayram> (дата обращения: 17.08.2023)

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Макклауд С. Понимание комикса: невидимое искусство / Скотт Макклауд; [пер. с англ. В. Шевченко; рис. автора]. М.: Белое Яблоко, 2016. 216 с.

Плеханов А.А. Журнал «Крокодил» 1940-х годов как пространство развития советского комикс-стрипа // Шаги / Steps. Т. 9. No 3. 2023. С. 190-215.

Earle H.E.H. Comics: An Introduction. Routledge, 2021. 214 p.

Eisner W. Comics and Sequential Art. Poorhouse Press, 1985. 166 p.

## **«ГДЕ ПОСАДЯТ, ТАМ И СИДИ: А НЕ ВЕЛЯТ ТУТ НЕГЕДИ»: СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ ВЛАСТИ В ЛУБОЧНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

**Грушина Татьяна Анатольевна**

магистрант по программе «Публичная история»

Ярославского государственного педагогического университета

им. К.Д. Ушинского

Вторая половина XVIII столетия в истории Российской империи была ознаменована рядом изменений в системе государственного управления и в принципах правового регулирования. «Просвещенный абсолютизм», заложивший основу развития новой политико-правовой культуры, использовал различные инструменты для реализации и поддержания властных институций, в том числе через визуализацию в народном искусстве.

В исследовании предпринимается попытка определить символические практики власти в лубочном искусстве второй половины XVIII столетия в контексте изучения истории образов и политической культуры. Властные институты как часть политического порождают свои символы и образы. Являясь коллективными по своей природе, символы могут существовать только в рамках определенной группы или общества, апеллируя эмоциональным компонентом (Бурдые 2007).

Символические практики исследуемого периода можно определить как «послания» в адрес подданных Российской империи, при которой окружающая действительность представляется в виде устойчивого образа, отражающего определенный субъективный взгляд на политическую реальность. Формирование такого образа происходит под влиянием культуры, охватывающей значительную массу людей разных сословий. Лубок, имевший массовое хождение, во второй половине XVIII века включает в себя образы власти, формируя социо-политическую идентичность.

Изучение вопросов репрезентации власти в Российской империи, имеет большую историографическую традицию. Классической в этом направлении является работа Р. Уортмана «Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии», в которой на основе культурологической концепции выводится идея о том, что каждый император создавал свой образ и сценарий царствования, исходя из основополагающего европейского или национального «мифа» (Уортман 2002).

Для исследуемой темы большое значение имеют работы Н.А. Соболевой и Б. Шапиро, посвященные истории государственных символов. Важной гипотезой, выдвинутой Н.А. Соболевой, становится идея включенности массовых визуальных источников в понятие «политическая культура». Автор пишет: «Символы — это неотъемлемая часть формирования, фиксации и воспроизводства идентичности любой политической общности [...] они служат своеобразными ключами для интерпретации различных политических культур» (Соболева 1993: 53). Символическая практика власти как форма и способ установления иерархий, господства и подчинения воплощалась прежде всего в произведениях искусства. Сфера символических практик была важнейшей областью русской политической культуры XVIII века (Шапиро 2012). Условием эффективности художественных произведений как средства передачи посланий являлось выражения базовых символов, образов и идей.

Отдельное направление в историографии представляют работы по изучению визуальных медиа и практик. Исследование «*Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*» В. Кивельсон и Д. Нойбергер, стало одной из важных попыток выделить черты, характерные для

визуальной культуры России. Основной вывод монографии состоит в том, что художники лубочных картин «включали в свои произведения то, что они не могли сказать словами, опасаясь цензуры, и даже то, в чем они не могли признаться самим себе, поскольку природа визуального позволяет ему инкорпорировать конфликты, не анализируя и не решая их» (V. Kivelson, J. Neuberger 2008: 186).

Выходя за рамки *Visualstudies*, обратим внимание, что современные исследователи русской культуры XVIII в., а конкретнее лубочных листов, причисляют последние к протокомиксным медиа. Во многом лубок имеет художественную связь с житийной иконой и книжной миниатюрой, имевшей определенную систему образов и символов (Кузнецова 2016). Расположение фигур, положение предметов в общей композиции, жесты и антураж играли не только описательную, но и важную информационную и повествовательную роль.

Исследования лубочных изображений затрагивают вопросы многогранности такого вида искусства, особенности их бытования и распространения, рецепции потребителей (Соколов 1999). В данном контексте актуальна попытка анализа лубочных сюжетов в политическом дискурсе эпохи, так как сюжеты выражались через символы и образы, которые формировали отражали определенные представления о властных институтах.

Лубок – это графическое искусство, знаковое изображение, отличающееся простотой и доходчивостью. Его проявлениями первоначально являются ксилография, офорт, литография и ручная роспись (Мишина 1996). Техника распространилась среди народных ремесленников и использовалась для иллюстрирования книг, украшения различных изделий, донесения новостей и законов, печати священных писаний и изображений, а также книг.

Основной техникой изготовления лубка является гравюра на дереве. С помощью резца мастер вырезает изображение, затем вырезанный рисунок наносится краской и печатается на бумаге или ткани. Вследствие специфики технологии для лубка характерны грубое плоское изображение и яркая, насыщенная графика, позволяющая картинке долгое время оставаться четкой и яркой. Авторы лубка также широко использовали надписи, как декоратив-

ные, так и информативные. Текст служит описанием, пояснением, дополнением или центральным элементом. Начиная с XVIII в., гравюра на дереве вытесняется гравюрой на меди, причем для этого периода характерно распространение светских сюжетов. Появляются изображения гротесковые, с причудливыми фантастическими фигурами.

В искусстве, исследуемого периода широко использовался прием аллегии, т.е. художественный образ, в котором абстрактные понятия, представленные иносказательно, их значение передает какой-либо предмет или живое существо. Например, серия лубков «Шут Фарнос» 1750-е изображала два понятия — похоть и стыд, в лице шута и тех, кого он встречал на своем пути. Популярный лист «Денежный дьявол» 1770-е гг. критиковал алчность и всеобщее преклонение перед золотом. Во второй половине XVIII в. художники и зрители в такой мере овладели аллегорическим языком, что цениться стало остроумное переосмысление традиционных образов, недосказанность и намек, при этом не нарушался принцип правдоподобия.

До настоящего времени изучением лубков занимались в основном искусствоведы, в меньшей степени — историки и филологи. Современные исследования ставят вопросы о многогранной и сложной природе такого искусства, особенностях их бытования и распространения, а также о том, как изображения воспринимались адресатами. В данном исследовании использовались лубочные листы собранные Д.Н. Ровинским и опубликованные в 1881 г. Были рассмотрены произведения второй половины XVIII в., распространенные на территории центральной части Российской империи. В исследовании использовались лубочные изображения созданные в период правления Екатерины II. Именно в это время лубок включался в политическую жизнь империи и использовался как средство трансляции государственных символических практик. Интерпретация лубочных сюжетов второй половины XVIII в. позволяет определить включенность данного вида искусства не только в культуру, но и политико-социальный дискурс эпохи, переосмысленный в контексте истории образов. Во второй половине XVIII в. культура барокко проникла во многие сферы жизни, повлияла и на лубочные изображения. Лубок в большей степени опирался на

городское и профессиональное искусство, в композиции которого прослеживается влияние приемов барокко. В первую очередь, сюжет начинал уступать визуальной составляющей изображения, лубок старался не «учить», а показывать и воздействовать яркими образами. Во-вторых, изображения становились разноформатными, обнаруживаются картины во весь печатный лист или два. Наконец, сказочных героев и былинных богатырей сменяют гренадеры, офицеры или простые горожане, через которых происходил диалог государства с читателями. Продолжая средневековую традицию, основанную на сакрализации власти и веры, лубочные сюжеты активно используют изображения животных (Шапиро 2012).

Одним из наиболее мифологизированных животных в русской культуре, исторически имевший глубокую символическую основу



**Рис. 1.** Лубок «Баба Яга едет с крокодилем драться на свинье с пестом да у них же под кустом скляница с вином» 1770-е.

(из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист №57)



**Рис. 2.** Лубок «Сильный славный богатырь Усыня Горыныч» 177-е (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист №8, лист №57)

был конь. Образ воина на коне был связан не только с величием воинского подвига, но и с идеей особой царской миссии. Выполняя роль защитника, конь символизировал мощь и божественную силу. Начиная с 1730-х годов, встречаются целые серии лубочных картин всадников на коне, которые были с одной стороны сказочными героями, с другой обозначали победы русских воинов в сражениях. Причем изображение героя на коне всегда имело позитивную коннотацию: «враги» изображались на конях очень редко.

Несмотря на активно развивающиеся юмористические и сатирические сюжеты, лубок оставлял место и для торжественного изображения государственных символов и монархов. В 1722 г. была создана Герольдмейстерская контора как официальный орган, занимавшийся геральдическими и другими вопросами. Разработанный графом Ф.М. Санти герб Российской империи был утвержден 11 марта 1726 г. и изображался по следующим правилам «Орел черный с распростертыми крыльями, в желтом поле, в нем ездец в



**Рис. 3.** Лубок «Стычка прусского драгуна с русскими казаками» 1760-е (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист №519)

красном поле» (ПСЗ 1726). Придерживаясь данных правил и лубок с изображением властных образов.

Вероятно, данный лубок был создан во времена правления Елизаветы Петровны, когда изображение орла было изменено - «двоглавый орёл чёрный, на главах короны, а наверху в середине Большая Императорская корона». Подпись внутри изображения «Честный герб: на враги победа! Рабом радования» усиливает образ императорской власти и победы над врагами. Примечательно, что количество лубков с изображением государственной символики, сюжетов с армейскими походами и сражениями увеличивается во времена правления Елизаветы Петровны, в качестве одного из элементов восхваления империи. Во второй половине XVIII в. в русской



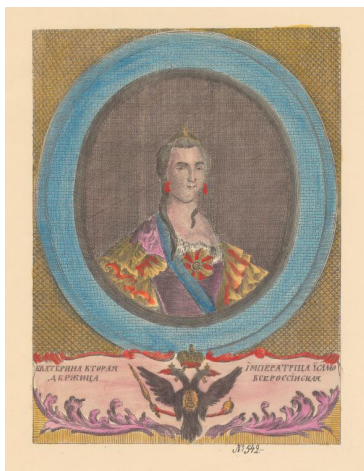
**Рис. 4.** Лубок «Российский герб» вторая половина XVIII века (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист № 596)



живописи оформляются четкие каноны парадного портрета. Его основная задача - показать зрителю высокий социальный статус изображенного. Так, в этом типе портрета модель облачена в полные регалии и появляется в зале в окружении предметов, подчеркивающих ее возвышенный статус (Зорин 2004). Персоны всегда были одеты в пышные платья, на фоне роскошных дворцовых залов, на них были символы власти, если речь шла о монархах, или украшения и другие знаки отличия, определяющие место фигуры в государственной иерархии, если речь шла о политиках или военачальниках.



Рис. 5. Лубок «Елизавета I. Императрица и самодержица всероссийская» 176-е (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист № 538)



**Рис. 6.** Лубок «Екатерина Вторая. Императрица и самодержица все-российская» 177-е (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г. лист № 542)

Лубочные парадные портреты, если возможно такое название, практически полностью копируют парадные портреты монархов, при этом делая изображение приближенным к зрителю. Характерно, что мы не обнаружим карикатур или высмеивающих портретов императоров и императриц вообще, в данном случае лубок четко подчиняется официальной художественной (т.е. государственной) традиции.

Тема репрезентации государства как целого была важной в политической культуре XVIII века и проявлялась в различных устойчивых визуальных формах. Образцы персонификации власти были представлены монархом и его добродетелями, армией и военными победами, государственной символикой. Идея об-



**Рис. 7.** Лубок «Вид города Ярославля» 177-е (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист № 694)

ширности империи реализуется в визуальной репрезентации - иерархия территорий, выражающаяся в порядке их расположения в экранном пространстве, не только в центре/периферии, но и через субъект-объектный взгляд.

В лубочных изображениях городов господствовала тема восхваления. Практически в каждом сюжете город изображался словно с европейской гравюры, изображение мало походило на лубок, но соответствовало его технике.

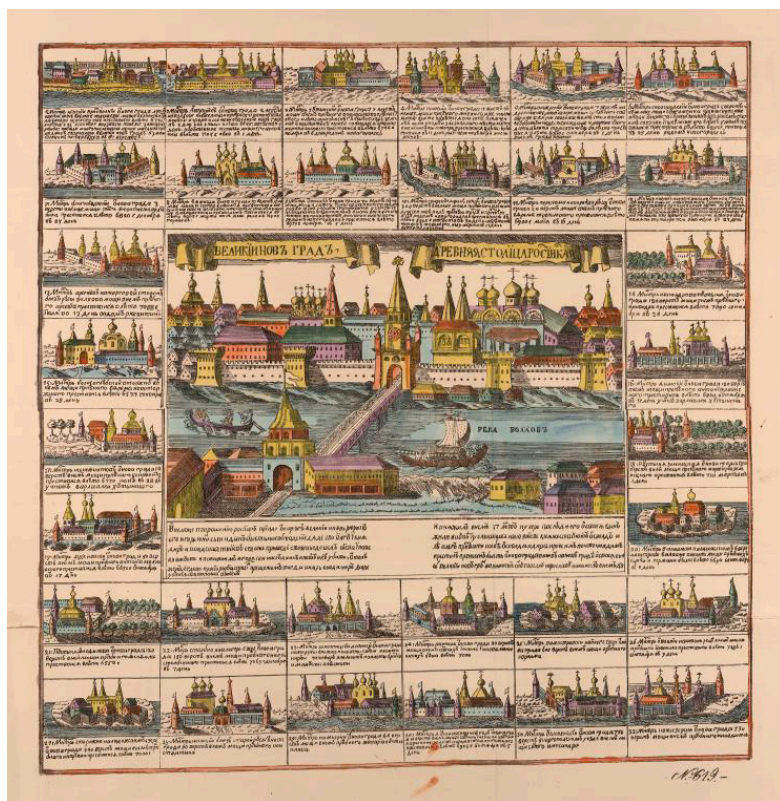


Рис. 8. Лубок «Вид Новгорода с монастырями» 177-е (из собрания Д.Н. Ровинского, 1881 г., лист № 619)

Для изучения художественных образов власти в эпоху Нового времени необходимо различать две тесно связанные, но все же разные области: символическую деятельность и символическую практику. В культуре XVIII в. репрезентация составляла своего рода неперенный долг монарха, его близкого окружения, дворянского общества.

Таким образом, многие лубочные сюжеты второй половины XVIII столетия включались в группу произведений создаваемых «по случаю», торжественному или восхваляющему. Его «поводами» были, прежде всего, политические события (восшествие монарха на престол, победа в войне или сражениях, приезд дипломатов из других стран и т.д.). В отличие от более поздних времен, в XVIII в. эпизодическое искусство рассматривалось как событие момента, и было местом художественного эксперимента. Символические практики выражались в распространении образов абсолютной власти монарха, централизованного государства и военной мощи страны. Вовлеченность лубочного искусства второй половины XVIII в. в политический контекст определило специфичность строения художественной культуры этого периода, применение отдельных визуальных формул для репрезентации.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

О сделании новой Государственной печати согласно с переменою Императорскаго титула // ПСЗ I. Т. VI. № 4850.

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Бурдые П.О. символической власти // Социология социального пространства. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. С. 87-96

Зорин Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: НЛО, 2004. 414 с.

Кузнецова Е.А. Лубок как культурный текст // LINGUISTICA JUVENIS. Уральский государственный педагогический университет. 2016. №18. С.114-122.

Мишина Е.А. Термины «лубок» и «народная картинка» // Народная картинка XVII-XIX веков: Материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С.15-29.

Ровинский Д.А. Русские народные картинки: [кн. 1-5] / собрал и описал Д. Ровинский. СПб.: Имп. Акад. наук, 1881. 567 с.

Соболева П.Л. Символы России: Очерки истории государственной символики России. М.: Панорама, 1993. 207 с.

Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. М., 1999. С. 9-36.

Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. От Петра Великого до смерти Николая I. М.: ОГИ, 2002. 606 с.

Шапиро Б. Русский всадник в парадигме власти. М: Новое литературное обозрение. 2012. 707 с.

Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / edited by V. Kivelson, J. Neuberger. New Haven; L.: Yale university Press, 2008. 284 с.

## **ОБНАЖЕНИЕ АЛЛЕГОРИИ В РУССКОМ НАИВНОМ ИСКУССТВЕ XVIII – НАЧ. XIX ВВ.**

**Кузнецова Ольга Александровна**

канд. филол. наук, научный сотрудник

филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

Когда картины Ван Гога и Гончаровой печатают на чашках и носках, когда произведение «высокого» искусства замыкается в китче, сводясь к схематичному изображению и узнаваемому сочетанию цветов, хорошо видно, что всемирная слава нередко обеспечивается умением художника «угадать» и вновь актуализировать форму, уже содержащуюся в арсенале памяти культуры (Лотман 1992: 200). Связь между этой удачной формой и замыслом автора может быть лишь косвенной. Но именно форма станет шаблоном и будет воспроизводиться подражателями, желающими добиться того же эффекта, а её попадание в поток будет поддерживать широкую известность произведения.

Наивный художник пользуется культовым образцом как изящным, модным, достойным подражания и помещает свою копию в контекст, по которому становится видно смысловое смещение – то, почему форма оказалась удачной и что она напоминает публике. Выразительная фигура «Крика» Мунка осмысляется сегодня как мем, а эпичная «Песнь о вещем Олеге» Пушкина исполнялась в XX в. как военный марш – популярная культура обычно заимствует

лишь фрагмент (центральный образ или начало). Но то, что в ней откликается и застывает, показательно как для понимания авторского произведения, так и для характеристики культурной среды, в которой звучит его отголосок.

Одна из форм, связанных в массовом сознании с искусством из классического музейного пространства, это – обнажённое тело. И хотя дирекция крупнейших галерей по сей день продолжает получать письма с предложениями прикрыть стыд античных скульптур, одеть их, как это было сделано в XVIII в. со статуями на Спасской башне (Забелин 1902: 185), обнажённые и полуобнажённые экспонаты остаются в музеях, где воспринимаются как нечто декоративное, дистанцированное от реальности, уводящее зрителя в художественный мир. Этот факт обусловлен и историческими обстоятельствами: влиянием классицизма (формирование русской академической школы), а ещё раньше – эмблематическим наследием, которое активно осваивалось в России XVIII в. Пока придворная и интеллектуальная элиты играли загадочными и услаждающими зрение аллегорическими фигурами, наивные художники, городские ремесленники, выполняли росписи по тем же моделям, а любители – например, рисующие на досуге провинциальные помещики, – использовали их как визуальные образцы, чтобы получилось красиво.



Рис. 1. Фрагмент гравюры из Библии М. Мериана (XVII в.) и печной изразец «кавалерь».

К примеру, знаменитая притча о сучке в глазу ближнего (Мф. 7:3-5) нередко визуализировалась западноевропейскими профессиональными мастерами XVI – XVII вв., и одна из гравюр народной Библии повлияла на шаблон, по которому для печного изразца нарисовали кавалера (рис. 1). Вместо лицемера, осуждающего окружающих, перед нами образцовый молодой человек, любезный рыцарь, благовоспитанный поклонник. Но путь, который в таких случаях проходит образ от профессиональной гравюры к наивной картинке, виден только исследователю и интересен как исторический курьёз [прим. 1]. Важнее, как именно художник опознаёт эталон, каковы его представления об изящном и насколько заимствованные образы будут распространены и подвижны в новых амплуа.

## ЛЮБОВЬ И ОТВЛЕЧЕНИЕ

В иерархии изобразительного искусства XVIII века верхний уровень занимали изображения, содержавшие иносказания – прежде всего это библейские и исторические сцены. Вершиной развития не столь авторитетного жанра натюрморт считались полотна в голландском стиле с символическими предметами, которые обыгрывали темы жизни и смерти, ада и рая, греха и благочестия. Изразечники же в основном предпочитали эмблематическим «говорящим» предметам (*vox rei*) персонажей-людей. Как и лубок, изразцовые картинки в большей степени нарративны, чем символичны (Кузнецова 2023а: 22), а созерцание аллегории в качестве действующего лица требует абстрагирования. Само по себе абстрагирование не чуждо русской культуре этого времени. В фольклоре уверенно обосновалось несколько узнаваемых персонификаций – это антропоморфные горе, смерть, времена года (рис. 2) и др., – а в церковной среде были известны также олицетворения ада, преисподней (Антонов, Майзульс 2018: 141, 161), болезней (Зотов 2021: 63). Эмблематические иносказания были хорошо знакомы уже книжным людям XVII века – в частности, у Симеона Полоцкого есть стихотворный эхо-диалог с аллегорическим собеседником по имени «Щастъ», то есть с Фортуной (Рифмологион 2013: 122).

В XVIII в. листы учёных сочинений и богатые интерьеры заполнили амур и путти (Морозов 1970: 105) – уже в Петровскую эпоху амур как персонификация любви сделался узнаваемым персона-





Рис. 2. Весна: «Календарь или месяцеслов» (1717), миниатюра рукописного календарного сборника (XVIII в.).

жем. Поэтому и на изразцах любовные мотивы воплощались в амурах с горящими сердцами и подписями типа: «храню сие опасно», «никогда не погаснет», «не вредит его ничто», то есть в духе эмблематических девизов. Образы, связанные с нанесением сердечных ран, сохранением любовного пламени и т. п. использовались настолько часто, что не остаётся сомнений в их опознавании широким кругом зрителей [примечание 2]. Но мода на эмблематическую красоту постепенно приводит к тому, что и амуры, и более сложные аллегии десемантизируются, становятся нейтральными персонажами, которых можно помещать в новые контексты. Раз амуры могут заниматься кузнечным делом и цветным стеклом, болеть и погибать на костре, то почему бы их не представить в роли обычных людей. Таких интерпретаций на изразцах не меньше, чем куртуазных. В этих случаях автор подписи игнорирует наготу и крылья амура, относясь к нему как к обычному шаблонному герою, который может искать дорогу и спешить, веселиться и сомневаться, добывать себе пропитание и пестовать свою собачку. Или же для наготы находят прозаические объяснения, вроде желания принять душ (рис. 3).



Рис. 3. Сцена с амуром «пристраивается» к мотиву купальщицы с кувшином (на обеих картинках идентичный текст рукой одного мастера: «хощу измытися»). Изразцы XVIII в.

Иногда амур становится объектом карнавального осмеяния: в качестве оппозиции к распространенному мотиву «тем питаюсь» один из сидящих ангелочков из коллекции ГИМ (и-2770) с гиперболизированной грудью заявляет: «Не вемъ что емъ» (ср. фольклорное «ем, а дела не вем»), хотя тот же шаблон и почерк можно наблюдать на изразцах с более серьёзными подписями: «в сомнении нахожусь», «не вредит его ничто» (с горящим сердцем). Ближе к XIX в. нагота амуров начинает отмечаться в подписях как нечто ненормативное, и если не вышучиваться напрямую, то помещаться в контекст площадного юмора, культуры балаганов. Обнажённого и крылатого человечка называют то актёром некоего спектакля, то представителем диких горных народов – вроде чудищ, встреченных Александром Македонским (Кузнецова 2022: 45, 52).

### НАГОТА И ПРЯМОТА

В классической живописи, наивной или профессиональной, нагота ребёнка обычно не вызывает вопросов. На изразцах сверкаю-

щие обнажёнными частями тела младенцы включаются в контекст идиллических сцен. Чаще всего это созданные по мотивам композиций из Библии Пискатора или Питера Схюта иллюстрации заботы матери о ребёнке, сопровождаемые репликами: «родное наше с нами», «родное мое питаю», «родное свое напояю», «родное мое при мне» и т. п. Мать даёт ребёнку пить из чашки, кувшина или же младенец сидит на её руках, более взрослые и уже полноценно одетые дети идут рядом – какова бы ни была композиция и как бы ни варьировалась подпись, всё сводится к трогательному мотиву родительского попечения. Поэтому некоторые замысловатые сцены с участием детей тоже переходят в эту категорию, получая формульную подпись: например, идиллический текст «Родное мое со мною» произносит женщина с ребёнком верхом на быке, гравированный прототип, который терпит бедствие во время Потопа (Макогонова 2022: 58, 64-69).

Ещё один часто повторяемый в искусстве трогательный визуальный мотив – ребёнок с ягнёнком. Такая картинка может осмысляться и как христианская аллегория (барашек – жертвенный агнец), и как милая (в китче – до приторности) поздравительная открытка: не прикрытые одеждой ручки и ножки чада должны вызывать ощущения незащищённости и чистоты, что подчёркивается присутствием ручного животного. На изразцах всё сводится к заботе младенца об овечке, хотя иконографическую основу таких сцен составляют сложные и очень разные образы: Иоанн Креститель в детстве рядом с агнцем (как предшественник Христа), Каин-пастушок во младенчестве, обнимающий ягнёнка или козлёнка (Там же: 56). В христианской аллeгии агнец символически заменяет персонажа, с которым вступит в контакт изображённое лицо, а в наивной живописи животное нужно для удвоения, усиления эмоционального эффекта сентиментальной сценки: «кормлю овечку свою», «питаю ея», «приручаю его к себе», «охота моя со мною» (зд. «охота» в значении 'питомец', 'любимое животное').

Несмотря на то, что в это время навык анатомического изображения человеческого тела становится престижным и обязательным для профессионального художника, нагота не всегда привлекательна. Она может становиться визуальным воплощением нищеты, ущербности – это развивалось как в эмблематике (ср., например,

классический облик Invidia), так и в текстах, не лишённых занимательности («босо, наго, нѣтъ на Горе ни ниточки» (Повесть о Горе: 40)). На изразцах этот мотив проявляется сравнительно редко и обычно связан с кругом мастеров, искушённых в книжности. Например, мастер следует за контекстом источника, где действительно изображены нищие, и делает подпись к двум обнажённым: «Обнищахомъ мы зело» (РЯМЗ КП-27216/19) [примечание 4], обыгрывая слова из Псалтыри (Пс. 78:8). Тот же принцип работы с библейским текстом можно видеть на изразце (РЭМ 7459-67), где к обнажённой скорбящей женщине тянутся двое одетых, подобранная из Псалтыри подпись явно комментирует плачевную ситуацию: «Бгъ ѡставиль есть его, пожечните и имите его, ѡкъ нѣсть избавлай» (Пс. 70:11). На печи в палатах Волковых-Юсуповых персонажу в набедренной повязке приспособлено философское «Нагъ изыдох ѡт чрева матере моя» (Иов 1:21), аналогичным высказыванием «Нагъ родися» (РЭМ 4940-47) подписан амур с вытянутой рукой (в других случаях этот писец снабжает изображение по тому же шаблону подписями об указании пути, то есть комментирует жест). Дидактический тон задаётся текстом, а визуальный контекст может просто игнорироваться, как в случае с очеловеченным амуром, не утратившим на картинке ни крыльев, ни колчана, однако обнажённое тело воспринимается в этих случаях именно как аллегория, предмет поучительного иносказания.

## ЧТО НЕСУТ АЛЛЕГОРИИ

Художникам XVIII в. были известны западноевропейские календарные гравюры с персонификациями стихий, планет (в виде римских божеств) и знаков зодиака (в виде путти). Их изображения встречаются в рукописях XVII – XVIII вв. [примечание 5]. Эти образы античного происхождения привлекали рисовальщиков прежде всего изяществом формы. Князь Т. И. Енгальчев (Корнилова 1990: 24) – отставной подпоручик, проживавший в своём имении и делавший зарисовки в домашнем альбоме, – неоднократно упражнялся в изображении карет и телег, среди которых перерисовал и возок Венеры с голубями и с амуром в роли кучера (рис. 4). Впрочем, на месте Венеры сидит другой персонаж, но, судя по композиции, прототипом могла быть планетная аллегория.



Рис. 4. Набросок из альбома Енгальцева (кон. XVIII в.).

У изразцовых аллегии, восседающих на облаках, бывает очень характерный набор атрибутов (весы зодиакального *Libra*, сова Минервы). Эти объекты нередко комментируются в подписях, хотя узнавание персонажа по атрибуту обычно не происходит и контекст иносказания отсекается. Аллегорический персонаж со скипетром произносит реплику «Несь мне вернаго» (МГОМЗ КП-19528/9), и та же подпись сопровождает другого царя с жезлом – писец явно связывает их одним мотивом. Персонажи со «съестными» атрибутами (плодами, дичью) в подписях-репликах называют их словом «потреба».

Один из типов изразцового персонажа с огромной рыбой на плече восходит к иллюстрации из Книги Товита (Тов. 6:4) [примечание 6]. Печной юноша с рыбой, конечно, говорит не о лекарстве для отца и будущей супруги – он несёт добычу «на потребу себе», «себе на съедение». Подобная подпись «сие мне на потребу» сопровождает и другого рыбака, в восточных одеждах, ещё один несет «прибыток» (РЭМ 3479-13/6). Тот же текст связывается с аллегорией воды (Макогонова 2021: 68-69): под ногами этой фигуры стелется ренессансный дельфин, на русских изразцах ставший рыбой.

«Сие мне на потребу» – произносит амур, собирающий плоды (примечательно, что корзина заменила второго амура, который есть на гравюре (Там же: 48)); «Что мне на пользу» – вопрошает амур в поисках пропитания; «Сие мне про себя», «Сие мне угодно», «Сие на потребу мне» – поясняют персонификации Земли и Счастливой Судьбы (Там же: 62), приподнимая рог изобилия, который в ряде вариантов преобразуется в фруктовую корзинку. Различные аллегории связываются чрезвычайно популярным мотивом наслаждения плодами, который легко вытесняет всё экзотическое, идущее от визуального источника. Поэтому взоры многих причудливых аллегорических фигур, как и взоры писцов, обращены к ус-



Рис. 5. Изразец XVIII в. с подписью «хощу плода его вкусити».

ловно нарисованным растениям, а осмысления необычного вида персонажа не происходит (рис. 5).

## ЧУВСТВЕННАЯ КРАСОТА

Сад к XVIII в. становится пространством приятного досуга, «знаком комфорта» и благоустроенности (Черный 2010: 101). Праздные аристократы на полотнах профессиональных художников постоянно проводят время в саду. Там же прогуливаются, рассматривают красивые поучительные предметы и размышляют о добродетели герои Григория Сковороды (Сковорода 2018: 116). Множество изразцовых персонажей в разнообразных позах подтверждают, что цветы и плоды для них – источник веселья и сладкого запаха. Но почему изразцовые героини, любующиеся плодами и наслаждающиеся солнечным светом, нарочито изображались топлес, причем на многих картинках грудь акцентировалась?

Ещё одна возможная группа источников изразцовых изображений – аллегии пяти чувств. Часто они изображались в виде прекрасных, как античные статуи, дам, сидящих в окружении фруктов, букетов и животных [примечание 7]. Изразцовая героиня с птицей на руке и открытым вырезом на платье (ГИМ 1174 и) может иметь отношение к аллегории *Tactus* – показательно, что вариант по тому же шаблону без птицы, но со столь же откровенным изображением груди подписан «Ожидаю любителя» (ГИМ 3777 и). Героини с цветочными вазами и ветками напоминают *Olfactus*. Возможно, источники были другие, и изразцовые мастера навряд ли пытаются изображать *Obonjanie* или *Osjazanie*, но идеи чувственных наслаждений, изобилия и плодovitости как бы «нащупываются», проявляются как архетипические. Мотивы, связанные с весёлым досугом, легко нанизываются друг на друга в культуре. Цветы, музыкальные инструменты, любимые животные, застолья и общество дам возникают в комплексе как на изразцах, так и в других видах искусства. В этом отношении показателен текст под лубочной картинкой о приятном досуге двух пар молодых людей, которые сидят за карточным столом: «Венера от Бахуса прислана угощает / скоро их игру другою игрою окончатъ» (Лотман 2002: 337).

Тексты к галантным и несколько более откровенным сценам на

изразцах соотносятся с мотивом «потребы» и дословно переключаются с подписями разнообразных сборщиков фруктов, только реплика даётся от имени пары: «сие про себя нам», «сие нам на потребу есть», «сие нам угодно», «оно нам угодно сие» — причём корзинки и указания на плодоносные деревья действительно могут присутствовать, но персонажи изображены обнажёнными (рис. 06). «Сие мне угодно» (ГИМ и-2300) — говорит дама с открытой грудью, сидящая возле корзины и держащая один из плодов. Эта картинка нарисована по тому же шаблону, что и галантная сцена, где подобную даму держит за руку второй персонаж, а текст гласит: «Сие нам про себя». Менее вызывающие галантные сцены сопровождались также формульной подписью «совет наш благ», а весёлые и непристойные картинки могли быть вовсе без текста или получали уникальные подписи, комментирующие происходящее. Так, изразцы по шаблону с женщиной, приподнимающей юбки перед мужчиной, подписаны: «Молодец девицу к любви склоняет» (ГРМ 17606), «Хота и маню, да не даю» (ГИМ 103797/758). Но чаще текст



Рис. 6. Обнажённые пары, собирающие плоды. Изразцы XVIII в.



к такой картинке производит впечатление туманного обобщения. Мужчина, обнажающий обнажённую женщину, дважды (одним мастером, на печах в палатах Волковых-Юсуповых и Ипатьевском монастыре) подписан: «стрегу с опасением» – подобные подписи на других изразцах сопровождают собаку или парня с палкой, стилистически они подражают эмблематическим девизам. Для изразцовых подписей вообще характерна неконкретность: обобщающая формула легче встраивается в новые визуальные контексты. Наверяд ли стоит говорить о сознательном табуировании темы любовных отношений через текст – скорее установка на красоту и заимствование форм открывает возможность для игры эмблематических иносказаний.

## РАЗОБЛАЧЁННЫЕ ГЕРОИ

Эпические мотивы также связаны с обнажёнными фигурами. Иногда в техническом отношении это происходило по недоразумению: древнеримский анатомический панцирь *lorica musculata*, постоянно изображаемый на гравюрах, на изразцах прорабатывался цветом как голое тело персонажа и выглядел по крайней мере двусмысленно, даже вопреки прямоугольному вырезу на шее. Но на смысловом уровне это могло соотноситься с восприятием образа как высокого, аллегорического. На печи в палатах Волковых-Юсуповых дважды изображена сцена победы над змеем, которую одерживает условный персонаж с выраженной женской грудью (подписи: «людямъ покорень зверь» и «укрошу зьмиа дикова»).

Изразец с текстом «сочиняю сего агнцем» из палат Волковых-Юсуповых – редкий пример следования эмблематической традиции с ориентацией и на девиз, и на визуальный образ (эмблема №154) [примечание 3], ещё более близка к эмблематическому изображению картинка «Арость твою укрочаю» (МГОМЗ КП-7304) – но в обоих случаях на свирепом льве восседают не подчиняющиеся бытовой логике персонажи, а обнажённый путто или женщина со стрелой в руке (возможно, на этот изразцовый образ также повлияла гравированная персонификация, вроде *Magnanimité*). Эти «укротители» хищников явно сохраняют отпечаток иносказания, торжества «малого» над сильным (Махов 2022: 67).

Полуобнажённый Сатурн с косою в руках, возлежащий на облаке, комментируется на изразце подписью «летить до славы» [прим. 8]. Наличие облака и крыльев безусловно повлияли на выбор текста, но его торжественное звучение связано с эмблематической памятью картинки. Подпись, видимо, родилась под влиянием эмблемы № 591: значение предлога «до» в данном случае синонимично эмблематическому «для» ('летит к славе'). Тот же сравнительно редкий текст прикрепляется к образу юноши на орле – распространённому визуальному сюжету, в который сходятся несколько разных источников. Однако при множестве вариантов картинок и подписей стратегий осмысления этого образа всего две: карнавальная (дурак на птице) и эмблематическая. В последнем случае комментироваться может даже не ситуация полёта, а благоухающий цветок в руках юноши. Аллегорические изображения, даже выпавшие из контекста иносказания, определяются многими авторами подписей как изящные.

Разумеется, переинтерпретация некоторых образов связана и с недостаточной осведомлённостью комментаторов. Например, трубящая аллегория Молвы (Fama – иконографически близка гравюре Антонио Темпесты), несмотря на наличие очень близкого изображения в «Символы и эмблемата» (№ 773) или «Ифике Иерополитике», на печи в Суздале подписывается в духе ангела Апокалипсиса: «Всех побуждаю», а в одном из случаев – репликой «Смотрю трубу по<sup>д</sup>зорную» (ГИМ 5602 и). Та же замена музыкального инструмента зрительной трубой встречается и в комедии В. И. Лукина:

Мирон работник (держа в руке зрительную трубку). Васюк, смотри-ка. У нас в экие дудки играют, а здесь в них один глаз прищуря, не веть цаво-та смотрят (Лукин 1950: 99).

Замещение атрибутов иногда объясняется и тем, что автора текста больше интересует герой, чем предмет в его руках. Две подписи аллегорического старика обыгрывают сосуд со струёй воды, на который он опирается, но на изразце из коллекции Костромского музея (КМЗ КОК-22795/3) этот персонаж подписывается традиционно, как многие изразцовые старики: «Старость <моя> велия». Игнорирование причудливых атрибутов в руках аллегорических фигур

нередко происходит в пользу жеста или позы – например, когда писец фокусирует зрительское внимание на позе возлежания. «Зде мне место» – так могут сказать аллегии Времени, Воды, и Огня [примечание 9] – все трое картинно прилегли. Тем же текстом снабжён сидящий на козереге путто – символ декабря (РЯМЗ КП-27217/56). Более поздний мастер, относящийся к подписям с большей свободой, находит возможность прокомментировать и атрибут, и позу – его Сатурн с косою произносит: «Вот я откосился и спать повалился» (печь в Музее Ханенко). Сложный аллегорический образ оказывается достаточно гибким, чтобы встроиться в новый контекст – достаточно обозначить фокус, «высветить» атрибут, позу или жест. Впрочем, есть ещё способ: перечеркнуть и обесмыслить всё это одной меткой фразой.

## **А КОРОЛЬ-ТО ГОЛЫЙ**

Гиляровский, описывая конную группу Триумфальных ворот на площади Тверская Застава, приводит несколько интересных «народных» наименований статуй:

...говорили, что по всей Москве и есть только два трезвых кучера – один здесь, другой – на фронте Большого театра. Только это был не «кучер», а «баба с калачом», по местному определению. Я поднял глаза и наконец увидал, что это «богиня славы» с венком. В такой же колеснице стоял на Большом театре другой «кучер» – с лирой в руках – Аполлон (Гиляровский 1961: 386).

«Срамная девка» Летнего сада и другие характеристики аллегорических статуй в духе Аболонна полведерского говорят не столько о невежестве (шуточные наименования памятников бытуют до сих пор в самых разных кругах), сколько о «мемном» восприятии окружающей реальности, желании обновить устойчивую форму – а что может быть устойчивее скульптуры, которую горожанин видит ежедневно, передвигаясь по одному и тому же маршруту. В этих комичных наименованиях может сказываться эффект отчуждения от «высокой» эмблематики. То же комическое остранение использует драматург Лукин в пьесе «Щепетильник», где работник, глядя на амуров в виде аллегорий наук и художеств, неловко перечисляет их атрибуты: кисть («мазилка»), факел или свеча («зажжённая

лучина»), циркуль и глобус («по пестренькому шарикуну развилычниками тычет») (Лукин 1950: 100). Но пародии могут подвергаться и по-настоящему ценные для весельчака объекты, любимые им. Скорее всего автора смешной подписи под изразцовой картинкой остраивает не столько предмет изображения, сколько сам игровой дискурс. Он «в образе» и, подобно балаганному деду, готов честить свою условную жену Ирину или Матрёну; подобно раёшнику, будет иронизировать над красивыми, но постоянно идущими для него по кругу картинками – барышни в Александровском саду, Успенский собор, славный город Париж... (Раек 1953: 124).

Изразцовая дама, чуть прикрывающаяся тканью (ГИМ и 3791), комментирует своё поведение: «Вот я больно умна, никогда не хожу вся нага». Можно предположить, что в основе визуального образа была аллегория какой-нибудь Флоры, которая приподнимала не странно свёрнутый лоскут, а рог изобилия, попросту покрашенный мастером, слитый с мотивом вопиющей наготы этого персонажа. Подобным образом этот мастер поступает с аллегорией созвездия Рак в виде путто, из-за спины которого выглядывают две звериных головы (звери – это воплощённые звёзды «Ослята» (Кузнецова 2023б: 189)). Причём рак, располагавшийся между ног персонажа, снова заменён тканью. В одном случае мастер решает сцену в традиционном ключе: «Они меня берегают, звери» – говорит путто; изразец актуализирует мотив преданности животного (ср. амур и собачка: «Верная моя со мною всегда» (МГОМЗ КП-7307)). Но в другом случае использования этого шаблона персонаж комментируется пародийно: «Вот как я со зверями обращаюсь: нагой обретаюсь» (РЭМ 2823-19/1). Сквозь нелепое заявление амура слышен голос автора подписи, не щадящего своего персонажа, концентрирующего внимание зрителя на его дурацком поведении.

Обнажённое и полуобнажённое тело является одним из установочных моментов для визуального опознания «красоты» в XVIII – XIX вв. Нагота присуща образцовым аллегориям, в которых переплетаются античные и библейские, барочные и ренессансные подтексты. В новой культурной среде обнажение персонажа получает разные объяснения. Бытовая необходимость и визуальная десемантизация стирают границы между жанровым героем и персонификацией, встраивая картинку в нарративную среду, продол-

жая линию «серьёзного примитива» (Прокофьев 1983: 25). Комическое остранение создаёт игровое пространство, «омолаживает» устоявшийся мотив (там же: 24) – такое обращение с материалом возможно ближе к XIX в. Сохранение иносказательного подтекста исходной аллегии позволяет актуализировать дидактические контексты, демонстрирует связь с «высокой» культурой. На картинках, призванных радовать глаз владельцев обстановки, особенно часто возникают дети, цветы, фрукты и сердечки. Эти же образы транслируются в публичном пространстве в наше время, от цветочных фестивалей до роликов в сети.

## **ПРИМЕЧАНИЯ**

- 1.** О казусах интерпретации в визуальном искусстве см. также Антонов 2023: 255-286.
- 2.** Собственно, условное неанатомическое сердечко становится узнаваемым образом уже в русской книжной культуре XVII в.: оно используется в качестве эмблемы Симеоном Полоцким, Карионом Истоминым и др. (Сазонова 2006).
- 3.** Здесь и далее нумерация эмблем отсылает к изданию «Символы и эмблемата» 1705 г.
- 4.** Здесь и далее приводятся номера по КП (ГИК) для изображений, доступных на сайте госкаталога: <https://goskatalog.ru> (дата обращения: 01.09.2023).
- 5.** Особенно примечательна в этом отношении рукопись, датированная концом XVII века: ОР РГБ Ф. 299 №236.
- 6.** Помимо заимствованных библейских иллюстраций, в России XVIII века были известны и другие изображения сцены с рыбой: аллегорический лубок, а также книга «Ифика иерополитика или философия нравоучительная», которая неоднократно переиздавалась и копировалась от руки. Товия с рыбой на плече, следующий за ангелом – аллегория следования заповедям.
- 7.** Обычно на таких гравюрах множество миниатюрных символических изображений, в том числе bestiарных эмблем, связанных с

чувством. Подробнее: Нестеров 2017.

8. Формально русский вариант девиза отклоняется от исходного смысла этой эмблемы: «Ты поступаешь хорошо, когда ставишь славу целью своих дел. Ты достигнешь хвалу, как собака достигает зайца» — комментарий А.Е. Махова (Эмблемы и символы 2000: 293); но на изразце в сочетании с новой картинкой текст смотрится как хороший мотивационный слоган.

9. Атрибуция аллегории Огня (два изразца на печи в Суздале) принадлежит М.Л. Макогоновой.

## ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:

Альбом — рукописная книга Енгальчева Т.И. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф.б178, № 7315.

Букварь — Тарабрин И. Лицевой букварь Кариона Истомина. М: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1916. 83 с. Экземпляр букваря Кариона Истомина 1694 г. доступен также на сайте НЭБ: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_117023/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_117023/) (дата обращения: 01.09.2023).

Гиляровский В.А. Москва и москвичи / В.А. Гиляровский. Избранное в трех томах. Том 3. М.: Московский рабочий, 1961. 576 с.

Лукин В.И. Щепетильник / Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л.: Искусство, 1950. С. 85 — 122.

Повесть о Горе — Повѣсть о Горѣ и Злосчастии, какъ Горе-Злосчастье довели молотца в иноческий чинъ / Библиотека литературы Древней Руси. Т. 15. СПб: Наука, 2006. С. 32 — 43.

Раек — Русская народная драма XVII — XX веков. Тексты пьес и описания представлений. М.: Искусство, 1953. 355 с.

Рифмологион — Симеон Полоцкий. Рифмологион. Собрание придворно-церемониальных стихов. Том 2. Подготовка текста, статья и комментарий Антони Хипписли, Ханса Роте и Лидии И. Сазоновой. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2013. 601 с.

Символы и эмблемата. Амстердам: apud Henricum Wetstenium, 1705. 291 с.

Сковорода Г.С. Наставления бродячего философа. Полное собрание текстов. М.: Издательство АСТ, 2018.

## НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Антонов Д.И. Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Неолит, 2018. 256 с.

Антонов Д.И. Нимб и крест: как читать русские иконы. М.: Издательство АСТ, 2023. 304 с.

Забелин И.Е. История города Москвы. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1902. 636 с.

Зотов С.О. Иконографический беспредел: необычное в православной иконе. М.: Эксмо, 2021. 368 с.

Корнилова А.В. Мир альбомного рисунка: Русская альбомная графика конца XVIII – первой половины XIX века. Л.: Искусство, 1990. 287 с.

Кузнецова О.А. Выставка диких на русских изразцах XVIII–XIX вв. // In Umbra: Демонология как семиотическая система / отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. №11. М. – РГУ, 2022. С. 39 – 56.

Кузнецова О.А. Рождение героя на печи: лицевые изразцы XVIII в. как рисованные истории // Мир комиксов: Изразцы, советский комикс, сёдзэ-манга / сост. Ю.А. Магера. Вып. 7. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2023а. С. 13 – 22.

Кузнецова О. А. Дураки и рифмы на печи (к истории русских сюжетных изразцов XVIII–XIX вв.) / Поэзия филологии. Филология поэзии. Сборник материалов конференции, посвящённой А. А. Илюшину / сост. Е.А. Пастернак. Вып. 4. Тверь: Издатель А. Н. Кондратьев, 2023б. С. 166 – 196.

Лотман М.Ю. Память в культурологическом освещении / Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: «Александр», 1992. С. 200 – 202.

Лотман М.Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.

Макогонова М.Л. Эмблемы, символы и аллегии: к иконографии русского «живописного» изразца XVIII в. // Архитектурная керамика мира / отв. ред. К.В. Лихолат. №5. СПб.: Издательский дом «Коло», 2021. С. 44–73.

Макогонова М.Л. Библийская гравюра как источник изображений на расписных изразцах XVIII века // Архитектурная керамика мира / отв. ред. К.В.

Лихолат. №7. СПб.: Музей Керамарх, 2022. С. 24-73.

Махов А.Е. Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI – начала XVII вв.: проблемы герменевтики и поэтики. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 208 с.

Морозов А.А. Купидоны Ломоносова // *Československá rusistika*. № 3. Praha: Academia, 1970. С. 105 – 114.

Нестеров А.В. Аллегория Пяти чувств в изобразительном искусстве XIII – XVII вв.: эволюция от сюжета к мотиву // *Бестиарий и чувства: сб. статей*. Сост. А.Л. Львова, О.Л. Довгий. Вып. 5. М.: Intrada, 2017. С. 9-51.

Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах). // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени* / отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6 – 28.

Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.

Черный В.Д. Русские средневековые сады: опыт классификации. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. 176 с.

Эмблемы и символы. Вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. М., Интрада, 2000. 366 с.



## **«ПОРА СОБОРОВ КАФЕДРАЛЬНЫХ...». О СПОСОБАХ АДАПТАЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ФРАНЦУЗСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ГРАФИЧЕСКИХ ИСТОРИЯХ**

**Шапвалова Елена Владимировна**

канд. ист. наук, доцент Учебно-научного центра изучения религий РГГУ

Говоря о традициях визуализации текста в европейской культуре, начать пришлось бы издавна. Но даже оставляя в стороне сложную и многогранную историю книжной миниатюры как отдельного направления искусства, нельзя обойти молчанием такие знаковые издания XIII-XV вв. как «Библия бедных», «Зерцало человеческого спасения» или «Морализованная Библия», в которых иллюстрации доминировали над текстуальной составляющей. Таким образом графическое представление тех или иных сюжетов с целью их популяризации сложилось во Франции задолго до того, как появились современные BD.

Рассмотрим два произведения французской классической литературы, адаптированных в виде графических романов: «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго (1831 г.) и «Граф Монте-Кристо» Александра Дюма (1844-1845 гг.). Обе книги не раз становились источником вдохновения для самых разных авторов, как во Франции, так и за ее пределами, так что выбранные примеры являются лишь малой частью возможных вариантов, но достаточно

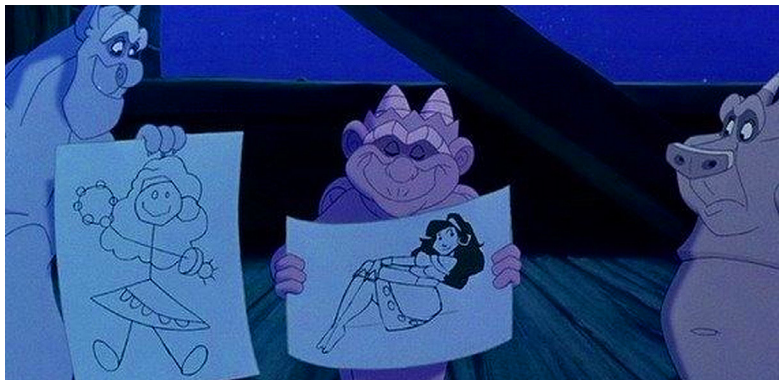


Рис. 1. Кадр из м/ф «Горбун из Нотр-Дама», Дисней, 1996 г.

репрезентативной. Это два BD издательства Glénat, представляющие собой образец популяризации классической литературы, сохранивший прочтение максимально близкое оригиналу (в случае с романом Гюго) (Michaud, Carré 2010; Bastide, Recht 2012), и работа Дамьена МакДональда, к которой его подтолкнул пожар в соборе Парижской Богоматери 2019 г. А также японская версия адаптации «Графа Монте-Кристо» (Maeda 2005), демонстрирующая иное прочтение сюжета и взгляд совершенно иной культуры.

### «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» В КОМИКСАХ GLÉNAT

Работа французского художника Жана Мари Мишо, выполненная совместно со сценаристом Клодом Карре, ставила одной из своих задач популяризацию классической французской литературы и истории. Издание дополнялось биографической информацией о Викторе Гюго, описанием его знаменитого романа как явления эпохи романтизма и кратким экскурсом в историю Франции XV в., в котором разворачиваются события. Форма графической новеллы, очевидно, ставила целью привлечение более молодой целевой аудитории, учитывая широкую практику применения BD в педагогике. В число наиболее значимых литературных произведений, отобранных издателями, вошли «Остров сокровищ» Роберта Льюиса Стивенсона, «Вокруг света за 80 дней» Жюль Верна, «Война и мир» Льва Толстого и др. Все это вполне соответствовало духу произведения самого Гюго, как известно, задуманного с целью



Рис. 2. Jean Marie Michaud, Claud Carré. Notre Dame de Paris, éditions Glénat, 2010

привлечь внимание общественности к судьбе собора Парижской Богородицы (и французскому культурному наследию, в целом) и способствовавшего, в конечном итоге, принятию решения о реставрации собора. Примечательно, что, будучи художником, Виктор Гюго не создал иллюстраций для романа. Среди его графических работ есть изображение собора, однако оно было выполнено как самостоятельное произведение, не имеющее привязки к тексту. Что касается адаптации в виде BD, то следует отметить бережное отношение авторов к содержанию романа, учитывая неизбежные сокращения. Не будет большим преувеличением предположение, что в массовой культуре персонажи Гюго ассоциируются, прежде всего, с его многочисленными экранизациями, в частности, с мультипликационным фильмом студии Disney (*The Hunchback of Notre Dame* 1996), вошедшим в список классики Disney и номинированным на Оскар за лучший саундтрек. В 1996 г. вышел и комикс «Горбун из Нотр-Дам» (*Disney's The Hunchback of Notre Dame* 1996), в котором были представлены те же персонажи, что и в мультипликационной версии. Как и большинство адаптаций, вариант Disney довольно далеко отходит от оригинала, исключив предысторию Эсмеральды и персонажей второго плана, устроив хэппи-энд главным героям и превратив архидьякона Фролло в судью. Последнее

обстоятельство особенно примечательно, поскольку отсылает зрителя уже к истории американского кинематографа. В данном случае образ судьи Фролло был заимствован из экранизации 1939 г. (*The Hunchback of Notre Dame* 1939), в свою очередь ставшей ремейком немого фильма 1923 г. (*The Hunchback of Notre Dame* 1923)

Часто упускаемый в адаптациях факт, что Эсмеральда не была цыганкой по рождению, может показаться не имеющим принципиального значения. Действительно, героиня Гюго позиционирует себя как цыганка и так же воспринимается другими персонажами, что объясняет многие коллизии сюжета. Подчеркивая восхищение девушкой со стороны окружающих и в то же время настороженность по отношению к ней, Виктор Гюго исторически достоверно описывает атмосферу в Париже конца XV в., когда цыгане воспринимались как принципиально «иные». Схожая ситуация была и в других странах. Так, например, одна из интерпретаций картины Джорджоне «Буря», написанной в начале XVI в., рассматривает присутствующий в композиции женский образ как цыганку, усиливающую атмосферу тревожности. Однако с точки зрения развития драматического действия момент узнавания и понимания Гудулой, что перед ней ее дочь и содействие архидьякону привело ее на виселицу, чрезвычайно важен. Поэтому не случайно в версии Мишо и Карре он занимает подобающее место. Можно сказать, что во многих романах Гюго прослеживаются схожие схемы расстановки персонажей, где в центре внимания оказывается «маленький человек», противостоящий несправедливости и фактически обреченный на поражение, будь то Квазимодо или Жан Вальжан, чей финал, несмотря на кажущееся восстановление справедливости, также далек от счастливого. В BD Мишо и Карре сохраняется дух романа, где два высших сословия в лице Фролло и Феба, духовенство и дворянство, воплощают в себе беззаконие, обрекающее на гибель даже тех, кем они сами дорожат. В таком контексте брак Эсмеральды с красавцем Фебом – финал, предлагаемый Disney – в принципе невозможен.

1482 г. – время действия романа Гюго – отсылает читателя к финалу правления короля Людовика XI, чрезвычайно интересного и неоднозначного исторического персонажа. Примечательно, что в BD он вполне узнаваем, и его пусть и несколько утрированный



Рис. 3. Jean Bastide, Robin Recht. Notre Dame, V.1. Grenoble: Glénat, 2012

по законам жанра облик вполне соответствует дошедшим до нас портретам. Следование духу романа позволяет передать и достоверную историческую атмосферу Парижа конца XV в. И существование в столице некоторого объединения маргиналов (что в итоге превратится впоследствии в знаменитый Двор чудес), вольный дух школяров, право на убежище, и увлечение алхимией. По мнению П.П. Уварова, Гюго в «Соборе Парижской Богоматери» рисует весьма убедительную и правдоподобную историческую картину (Уваров). За исключением редких мелочей, что выглядит скорее небольшим временным смещением, чем фактической ошибкой. Как, например, история с маисовой лепешкой, произошедшая за десять лет до открытия Нового света.

Серия «Notre Dame» (2012-2014 гг.) художника Жана Бастида по сценарию Робина Рехта выполнена в иной графической манере, однако также аккуратно следует за оригинальным произведением. Правда, здесь читателю предлагается другая подача материала: Пьер Гренгуар, доживший до преклонных лет, рассказывает внучке историю из времен своей юности. О романтической и свободолюбивой Агнесе, волею судьбы превратившейся в Эсмеральду. Подобное решение словно смягчает сюжет, превращая его в нарратив для более младшей аудитории, некое подобие сказки со счастливым концом. Действительно, Гренгуар утверждает, что



Рис. 4. Jean Bastide, Robin Recht. Notre Dame, V.2. Grenoble: Glénat, 2014

для героини его рассказа все закончилось хорошо. Однако все не так просто. И это отличает подход Рехта от, например, варианта того же Disney. Рассказ не соответствует визуальному ряду BD, где мы видим, как все происходило на самом деле. Да и присутствующая при происходящем дочь поэта замечает, что прежде отец рассказывал другую историю. Историю, которая, как мы понимаем, полностью следовала сюжету оригинального романа Гюго, и в которой финал Эсмеральды, как и многих других персонажей, был трагическим. Так что читатели BD, в отличие от внучки Гренгуара, в заблуждение введены не будут.

В обоих рассмотренных вариантах Glénat главный антагонист, архидьякон Клод Фролло обладает отталкивающей внешностью и не слишком похож на человека «около 36 лет», не лишённого искренних привязанностей и сострадания. У Гюго мы видим, во что его превращает отвергнутая страсть и возможность распоряжаться чужими судьбами. BD в свою очередь предлагают нам упрощённый образ классического злодея, подчеркнутый как цветовыми решениями, так и экспрессивной мимикой. Является ли такая поляризация персонажей необходимым условием адаптации? Например, в экранизации романа 1956 г. (*Notre-Dame de Paris* 1956), в котором роль Фролло исполнил Ален Кюни, ничего подобного не происходит и герою оставляют внешнюю привлекательность. Как и в ряде других адаптаций, в том числе, в знаменитом мюзикле по мотивам романа. Так что принятие решения о степени привлекательности антагонистов остается за авторами. Еще один персонаж, которого никак нельзя отнести к положительным, Феб де Шатопер, традиционно изображается «прекрасным принцем», но от этого не становится менее отталкивающим.



Рис. 5. Jean Bastide, Robin Recht. Notre Dame, V.2. Grenoble: Glénat, 2014

А Квазимодо — напротив. И в этом еще один глубокий посыл Виктора Гюго, который находит отражение в BD.

### **«СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ» ДАМЬЕНА МАКДОНАЛЬДА**

В апреле 2019 года все, кому дорог собор Парижской Богоматери, замерли, наблюдая в прямом эфире, как пылает крыша собора и рушится шпиль. В предисловии к изданию своего комикса (MacDonald 2020) художник Дамьен МакДональд написал, что знаком со многими адаптациями, которые вольно интерпретировали сюжет романа, и своей задачей он видел сохранение духа произведения Гюго. Работа МакДональда символична, поскольку повто-



**Рис. 6.** Damien MacDonald. Notre Dame de Paris,  
Calmann-Lévy Graphic, 2020

ряет задумку Гюго еще и в том, чтобы в очередной раз привлечь внимание к собору. Часть средств вырученных от продаж BD перечислялась на реставрацию.

С художественной точки зрения, этот вариант отличается монохромной графикой, что вполне соответствует настроению эпохи романтизма. Однако он куда откровеннее литературного первоисточника как в эротизации фантазий героев, так и в сценах насилия. Квазимодо по внешнему виду максимально приближается к химерам собора. А одна из второстепенных героинь неожиданно напоминает блистательную британскую актрису Дайану Ригг. Предостаточно здесь также инфернальных и сюрреалистичных образов. Работа МакДональда примечательна еще и отсылками



к узнаваемым произведениям искусства. Так, например, к цитате из Гюго, в которой упоминается Рафаэль, художник прилагает свой вариант «Сикстинской Мадонны», в «готических» зарисовках легко угадываются рисунки из альбома Виллара д'Оннекура, а один из судей Эсмеральды является откровенной цитатой картины Поля Делароша «Допрос Жанны д'Арк» (1824 г.), копируя кардинала Винчестера.



Рис. 7. Damien MacDonald. Notre Dame de Paris, Calmann-Lévy Graphic, 2020

Таким образом, перед нами три варианта подхода к адаптации классической литературы в современной культуре, ставящих цель популяризации классики и исторического наследия, авторов которых, несмотря на разницу в художественных и сценарных решениях, объединяет стремление минимально исказить оригинальный текст романа и сохранять все принципиально важные для сюжета и концепции моменты.

## **ЯПОНСКАЯ АДАПТАЦИЯ «ГРАФА МОНТЕ-КРИСТО»**

Диаметрально противоположным можно назвать пример, когда сюжет французской классической литературы преобразуется до неузнаваемости, соотносясь с запросами аудитории. Таковым, в частности, является японский проект «Gankutsuou» («Король пещеры»), изначально представленный аниме по мотивам романа Александра Дюма «Граф Монте-Кристо» (Gankutsuou 2004), а затем получивший и мангу. Название «Король пещеры» впервые прозвучало в переводе романа Дюма на японский язык, сделанном Куроивой Руико в 1901-1902 гг. Что касается аниме, то события, по последовательности и сюжетным коллизиям похожие на оригинальные, разворачиваются в другом времени (в 51 веке по календарю Луи Филиппа) и, соответственно, в других декорациях. Так, Альбер, как и положено, отправляется на карнавал, вот только проходит он не в Риме, а на Луне. Манера поведения героев также соответствует более современным моделям поведения и когда в ситуациях, где французский дворянин XIX в. бросал вызов на дуэль, его аналог «проговаривает проблему» или «обнимается и плачет». Мы видим историю с точки зрения Альбера. И это история взросления, взаимоотношения поколений и т.д. в большей степени, чем рассказ о мести. Хотя тема возмездия представлена и в «Gankutsuou». Правда, представлена она в тесной связи с мотивом одержимости, превращая графа Монте-Кристо в демона, завладевшего телом Эдмона Дантеса, практически так же, как в оригинальном произведении Дантес бежал в мешке, подменив собой аббата Фариа. Таким образом, мы видим, что в адаптации, прежде всего, отражаются запросы целевой аудитории. И популяризация классической французской литературы происходит через призму законов жанра аниме (а следом и манги).

В то же время ключевые элементы сюжета романа сохраняются. Более того, главные антагонисты, являющиеся здесь столпами «старого порядка», связаны с властью и полны амбиций, как и их оригинальные прототипы. Не столь важно, что Фернан де Морсер превращается в генерала галактической армии, зато президент Данглар-банка награжден Орденом Почетного легиона. Но наибольший интерес представляют отсылки, ориентированные на узнавание европейского контекста. Например, стилизация архитек-

туры под готику. И здесь мы снова возвращаемся к образу собора Парижской Богоматери, ставшего символом не только Средневековья, но и Франции в целом. И пусть изображенный собор, конечно же, не тождественен Notre Dame de Paris (равно как и любому другому), но ассоциативный ряд очевиден.

При этом лунный карнавал, символизирующий «иную культуру» визуально напоминает мексиканские празднества. Прежде всего, благодаря мотиву черепа. А в опере, которую посещают герои, дают «Лючию ди Ламмермур», арию из которой исполняет Дива Плаваллагуна из «Пятого элемента» Люка Бессона.

В целом, в подобном подходе мы видим стремление заинтересовать аудиторию путем привлечения популярных решений и отсылок к узнаваемым образам. Сравнивая подобное решение с тем, что предложил МакДональд в BD, отметим, что просветительский аспект здесь куда менее выражен: все отсылки представляют со-



Рис. 8. Maeda Mahiro. Gankutsuou: The Count of Monte Cristo, Kodansha, 2005

бой стилизации и не указывают на реальные объекты или образы. Способ познакомить читателя (и зрителя) с романом Александра Дюма, не особо вдаваясь в контекст XIX в. И хотя в этой истории тоже говорят то о королевстве, то об империи, ничего подобного истории Наполеона, столь значимой для судьбы Эдмона Дантеса, мы не найдем.

Два рассмотренных подхода, один из которых предполагает «вживание» в контекст, а второй – рассказ старой истории современным языком, вполне укладываются в принципы методологии «антикваризма» и «презентизма». В то же время нельзя не признать, что и в стремлении сохранить «дух» классического произведения современные авторы считают возможным использовать те художественные решения, которые не только способствуют отражению контекста прошедших эпох, но и находят отклик у современного читателя и зрителя.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Bastide J., Recht R. *Le Jour des Fous, Notre Dame*, V.1. Grenoble: Glénat, 2012. 48 p.

Bastide J., Recht R. *Ananké, Notre Dame*, V.2. Grenoble: Glénat, 2014. 64 p.

Disney's *The Hunchback of Notre Dame*, no. 1, Marvel Comics, 1996, by T. Jeanette Steiner (Author), Orlando de la Paz (Illustrator) etc. 47 p.

Gankutsuou: *The Count of Monte Cristo*, Gonzo, 2004 г.

MacDonald D. *Notre Dame de Paris*, Calmann-Lévy Graphic, *Bandes-dessinées et graphique, Littérature*, 2020. 336 p.

Maeda M. *Gankutsuou (Le Comte de Monte-Cristo)*, Kodansha, 2005

Michaud J.M., Carré C. *Notre Dame de Paris*, Glénat, 2010. 46 p.

*Notre-Dame de Paris*, Paris Film Production, Panitalia, 1956

*The Hunchback of Notre Dame*, Disney, 1996

*The Hunchback of Notre Dame*, RKO Radio Pictures, 1939

*The Hunchback of Notre Dame*, Universal Pictures, 1923

Уваров П.П. Расшифровка Виктор Гюго. «Собор Парижской Богоматери».

Как Гюго пробудил интерес к Средним векам и спас Нотр-Дам от сноса.

URL: <https://arzamas.academy/materials/2297> (дата обращения: 6.08.2023)

### **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Koch R.A. The Sculptures of the Church of Saint-Maurice at Vienne, the Biblia Pauperum and the Speculum Humanae Salvationis // The Art Bulletin, 1950. Vol. 32, No. 2, pp. 151-155.

Letizia A. J. Graphic Novels as Pedagogy in Social Studies, Palgrave Macmillan, 2020. 263 p.

## **РЕЦЕПЦИЯ КОМИКСА В ЖУРНАЛЕ «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ» ПО МАТЕРИАЛАМ ОНЛАЙН-ПРОЕКТА «ЖУРНАЛЬНЫЙ ЗАЛ»**

**Скворцова Марина Олеговна**

магистрант по направлению «Филология»

Магнитогорского государственного технического университета

им. Г. И. Носова

Интерес российских онлайн-журналов о литературе к комиксам, как и общий интерес к комиксам в России, особенно заметен в последние 10-15 лет. Для определения положения комикса в российском литературном процессе, «вход» в которое согласно ряду исследований по-прежнему контролируют «толстые» журналы (Мотеюнайте, Красева 2015: 195; Вичкитова 2016: 82; Шильникова, Белолипская 2019: 266), предлагается проанализировать рецепцию комикса в наиболее доступных для широкой аудитории онлайн-журналах о литературе. Обращение к рецепции комикса в журналах о литературе даёт возможность выяснить меру их заинтересованности в, казалось бы, нелитературном материале, попытаться определить роль комикса в этих журналах, а значит и в российском литературном процессе. На первом этапе для этого впервые рассматривается рецепция комикса в онлайн-проекте «Журнальный зал» (далее — «ЖЗ») — эстетической выборке «толстых» литературных и гуманитарных журналов. В качестве предмета исследования для данной статьи была выбрана рецепция ко-

микса в журнале «Новое литературное обозрение» (далее – «НЛО»), который чаще других в «ЖЗ» включает комикс в свой дискурс.

Теоретическая рамка исследования строилась на основе ряда научных работ (С. МакКлауда, Х. Чута и М. ДеКовена, Р. Сабина, Э. Ла Кур, Т. Гроенстена, А. Мескина и других), описывавших дефиниции комикса и его связь с другими видами искусства. При определении истоков термина «комикс», динамики его изменения и связи с литературой в статье использовался историко-генетический и культурно-исторические методы исследования. Для изучения структуры пула комикс-статей «ЖЗ» и выявления присущих ему закономерностей также применялся метод статистических группировок и типологический подход. Для анализа рецепции комикса – интертекстуальный и контекстуальный анализ.

### **КОМИКС И ЕГО СВЯЗЬ С ДРУГИМИ ИСКУССТВАМИ**

Перед началом исследования необходимо разобраться в том, какие сегодня преобладают подходы к определению комикса и какие дефиниции существуют. Один из наиболее оригинальных подходов высказывает франкоязычный исследователь комиксов Т. Гроенстен, пришедший к выводу о текущей неопределенности комикса (Groenstee 2009). А. Мескин, специализирующийся на философии искусства, мыслит в том же ключе, считая все существующие определения комикса неудовлетворительными (Meskin 2007: 378).

Другой подход сводится к попытке определить комикс через уже «устоявшиеся» виды искусства. Чаще всего комикс считают синтетическим видом искусства, находящимся на стыке литературы, изобразительного искусства и, реже, кинематографа. Тем не менее не стоит спешить убирать кинематографический элемент из дефиниции комикса. Английский комиксист М. Кэри на множестве примеров демонстрирует, сколь значимо «отражение кинематографических приёмов и условностей» в современном «рассказывании историй» (цит. по: Русский комикс 2010: 34). В специализированных словарях до сих пор встречается устаревшее определение комикса через изобразительное искусство: «комикс – особый вид произведения графического искусства в виде серии однофабульных сюжетных рисунков, изображающих ряд последовательных событий, происходящих с героями...» (Мильчин 2003: 168).

Очень привлекательной кажется возможность определить комикс через комбинацию литературы и изобразительного искусства. По мнению С. МакКлауда, комбинация слов и картинок не является определением комиксов, но имеет огромное влияние на его развитие (МакКлауд 2016: 13). Историк и критик комиксов Р. Сабин также писал, что комикс «не являются какой-то гибридной формой между "литературой" и "искусством"» (Sabin 1993: 9). В противовес им «гибридной формой» комикс считают исследователи Х. Чут и М. ДеКовен (Chute, DeKoven 2006) и Х. Миодраг (Miodrag 2013).

А. Мескин выделяет графический роман как особый вид гибрида, «предполагающий слияние художественной формы комикса с литературными жанрами» и считает ещё не решённым вопрос о том, являются ли комиксы литературой (Meskin 2009: 237). Литературовед Э. Ла Кур предлагает рассмотреть комикс через концепт «малой литературы» – язык меньшинства в другом более крупном языке – Ж. Делез и Ф. Гваттари (LaCour 2016). С.Т. Смитт считает комикс «поджанром художественной литературы» (приводится по: Guffey 2020: 4).

Очертив различные подходы к определению комикса, нельзя забыть о его, кажется, канонической для отечественных исследователей дефиниции, выведенной С. МакКлаудом. Он определил комикс как «классические или иные знаки, последовательно расположенные в пространстве, сообщающие информацию и порождающие у реципиента эстетическое впечатление» (МакКлауд 2016: 13). Рядом исследователей это определение считается слишком широким, искусственно расширяющим пределы комикса. Большая часть современных зарубежных исследователей, работы которых нам удалось изучить, склонна ориентироваться на определение Г. Хеймана и Г.Д. Пратта: «последовательность отдельных сопоставленных изображений, которые составляют повествование либо сами по себе, либо в сочетании с текстом» (Hayman, Pratt 2005).

Как в России так и за рубежом, филологи одними из первых проявили интерес к изучению комикса ещё до того, как новый вид искусства обрёл свою академическую область – comics studies. Согласно А.И. Кунину (Кунин 2020) первые российские исследования в области комикса отражены в кандидатских диссертационных ра-



ботах по филологическим наукам Е.В. Козлова (Козлов 1999), А.Г. Сонина (Сонин 1999) и К.В. Поляковой (Полякова 2004) конца 1990-х гг. Это не значит, что ранее комиксы не интересовали филологов, но в данных работах впервые делается акцент на сущностных вопросах природы комикса, его специфики как явления культуры и искусства. И если утверждение, что комикс – это отдельный вид литературы, тогда считалось вариантом нормы, то несмотря на то, что исследованиями комикса сегодня занимаются уже многие направления филологии: литературоведение (А.А. Сухов, И.О. Гринберг), семиотика (Р. Барт, У. Эко, Т. Гроенстен), психолингвистика (А.Г. Сонин) и т. д., литература, кажется, перестала считать комикс своим младшим братом.

Сегодня связь комикса и литературы скорее косвенная и, в первую очередь, определяется посредством текста. Другой точкой их пресечения является нарратив. И если в литературе нарратив, как правило, синонимичен повествованию, то комикс входит в поле визуального (Н. Кон) или графического (М. Макконен) нарратива. Другие заметные грани их соприкосновения: адаптация литературы в комикс-форматы, книжный или журнальный формат издания.

Немаловажную роль в обозначении связи литературы и комикса играет заинтересованность в последних журналах о литературе. В интернет-пространстве эти журналы представлены на порталах «ЖЗ», «Журнальный мир», LitWeb; сайтах отдельных журналов («Вопросы литературы», «Носорог»); в виде электронных журналов («Прочтение», «Формаслов», «Литература»). Кажется логичным начать исследование с «ЖЗ», наиболее крупной и давней онлайн-площадке, ставящей перед собой цель –отслеживание современного литературного процесса в реальном времени (Лейнвебер, Удлер 2020: 111).

## **ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ КОМИКСА В «ЖУРНАЛЬНОМ ЗАЛЕ»**

«ЖЗ» был создан в 1996 г. как проект, публикующий ряд «толстых» журналов в сети. За время существования он сменил несколько площадок, на данный момент размещен на сайте сетевого издания «Горький». Являясь центром литературного процесса (Михайлов, Кальян 2021: 13), «ЖЗ» сегодня не рассматривает за-

явки от журналов, а сам приглашает их. Таким образом, публикующиеся в проекте издания отображают видение литературного процесса редакцией. Рецепция комикса была обнаружена в следующих изданиях, размещенных в «ЖЗ»: «Октябрь», «Знамя», «Зеркало» и «НЛО».

В материалах журнала «Октябрь» представлены две статьи, затрагивающие тему комиксов. Первая – рецензия исследователя А.Ф. Павловского на российское издание «Понимания комикса» С. МакКлауда (Павловский 2017). С первого же абзаца автор активно критикует комиксиста. По его мнению, С. МакКлауд намеренно вводит недостаточно полное определение комикса, развязывая тем самым себе руки, чтобы «найти комикс в каждой эпохе». Такое углубление истории комикса, считает А.Ф. Павловский, служит лишь для его легитимизации и не несёт в себе другой необходимости. «Спор» автора со С. МакКлаудом разворачивается и вокруг того, обязательно ли комикс должен быть искусством. По его мнению, комикс лучше назвать «письмом», так как подобно письму в нём встречаются и великие сочинения и «третьесортный хлам». Однако А.Ф. Павловский не отрицает такие заслуги С. МакКлауда как: разработка методики анализа «невидимого» искусства, обозначение достраивания как определяющей идеи комикса, обозначение взаимосвязи времени и пространства, разговор о комиксе на языке комикса.

Вторая статья о комиксах в «Октябре» – обзор литературного критика А.С. Бондаревой на российскую комикс-индустрию 2013 года (Бондарева 2014). Тезисно очертив возможную комикс-ретроспективу, она останавливается на современном определении комикса как рисованном рассказе «с последовательно (а порой и покadroво) разворачивающимся сюжетом». Транслируя устоявшее мнение о комиксах как о глупых картинках про супергероев, А.С. Бондарева ищет его истоки в цензуре и чуждой эстетике. Автор определяет комикс как «самостоятельный вид искусства», показывая на примерах конкретных российских изданий как он многогранен. Графический роман она выделяет в «пограничный вид визуального искусства и литературы». Сравнивая его с комиксом, А.С. Бондарева определяет, что графический роман объемнее, его сюжет лучше прописан (и прорисован), растянут во времени, он име-

ет более плотный текст. Автор также обозначает общие трудности, которые переживают отечественный комикс и современный роман: отсутствие больших характеров, малые тиражи. Между тем она замечает и положительные тенденции: комиксу отводится достойное место на книжных выставках, формируется большая читательская аудитория, улучшается «качество русского рисунка».

В журнале «Знамя» в рецензии на комикс-роман Д.И. Рубиной «Синдикат» Л. Гомберг пишет о том, что комикс рассчитан «на восприятие так называемым массовым сознанием обывателя» (Гомберг 2005). Он говорит о комикс-романе как «бесконечной череде "рисованных картинок"» с нелинейным сюжетом и невзаимосвязанными эпизодами, противопоставляя его роману традиционному.

В журнале «Зеркало» был опубликован отрывок из книги япониста Е.С. Штейнера «Манга Хокусая», являющейся исследованием и подробным комментарием «Манги» – «энциклопедии старой Японии в картинках» – самого главного японского художника Хокусая (Штейнер 2010).

Все эти материалы хоть и частично помогут нам определить роль комикса в российском литературном процессе для определенных авторов, но из-за их малого числа, не дадут сделать общие выводы относительно самих «толстых» журналов. Поэтому в данной работе подробнее остановимся на рецепции комикса в журнале «НЛО», так как в нём представлено больше всего статей в «ЖЗ», затрагивающих комикс.

## **ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ КОМИКСА В ЖУРНАЛЕ «НЛО»**

Зародившись в 1992 г. в полемике с традиционным типом «толстого» литературного журнала постсоветского периода, «НЛО» изначально ставил перед собой цели – формирование языка современного литературоведения, в частности, и всех гуманитарных наук, в общем (Селютина 2019: 14). Таким образом, само включение комикса в дискурс «НЛО» может говорить о его включении в литературоведческий дискурс.

Своеобразной вехой для издательства «НЛО» стал выпуск сборника статей «Русский комикс» (Русский комикс 2010), бывший первой попыткой всестороннего и последовательного анализа российского комикса. Поскольку эта книга не представлена в «ЖЗ» и

выпускалась вне журнала, её материал не был включён в данное исследование, однако она знаменует собой начало интереса издательства к комиксу.

На данный момент в «ЖЗ» представлено 13 статей журнала «НЛО», опубликованных с 2009 по 2023 гг., так или иначе затрагивающих комикс. При этом шесть из них находятся в разделе «Хроники научной жизни», посвященному обзорам научных конференций по филологии и смежным гуманитарным дисциплинам; пять – в разделах «Библиография» и «Электронные книги», в которых публикуются рецензии на монографии и сборники научных статей. В разделе «Прочтение» представлена статья Н.В. Самутиной «Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения» (Самутина 2019) о практиках чтения манги в России; в разделе «Нарратология Ad Marginem: нарративы и границы медиа» – исследование «Комиксы на слух: диегетический звук как трансмедиальная категория» И.А. Делазари о конструировании слухового образа художественной реальности читателем графического повествования (Делазари 2023).

В разделе «Хроники научной жизни» представлены обзоры на конференцию «Приключения Эдгара Аллана По во времени и культурном пространстве» (Уракова 2009), «круглый стол» кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (Марков 2011), международную конференцию «Бестиарий движений. RESetVERBAVI» (Довгий 2016), конференцию «Удовольствие от текста: эмоциональные ландшафты фантастического» (Яковец 2019), международную конференцию «Культ-товары: коммерциализация истории и литературы в современной России и в мире» (Наполитано, Новохатский, Степанов 2020) и Малые Банные чтения 2012 г. (Арсеньев 2013). На основе данной выборки можно увидеть стабильный интерес филологов к комиксу, начиная с 2009 г. Однако обозреватели, освещающие мероприятия, чаще всего упоминают лишь темы докладов, посвященных девятому искусству, что затрудняет анализ рецепции в данном разделе.

Научные рецензии «НЛО», выбранные в качестве материала для статьи, дают оценку современным зарубежным англоязычным исследованиям, посвященным непосредственно comics studies или смежным дисциплинам: книге британского исследователя Т. Бре-

дехофта «Видимый текст: Продуцирование и репродуцирование текста от “Беовульфа” до “Мауса”» (Загидуллина 2014), монографии финского нарратолога К. Микконена «Нарратология комикса как вида искусства» (Баженова-Сорокина 2020), учебнику Т. Иглтона «Теория литературы: Введение», исследованию «Комикс: комическое искусство в России» слависта Х. Аланиза (Третьяков, Сорочан, Уланов и др. 2012), сборнику «Сериализация в популярной культуре» под редакцией Р. Аллена и Т. ван ден Берга (Саламова 2016), коллективной монографии «Детская литература и культура» под редакцией Д. Зайпса (Арзамасцева 2011).

Как можно видеть, каждая из рецензируемых работ сама могла бы стать теоретической базой для нашего исследования, поэтому разделы «Библиография» и «Электронные книги» играют в нём-важную роль. Поскольку одной из задач любой рецензии является раскрытие основного содержания материала, при анализе этих разделов порой было сложно отделить тезисы критика от тезисов автора. Однако заручившись тем, что выборку рецензируемого материала все же делал критик, мы сочли влияние этого фактора на результаты исследования несущественным.

В первую очередь стоит обратить внимание на прямые дефиниции комикса в журнале «НЛО». А.Д. Баженова-Сорокина называет комикс «новым видом искусства» (Баженова-Сорокина 2020), А.П. Уракова «девятым искусством» (Уракова 2009). З.К. Саламова помещает комикс в один ряд с литературой, кино- и телесериалами, называя их «текстами», правда в переносном смысле (Саламова 2016). А.Д. Баженова-Сорокина (Баженова-Сорокина 2020), И.А. Делазари (Делазари 2023) также используют коммуникационные термины «медиум», «медиа» и «визуальные медиа», а А.В. Марков (Марков 2011) идёт дальше, называя комикс и графический роман наряду с лубком и карикатурой «трансмедийными кентаврами» (Марков 2011).

Вслед за нарратологом К. Микконеным А.Д. Баженова-Сорокина относит комикс к «синтетическим искусствам», напоминая о том, что его «нельзя изучать как феномен одной культуры, в данном случае — текстовой или визуальной». Однако ниже оговаривается, что он «характеризуется прежде всего приматом визуального начала над текстовым» (Баженова-Сорокина 2020). Н.В. Самутина

определяет японский комикс мангу как сложный «комплексный графически-текстовый нарратив» или комплекс «изображения, текста и звукоподражания» (Самутина 2019). И.А.Делазари также выделяет звукоподражание в отдельную комиксовую категорию. Он пишет о «"немом" синтетическом жанре» графического повествования, имея ввиду, что ономастопозэтические «руны» и реплики в облаках – это не звук, а лишь «схематические подсказки», «включающие» звук у читателя в голове (Делазари 2023).

Таким образом, видны попытки выделить комикс в отдельный синтетический вид искусства, определяемый с помощью сочетания текста, изображения и звукоподражания.

Выявляя место комикса в ряду других искусств, авторы «НЛО» чаще всего ожидаемо сравнивают его с литературой, изобразительным искусством и кино. Именно с этого А.Д. Баженова-Сорокина начинается своя рецензия на монографию нарратолога К. Микконена: «История и теория комикса обогатили исследования культурологов и нарратологов – от Умберто Эко до Дэвида Хермана, – показав, какие особенности повествования отличают этот медиум от литературы, кинематографа или нарративного изобразительного искусства».

В «Комиксе на слух» И.А. Делазари напоминает читателю, казалось бы, очевидную, но часто остающуюся без внимания мысль: даже «классические искусства» благодаря сложившейся традиции употребления слова «искусство» не лишены определенных ассоциаций с «искусствами изобразительными – живописью и скульптурой», что уж тут говорить об их «незаконнорожденном и запоздало признанном внуке» – комиксе (Делазари 2023). Между тем, в исследуемом материале авторы скорее акцентируют внимание на отличиях комикса от изобразительного искусства. Вслед за Х. Аланиз А.Ю. Сорочан пишет об отделении комикса от «от политических карикатур и отдельных иллюстраций» с помощью «последовательности» как основного средства создания смыслов (Третьяков, Сорочан и др. 2012). М.В. Загидуллина соглашается с доводами Т. Бредехофтова: автор комикса, в отличие от художника, «изначально готовит свое произведение к печати», таким образом тиражируемость становится частью стратегии комиксиста, необязательной для художника (Загидуллина 2014).

Подводя итог, можно выявить следующие отличия комикса от изобразительного искусства: тиражируемость, последовательность.

А.Д. Баженова-Сорокина обнаруживает сходство кино и комикса: «В отличие от литературы, комиксы и кино позволяют читателю/зрителю переживать историю через визуализацию субъективного опыта». Рассуждая об отличиях повествования в комиксе от повествования в кино и литературе, сформулированных К. Микконенем, она также высказывает сомнения относительно необходимости такого разграничения (Баженова-Сорокина 2020).

Таким образом, можно сказать, что А.Д. Баженова-Сорокина формулирует общие характеристики комикса и кино: повествование, переживание истории через визуализацию.

В желании поставить комикс в ряд других искусств, Н.В. Самаутина указывает на место манги между «аниме (сериалом) и литературой» (Самутина 2019).

Не удивительно, что авторы «НЛО» прежде всего интересуются комиксом через призму литературы. Вслед за Т. Бредехофтовым М.В. Загидуллина пишет: «В литературоведении комиксу досталась маргинальная роль». Она указывает на ряд принципиальных для теории текста моментов, сближающих комикс и литературу: обязательность тиражирования; «отнесение комикса к текстовой практике», а процесс разглядывания комикса к чтению (Загидуллина 2014). А.Д. Баженова-Сорокина ставит под сомнение тезис нарратолога К. Микконена о том, что «визуальный образ героя комикса невозможно сопоставить с образом литературного героя», опираясь на то, что внешний образ героя важен как в литературе, так и в комиксе (Баженова-Сорокина 2020).

Конечно, не обошлось в журнале и без литературоцентричных пассажей. В. Третьяков, описывая огрехи русского перевода «Теории литературы: Введение» Т. Иглтона, приводит пример с комиксами о Супермене, которые «не считаются обычно литературой, и уж тем более — Литературой» (Третьяков, Сорочан, Уланов и др. 2012). А.Д. Баженова-Сорокина пишет о восприятии комикса как «низкого жанра» и преимуществе литературы над комиксом как синтетическим видом искусства (Баженова-Сорокина 2020). Важной для понимания связи литературы и комикса в России является

рецензия на книгу Х. Аланиза «Комикс: комическое искусство в России». Ссылаясь на исследование Х. Аланиза, А.Ю. Сорочан пишет, что в России «комиксы занимают нишу в культуре, базирующейся на слове, — отсюда их литературность», «литературность — ключевое понятие в русском комиксе». Далее он приводит наблюдения автора о том, что негатив и полемика вокруг комикса в России связаны именно с литературоцентричностью восприятия мира, стремлением сохранить слово, избежать его «синтеза». Х. Аланиз считает, что существующая российская традиция сюжетосложения, отсылающая к опыту литературной классики, используется в том числе и в комиксах.

В рецензиях «НЛО» ограниченно используются специфическая комикс-терминология: «банд-дессин», «манга», «мангака», «леттеринг», «канавка», «смычка», «раскадровка», «панели», «онгоуинг», «сканлейт» и т. д. С одной стороны, она повторяет язык рецензируемых работ и не служит маркером включения терминологии *comics studies* в литературоведческое поле, но с другой, сам факт их использования говорит о том, что расширение терминологического аппарата литературоведения в эту сторону уже не за горами.

Таким образом, видно, что комикс по отношению к литературе занимает двойственную позицию: с одной стороны он «ниже» литературы, с другой, его считают «текстовой практикой», способной обогатить литературоведение. Русский комикс по своей природе считается литературным. Сравнивая комикс и литературу, авторы журнала выделяют следующие общие характеристики: тиражирование, чтение, текст, традиция сюжетосложения. Опираясь на язык рецензий, можно так же говорить об их общей терминологии.

## **Выводы**

Рассмотрение рецепции комикса в онлайн-журнале «НЛО» показало, что комикс в нём не воспринимается как часть чисто литературного процесса, чаще всего его рассматривают как новый синтетический вид искусства, определённый с помощью сочетания текста, изображения и звукоподражание, или медиа. Как можно увидеть выше, при сравнении комикса с изобразительным искусством, кино, литературой, находятся как общие, так и отличные черты этих видов искусства.



На основе выборки материала, содержащего рецепцию комикса в журнале «НЛО», можно сделать вывод о стабильном интересе филологов к комиксу, начиная с 2009 года. Несмотря на то, что комикс считается «маргинальным», «низким жанром», над которым литература имеет преимущество, ряд авторов журнала считает его «текстовой практикой», говорит о литературоцентричности русского комикса. По мнению критиков и обозревателей «НЛО» комикс и литературу объединяют: повествование, традиция сюжетосложения, доминанта визуального образа героя, тиражирование, текст, процесс чтения, общая терминология.

Опираясь на выводы, можно выделить следующие функции комикса, обозначенные в журнале «НЛО»: привлечение исследователей смежных дисциплин в журнал (культурологов, исследователей медиа, нарратологов); включение в литературоведческий дискурс не только изображения (это сделали ещё исследователи детской литературы), но и звукоподражания; обогащение языка современного литературоведения.

В перспективе предполагается использовать методологию текущего исследования и расширить перечень материалов, включив туда указанные во втором разделе журналы о литературе, представленные в интернет-пространстве.

*Выражаю особую благодарность моему научному руководителю Т.Б. Зайцевой, доктору филологических наук, профессору кафедры языкознания и литературоведения МГТУ им. Г. И. Носова, за ценные рекомендации при написании и оформлении данной статьи.*

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Александров Ю. (идея, состав.), Барзах А. (ред.). Русский комикс. Сборник статей. 1-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 352 с.

Арзамасцева И.Н. Детская Россия (Рец. на кн.: Russian children's literature and culture. L.; N.Y., 2008) // Новое литературное обозрение. 2011. №5 (111). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/detskaya-rossika.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Арсеньев П.А. Малые Банные чтения (Европейский университет в Санкт-Пе-

тербурге, 2-3 марта 2012 г.) // Новое литературное обозрение. 2013. №1 (119). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/1/malye-bannye-chteniya.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Баженова-Сорокина А.Д. Нарратология комикса: от теории к дисциплине (Рец. на кн.: Mikkonen K. The Narratology of Comic Art. N.Y., 2017) // Новое литературное обозрение. 2020. №4 (164). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2020/4/narratologiya-komiksa-ot-teorii-k-discipline.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Бондарева А.С. Комикс. Вторжение // Октябрь. 2014. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2014/3/komiks-vtorzhenie.html> (дата обращения: 22.08.2023).

Вичкитова А. Роль «толстых» журналов в современном русском литературном процессе // Социологическое обозрение. 2016. № Т. 15. №3. С. 60-90.

Гомберг Л.Е. Дина Рубина. Синдикат // Знамя. 2005. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2005/4/dina-rubina-sindikata.html> (дата обращения: 22.08.2023).

Делазари И.А. Комиксы на слух: диегетический звук как трансмедиальная категория // Новое литературное обозрение. 2023. №1 (180). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2023/1/komiksy-na-sluh-diegeticheskij-zvukak-transmedialnaya-kategoriya.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Довгий О.Л. Международная конференция «Бестиарий движений. RESetVERBAVI» (РГГУ, 23–24 сентября 2016 г.) // Новое литературное обозрение. 2017. №5 (147). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/5/mezhdunarodnaya-konferenciya-bestiarij-dvizhenij-res-et-verba-vi.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Загидуллина М.В. «Беовульф», комиксы и цифровые тексты: культурные образцы прошлого учат будущему (Рец. на кн.: Bredehoft T.A. The Visible Text: Textual Production and Reproduction from «Beowulf» to «Maus». Oxford, 2014) // Новое литературное обозрение. 2014. № 6 (130). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/6/beovulf-komiksy-i-cifrovye-tekstykulturnye-obrazczy-proshlogo-uchat-budushhemu.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Козлов Е.В. Коммуникативность комикса в текстуальном и семиотическом аспектах. Дисс. канд. филолог. наук. Волгоград, 1999. 235 с.

Кунин А.И. Опыты научного исследования комиксов в России // Изотекст–2020: Материалы V Российской международной конференции исследователей рисованных историй. Москва, 6–7 ноября 2020 г. / отв. ред.

А. И. Кунин, А. А. Плеханов. Москва: Рос. гос. б-ка для молодёжи; ИЭА РАН, 2020. 216 с. С. 12–20.

Лейнвебер Е.С., Удлер И.М. Функции портала «Журнальный зал» в литературном интернете // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2020. №2 (36). С. 111–114.

МакКлауд С. Понимание комикса. 1-е изд. М.: Белое яблоко, 2016. 216 с.

Марков А.В. Книжка с картинками. «Круглый стол» кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (15 апреля 2011 г.) // Новое литературное обозрение. 2011. №5 (111). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/knizhka-s-kartinkami-kruglyjstol-kafedry-obshhej-teorii-slovesnosti-filologicheskogo-fakulteta-mgu-imm-v-lomonosova.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Мильчин А.Э. Издательский словарь-справочник: справочник. 2-е изд. М.: ОЛМА-Пресс, 2003. 560 с.

Михайлов Л.Г., Кальян А.В. Проект «Журнальный зал» как форма развития литературы в медиапространстве // Филологическое пространство и современный мир. Материалы XVII Международной научно-практической конференции. Часть 2. Чита, Издательство: Забайкальский государственный университет. 2021. С. 9–11.

Мотеюнайте И.В., Красева М.В. «Толстый» журнал и литературный процесс сегодня: на примере литературной критики журнала «Октябрь» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. №1. С. 187–196.

Наполитано М., Новохатский Д., Степанов Б. Международная конференция «Культ-товары: коммерциализация истории и литературы в современной России и в мире» (Болонский университет, 29–31 мая 2019 года) // Новое литературное обозрение. 2020. №4 (164). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2020/4/mezhdunarodnaya-konferencziya-kult-tovary-kommerczializacziya-istorii-i-literatury-v-sovremennoj-rossii-i-v-mire.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Павловский А.Ф. Комикс как букварь // Октябрь.2017. № 8. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2017/8/komiks-kak-bukvar.html> (дата обращения: 22.08.2023).

Полякова К.В. Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. Дисс. канд. филолог. наук. СПб., 2004. 203 с.

Саламова З.К. Сериалы: от викторианских романов до видеоигр // Новое литературное обозрение. 2016. №4 (140). URL: <https://magazines.gorky>

media/nlo/2016/4/serialy-ot-viktorsianskih-romanov-do-videoigr.html (дата обращения: 29.07.2023).

Самутина Н.В. Японские комиксы манга в России: введение в проблематику чтения // Новое литературное обозрение. 2019. №6 (160). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2019/6/yaponskie-komiksy-manga-v-rossii-vvedenie-v-problematiku-chteniya.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Селютина Е.А. «Другая критика» и новейшее литературоведение: идея «пересмотра» литературных репутаций в деятельности журнала «Новое литературное обозрение» // Литературная репутация как культурный механизм. Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2019. №3. С. 12–19.

Сонин А.Г. Поделиться Комикс: психолингвистический анализ. Дисс. канд. филолог. наук. Барнаул, 1999. 236 с.

Третьяков В., Сорочан А.Ю., Уланов А.М. и др. Новые книги // Новое литературное обозрение. 2012. № 3 (115). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/3/novye-knigi-84.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Уракова А.П. Конференция «Приключения Эдгара Аллана По во времени и культурном пространстве» (Москва, 23–25 апреля 2009 г.) // Новое литературное обозрение. 2009. № 4 (98). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/konferenciya-priklucheniya-edgara-allana-po-vo-vremeni-i-kulturnom-prostranstve.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Шильникова О.Г., Белолипская Г.С. Литературно-художественный журнал // Вестник ВолГУ. Серия 2, Языкознание. 2019. Т. 18. №3. С. 262–275.

Штнер Е.С. МАНГА-МАНГА // Зеркало.2010. № 35. URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2010/35/manga-manga.html> (дата обращения: 22.08.2023).

Яковец А.Е. Конференция «Удовольствие от текста: эмоциональные ландшафты фантастического» (МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности, 16 февраля 2019 года) // Новое литературное обозрение. 2019. № 4 (158). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2019/4/konferenciya-udovolstvie-ot-teksta-emocionalnyelandshafty-fantasticheskogo.html> (дата обращения: 29.07.2023).

Chute H., DeKoven M. Introduction: Graphic Narrative. Modern Fiction Studies. Vol. 52. 2006. p. 769.

Groenstee T. The Impossible Definition // A comics studies reader / edited by Jeet Heer and Kent Worcester. University Press of Mississippi. Jackson. 2009. p. 124-131.

Guffey D.C. The Comic Book Conundrum: Defining Comic Books as a Literary Genre. Eastern Kentucky University. 2020. p. 36.

Hayman G. and Pratt H.J. What Are Comics? // A Reader in Philosophy of the Arts / ed. David Goldblatt and Lee Brown. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education Inc. 2005. p. 419–424.

La Cour E. Comics as a Minor Literature. Image (&) Narrative, Vol. 17, №4. 2016. p. 79-90.

Meskin A. Comics as Literature? // The British Journal of Aesthetics, Vol. 49. Issue 3. July 2009. p. 221-239.

Meskin A. Defining Comics? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 65. Issue 4. 2007. P. 369–379.

Miodrag H. Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form. 2013. University Press of Mississippi. 277 p.

Sabin R. Adult Comics. London and New York: Routledge. 1993.

## **МАНГА КАК ИНСТРУМЕНТ РЕЛИГИОЗНОГО ВОСПИТАНИЯ**

**Астахова Лариса Сергеевна**

д-р. философ. наук, ведущий эксперт  
Центра исследований гражданского общества  
и некоммерческого сектора НИУ ВШЭ

Манга как особый вид рисованной истории, в России наряду с анимэ подпал под определенные «негласные репрессии»: психологи зачастую настоятельно не рекомендуют увлекаться японской культурой, так как российская общественность не в состоянии поддерживать возрастное соответствие читателя продукту (что подтвердилось серией судебных запретов ряда сайтов с продукцией без возрастного информирования). В результате ребенок, зачастую втайне от родителей сталкивается с новой, иной, красочной и интересной реальностью, не в состоянии отличить сказку от вымысла и, как отмечает психолог Ирена Сирма «конечно, это способ детей уходить, ну, от такой скучной, неинтересной или даже тяжелой реальности»; «Возможен и другой вариант, когда ребенок будет присоединяться к агрессору, какому-то злому герою, который всех побеждает. В этом случае возможно такое возвращение теневой, агрессивной части» (Психолог оценила 2022).

Бум противодействия психологов анимэ и манге пришелся на 2022-2023 гг., когда лидеры ряда общественных организаций выступили на высоких площадках с докладами о деструктивности

японской анимации и культуры вообще: одним из часто пропагандируемых стала статья «Темная сторона мира аниме. О чем не говорят дети, и не догадываются родители» (Темная сторона б.г.), где мир японской анимации представлен орудием против российских детей. Опасаясь всего неизведанного, в итоге зачастую родители либо боятся принимать на себя ответственность, либо не считают мангу серьёзным чтением и не готовы поддерживать интерес ребенка к подобным произведениям.

Однако, поскольку в Японии манга является в том числе одним из инструментов образовательного процесса, хотелось бы заострить внимание на таком вопросе, как религия и религиозное воспитание.

Религия — сложнейший социальный институт, и для поликультурных стран, каковой оказалась и Япония в новейшей истории, стоит весьма непростая задача — сохранение не только самого религиозного наследия, но и интереса подрастающего поколения к религиозной жизни. Не случайно воспитательный потенциал анимэ и манги пытались использовать в том числе печально известные АУМ Синрикё для популяризации своего синкретического учения (Артёмов 2015: 155-156; АУМ Синрикё 2017).

В качестве объектов нашего изучения выступили такие современные манги как — «Ложные выводы», «Человек-бензопила», «Магическая битва» и др. Методологически мы опираемся на религиозно-феноменологические принципы феноменологии религии, типологический и сравнительный анализ.

В манге весьма часто используются элементы религиозной жизни и религиозные практики, однако чаще всего они вписаны в контекст, и выступают своего рода фоновыми практиками; проще говоря — на религии акцент в комиксах обычно не ставится. Однако, поскольку в России ресурс религиозного воспитания посредством рисованных историй все еще редко задействуется, хотелось бы заострить внимание на трех механизмах, где рисованная история может служить важным фактором социализации, в том числе — религиозной.

Итак, первый важный фактор — это введение в оборот и, как предполагается, дальнейшее осмысление читающим мангу новых

«религиозных» понятий. Осуществляется это комплексными мерами – посредством изображения, символического ряда, текста персонажей и пояснений, которые совместно зачастую реализуют в комплекте такой механизм социально-психологического воздействия, как бинарность, свойственный целому ряду культур, общий для большинства религий. Бинарность представляет собой оппозиционную раздвоенность: «если взять не телефонную книгу, а какой-либо художественный или мифологический текст, то нетрудно доказать, что в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции: мир будет члениться на богатых и бедных, своих и чужих, правоверных и еретиков, просвещенных и непросвещенных, людей Природы и людей Общества, врагов и друзей» (Лотман 1998: 227).

Бинарность в манге закладывается, собственно, уже самой системой черно-белой картинки (и мы понимаем, что причина именно этого типа рисовки базируется на иных причинах, однако цвет косвенно влияет и на восприятие информации, и на возможность акцентировать бинарных персонажей). Основа бинарной картины мира складывается из противопоставленных друг другу пар (бинарных оппозиций), в которых один компонент оценивается всеми положительно, а другой – отрицательно. Это, например: добро-зло, хорошо- плохо, боги-демоны и т.д. Многие бинарные оппозиции в силу иной культурной традиции в манге будут восприняты людьми вне ее – иначе: «жизнь – смерть» для христианского мира оппозиция, для буддийского мышления уже будет носить иной смысловой оттенок (хотя и не нивелируется в полной мере).

Забавным примером, хотя и не религиозного плана, подобного противопоставления добра и зла можно найти в манге (и анимэ) «Путь домохозяйина» Косукэ Оно, где человек, олицетворяющий собой одну из серьезных социальных проблем Японии – преступную группировку – начинает вести социально одобряемый образ жизни и показывает всю жизнь простого человека как постоянную битву за выживание, а навыки, полученные им в преступном мире, неожиданно оказываются полезны и даже незаменимы.

Манга Тацуки Фудзимото «Человек-бензопила», пожалуй, наиболее ярко демонстрирует проблемность оппозиции, разделения



добра и зла, принципа меньшего вреда, а также неоднозначность отнесения персонажа к добрым или злым силам — так, Макима, являясь демоном, как и сам Человек-Бензопила, оказывают помощь людям и защищают их, хотя зачастую и очень высокой ценой для них самих.

Одни из приемов, актуализирующих возможность задуматься над традиционностью понимания бинарной оппозиции, это перенесение происходящих событий в мир с иными системами координат, в том числе — моральных категорий, в данном случае имеются в виду манги про так называемых «попаданцев». В новом мире строгость оппозиции меняет акценты и ее можно деконструировать. Так, известнейшие всем любителям жанра анимэ и манга Нацумэ Акацуки «Да благословят боги этот прекрасный мир» (この素晴らしい世界に祝福を!), или сокращённо KonoSuba - в русском озвучании анимэ встречается под разными переводами — «Этот замечательный мир!», «Да благословит богиня этот прекрасный мир!» и т.д.) наглядно показывает не только плюсы религиозной жизни, но и минусы подобного рода принадлежности к религиозному сообществу. А именно — авязчивую вербовку, жадность, определенные качества, свойственные жрецам, но в то же время четко противопоставляют человеческий фактор — то есть то, что делают люди, и, собственно, то, чего хотели бы от них боги. Зачастую эти позиции не совпадают. Бинарное деление мира оказывает значительное влияние на современное общество, которое продолжает дополнять эти оппозиции, используя тот же принцип противопоставления «хорошее — плохое». Например: нормальный — сумасшедший (ненормальный), реальность — иллюзия, действительность — видимость, наука — религия и т.д. Манги зачастую поддерживают эти процессы выходом актуальных тематических серий, например, нашумевший сериал «Доктор Стоун».

В то же время, как доказывают современные лингвокультурологические исследования, основой для применения многих языковых манипулятивных приемов является именно бинарность, то есть создание нового принципа противопоставления. Именно поэтому зачастую психологи с настороженностью относятся к жанру манга и анимэ, которые демонстрируют разветвленную систему бинарных оппозиций, значительно искажающих традиционную для (россий-

ского) зрителя картину мира, воздействуя на него таким образом, чтобы сформировать альтернативные представления о мире и человеке, по сути, создать новую альтернативную реальность, оторвав, по их мнению, тем самым, человека от его окружения и социума. К сожалению, ими забывается, что религиозно-воспитательный процесс обязательно должен включать в себя выстраивание системы моральных ценностей, и это всегда будет предполагать воздействие на имеющуюся до этого систему ценностных координат.

Еще одним механизмом религиозного воспитания и социализации в манге является процесс визуализации и пояснения ритуальной деятельности, что не только вводит читателя в мир ритуалов, обязательных для взрослых людей (и особо обязательных для понимания японской культуры), но и разъясняет зачастую смысл того, почему взрослые совершают те или иные действия. Этот аспект хорошо виден в большинстве манг, где так или иначе затрагиваются годовые циклы – посещение храмов, оставление записок, просьбы богам, дары и жертвы – все эти действия не показываются как бессмысленные. Интересно в этом плане манга от мангака Сиродайра Кё и Катасэ Тясиба «Ложные выводы», где статус Богини мудрости девушка обретает в результате ритуального обмена. Эта манга и анимэ также весьма любопытны каждому, кто знакомится с миром и культурой традиционной Японии, так как является своего рода энциклопедией по различным мистическим существам.

Наконец, отдельным механизмом является направленность сюжета, которая в свою очередь может подтолкнуть читателя в стороны осмысления религиозной темы. Так, например, мы имеем в виду «апокалиптичность» сюжета, который, в то же время, по сути, можно отнести к достаточно популярным жанрам. Апокалиптичность и очевидное ощущение надвигающейся катастрофы также усиливает в читателе вопросы внутреннего самосознания, актуализирует многие смысложизненные вопросы, и вслед за героями манги, читатель идет к возможному варианту решения их. Такой тип манги, как «элегия», который поднимает проблемы проживания горя, травмы, опустошения и потери также практически всегда содержит религиозный компонент, предлагающий формы терапии и принятия. «В Японии элегия (с точки зрения лирического трау-

ра по затухающей традиционной культуре) – важнейший элемент анимэ и игрового кино» (Нейпир 2022: 43)

Таким образом, через рисованную форму актуализируются и многократно «осовремениваются» в том числе традиционные воззрения и религиозные ритуалы, формируется положительное восприятие традиционных религиозных систем и интерес к религиозной жизни.

### **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Темная сторона мира аниме. О чем не говорят дети, и не догадываются родители // НА РАСПУТЬЕ.РУ информационный портал для родителей и педагогов б.г. URL: <https://narasputye.ru/archives/4865> (дата обращения: 10.09.2023)

Психолог оценила опасность аниме для детской психики // Газета «Известия». 02.11.2022. URL: <https://iz.ru/1420017/2022-11-02/psikholog-otcenila-opasnost-anime-dlia-detskoi-psikhiki> (дата обращения: 10.09.2023)

АУМ Синрикё и японская анимация // Минская духовная академия имени святителя Кирилла. 28.06.2017. URL: <https://minda.by/2017/06/28/аум-синрикё-и-японская-анимация/> (дата обращения: 10.09.2023)

### **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Артёмов Р. Ю. Религиозные компоненты в современной японской анимации // Христианское чтение № 1. 2015. С. 148-161.

Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.

Нейпир С. От Акиры до ходячего замка М.: Бомбора, 2022. 464 с.

## **МАНГА КАК ЭЛЕМЕНТ ПОСТРОЕНИЯ АУТЕНТИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ РОССИЙСКОГО АНИМЕ-СООБЩЕСТВА**

**Ерченко Владислав Максимович**

магистрант факультета социологии

Санкт-Петербургского государственного университета

Аутентичность является неотъемлемой частью любого сообщества, субкультуры, фэндома. В каждом из таких структур так или иначе определяется элемент подлинности, а также определяется то, что не соответствует ее критериям. Манга является общим символом для глобального аниме сообщества, но трактовка его в локальном контексте аутентичности в сообществе может быть разной (Ito 2012: 158). Одной из ключевых причин актуальности данного исследования является растущая популярность японской анимации и манги в России. Этот феномен оказывает влияние на культурные предпочтения, поведенческие паттерны и социальные взаимодействия участников аниме-сообщества. Изучение роли манги как элемента аутентичности в данном контексте может помочь понять, какое место она занимает в процессе верификации участников аниме-культуры. Другим аспектом актуальности является влияние цифровых технологий и социальных медиа на аниме-сообщество.

Аутентичность может быть определена как переживание и выражение подлинности, искренности и личной идентичности участниками российского аниме-сообщества через взаимодействие с

мангой (Щепанская 2014: 141). Аутентичность здесь связана с ощущением индивидуальной и коллективной приверженности ценностям, символам и смыслам, которые отражаются в манге и являются частью их социокультурного опыта (Erickson 1994: 155)

Интернет позволяют участникам сообщества потреблять мангу быстро и бесплатно. Различные платформы предлагают возможности для чтения, но в тоже время физические копии манги, которые намного реже используются для ознакомления с материалом, как показатель аутентичности активно аккумулируются в сообществе. В данном контексте необходимо выявить роль физических копий манги и место, которое они занимают в рамках формирования границ аутентичности русского аниме сообщества.

Манга – форма японской графической литературы, которая представляет собой комиксы или графические рассказы (Иванов 2001: 2). Использование четкого определения помогает избежать недоразумений и размытости в тексте статьи. Это определение позволяет лучше понимать, о чем идет речь и избегать путаницы с другими формами восточной графической литературы, такими как Манхва и Манхуа. Манга охватывает широкий спектр жанров, от фэнтези и научной фантастики до романтики, драмы и приключений. Она является ключевым элементом японской популярной культуры и имеет глубокий культурный и социальный контекст. (Clements 2013: 37). Особенности манги, такие как характерный стиль рисования, использование чб-графики, а также особенности повествования и структуры историй, делают её узнаваемой и значимой для аудитории аниме-сообщества (Бёрндт 2016: 117).

В контексте данного исследования был метод глубинного интервью более глубоко исследовать мнения, взгляды и опыт участников русского аниме-сообщества относительно роли манги как элемента аутентичности. Глубинные интервью позволяют раскрыть более нюансированные аспекты и субъективные переживания, которые могут остаться незамеченными при использовании других методов исследования.

В исследовании приняли участие 15 человек из городов Москва (6 человек) и Санкт-Петербург (9 человек) в возрастном промежутке от 17 до 26 лет. Выборка производилась методом «снежного кома»,

т.е. каждому респонденту предлагалось оставить контакты того, кого они считали подходящим для данного исследования. Частично поэтому большинство респондентов являются студентами высших учебных заведений.

В процессе выстраивания аутентичности российского аниме-сообщества манга занимает особое место. Те, кто предпочитают чтение манги, могут развивать более глубокое и индивидуальное понимание сюжетов, так как манга зачастую более полно раскрывает историю с точки зрения её автора. Однако такое более интроспективное погружение может создавать некоторую изоляцию, что затрудняет общение и обмен впечатлениями с теми, кто предпочитает просмотр аниме. Участники аниме-сообщества выбирают между просмотром аниме и чтением манги как способами погружения в контент. Чтение манги может предоставить более детальное и индивидуальное понимание сюжетов и персонажей, а также позволяет двигаться в своем темпе, углубляясь в детали и диалоги. Как высказался респондент:

*“Аниме ты смотришь так как задумал режиссёр или как он (в аниме) называется. Мангу же можно читать в своем темпе. Можно просто скипать ненужные диалоги ни о чем или наоборот несколько минут разглядывать один кадр. Аниме дает какую-то динамику, но заставляет тебя ей следовать, манга дает сосредоточиться на том, что нравится.” (ПМА 1: Ковалев)*

В данном случае, манга становится более аутентичным способом изучения сюжета, так как она предоставляет возможность более глубокого взаимодействия с контентом. Говоря словами одного из респондентов: *“...манга это всё-таки оригинал, в аниме может быть что-то недосказано, что-то первернуто. Плюс там (в манге) не добавляется что-то лишнее, как например в аниме, когда добавляется что-то странное. В адаптации что-нибудь сжирается.” (ПМА 2: Чекарева)*

Различие между чтением манги и просмотром аниме создает своего рода семантическое напряжение между двумя способами взаимодействия с контентом. Каждый из них обладает своими кон-

нотациями и ассоциациями, что позволяет участникам выбирать определенное поле смыслов в зависимости от своих интересов. Хотя способ изучения одного сюжета не являются взаимоисключающими, но часть сообщества, читавшее мангу в дальнейшем не интересуется просмотром аниме так как уже знакомо с сюжетом произведения. Таким образом вокруг одного произведения формируются разные, хоть и во многом похожие, поля смыслов. Респонденты высказались по этому поводу следующим образом:

*“... манга удобнее еще тем, что ее можно открыть в автобусе, на паре или на работе и читать сколько влезет. Или пока не заметят. В аниме может быть что-то добавлено, но тратить время на 2-3 дополнительные сцены как-то не хочется” (ПМА 3: Шляпкина)*

*“... там, где на одну сцену в манге ты тратишь условно две минуты, в аниме может уйти пол серии, и с одной стороны чтобы понимать произведение в полной мере было бы неплохо прочитать и посмотреть, но будем честны делать это не очень интересно” (ПМА 5: Зубиков)*

Чтение манги может порождать специфические коннотации и собственные символы, которые не всегда будут понимаемы и разделяемы другими членами аниме-сообщества, особенно теми, кто не занимается чтением манги. Говоря словами респондента:

*“...возвращаясь к тому же «OnePiece», мне как тому, кто читает мангу и не следит за тем, что выходит в аниме сейчас, сложно обсуждать что-то с теми, кто смотрит только аниме. Пока мы обсуждаем как Гарп сломал остров,[...]они обсуждают новый опенинг. И с одной стороны каждому свое, но с другой будто что-то не так...[...] интересно нам одно, а обсудить не можем, такое себе.” (ПМА 8: Луговая)*

Это может создавать барьеры в общении и восприятии общих значений. Тем не менее, отмечается, что участникам, предпочитающим исключительно чтение манги, может быть сложно полноценно влиться в сообщество. Это может быть связано с тем, что манга, хоть и предоставляет более индивидуальный опыт, может

создавать барьеры для общения с другими членами сообщества, особенно теми, кто активно участвует в обсуждениях аниме. Такие участники могут упускать общие нюансы, анимацию и интонации, которые обычно имеют место в аниме и могут стать объектами обсуждений и социальных взаимодействий. Также возникает проблема, которую ряд респонденты описали как «не спойлеры». Аниме и манга существует в неразрывной взаимосвязи, одно зачастую берет сюжет из второго, а потому в плане следования за сюжетом, люди читающие мангу имеют более полное представление о ходе сюжета, чем те, кто только смотрят аниме. Многие участники сообщества оказываются частично изолированы, т.к. обладают информацией, которую не могут обсудить с другими в виду их нежелания её знать. Цитируя респондента:

*“...с одной стороны манга позволяет быть более подкованным в разных моментах и упущениях адаптации, но с другой так как большинство анимешников это позеры, которые часто предпочитают аниме, обсуждать что-либо с ними [...] такое себе” (ПМА 8: Луговая)*

Аниме часто делается по уже существующей манге, а потому те, кто читают мангу знают то, что не хотят знать те, кто смотрит аниме, которые по ощущениям участников исследования составляют большинство в сообществе. Говоря словами респондента: *“Прочтение манги хорошо тем, что ты знаешь наперед что произойдет и можешь не бояться спойлеров. В интернете и в принципе вокруг их очень много. Очень обидно (подчеркнуто мной – ВЕ) за тех, кто узнал раньше времени какой-то поворотный сюжет.” (ПМА 2: Чекарева)*

Манга, хоть и может быть более глубоким и индивидуальным опытом, не всегда позволяет так легко находить общий язык с широкой аудиторией. Просто по той причине, что она может быть менее известной, чем аниме. Несмотря на то, что подобный способ признается более аутентичным, имеет ряд огромных минусов в процессе верификации участников сообщества. Владение физическими копиями манги, как атрибут, подчеркивает идентичность и аутентичность человека внутри аниме-сообщества. Как высказался один из респондентов: *“...я бы сравнил это с покупкой аниме-фи-*



*гурок, вроде бесполезно, но какое-то удовольствие от этого есть” (ПМА 6: Маркелов). Эти копии становятся символами личной связи с культурой, а также стремлением укрепить собственную аутентичность. Говоря словами другого респондента: “...ты ощущаешь себя как какой-нибудь отаку из Японии, у которого всё завалено мангой. Читать онлайн проще, но читать книгу всё же приятней, а ещё ею можно вые\*\*\*\*ся перед другими”. (ПМА 9: Филончик)*

Отдельной темой в этом исследовании было различие между чтением манги онлайн и чтением физических копий. Это дополняет понимание того, как участники аниме-сообщества используют физические копии манги и как они взаимодействуют с этими объектами в контексте своей аутентичности. Различие между чтением манги онлайн и владением физическими копиями отражает более широкую социокультурную динамику, связанную с коллекционированием, самовыражением и подчеркиванием идентичности. Владение физическими копиями манги может рассматриваться как способ выражения себя и своей приверженности к аниме-сообществу. Аналогично “фигуркам персонажей”, физические копии манги могут служить символами, подчеркивающими важность и внимание, уделяемое данной субкультуре. Для многих участников физические копии манги могут служить знаками аутентичности, подтверждающими их внутренний опыт и принадлежность к аниме-сообществу. Цитируя одного из респондентов: “Мангу покупаю только чтоб ставить на полку. Ну серьезно, оно нужно для вида, но зато для какого. Если манга нарисована просто ох\*\*\*\*о, хоть я и помню историю, просто перелистывать, чтоб увидеть некоторые моменты снова прям кайф” (ПМА 5: Зубиков). Владение физической копией может быть воспринято как более “реальное” и подлинное выражение интересов, в отличие от онлайн-чтения. Цитируя респондента: “... такие копии, они показывают, что тебе это рили интересно, одно дело прочитать и забыть, другое прочитать и пойти купить, оно остается с тобой... Ты по-настоящему фанатеешь чем-то если делаешь так” (ПМА 7: Ковальчук). Таким образом различие между онлайн-чтением манги и владением физическими копиями формирует два различных смысловых поля. Онлайн-чтение может ассоциироваться с цифровой средой, скоростью доступа и удобством. Физические копии, с другой стороны, могут воспринимать-

ся как более глубокое выражение приверженности к сообществу.

Манга выступает как путь для более глубокого взаимодействия с аниме-содержанием, подчеркивая индивидуальное восприятие и интерпретацию. Однако, сложности, связанные с интеграцией тех, кто ограничивается только мангой, подчеркивают важность социального взаимодействия и обмена опытом внутри сообщества. Рассмотрение аспекта владения физическими копиями манги, как атрибута, подчеркивающего идентичность, подчеркивает роль символов и знаков в формировании социокультурной связи. Это создает семантические перекрестки и динамику между разными полями смыслов. Манга является более глубоким способом погружения в контент и признается респондентами как более аутентичный способ взаимодействия с контентом. Тем не менее люди, предпочитающие чтение манги просмотру аниме, ощущают некоторую степень изоляции в сообществе. Чтение манги и просмотр аниме становятся не только способами погружения в разные миры, но и механизмами создания связей с другими участниками, обогащая социокультурное пространство.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Полевые материалы автора. Транскрипты интервью. Август 2023. (Респонденты: Ковалев, Чекарева, Шляпкина, Луговая, Маркелов, Ковальчук, Филончик)

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Бёрндт Ж. Обсуждение дискурса о манге: позиционирование, двойственность, историчность // Манга в Японии и России: Субкультура отаку, история и анатомия японского комикса. Москва-Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2015. С. 117-146.

Иванов Б. Введение в японскую анимацию. – М.: Фонд развития кинематографии, 2001. 336 с

Омельченко Е. Молодежные культуры и субкультуры – М.: Институт социологии РАН, 2000. 264 с.

Семенова В.В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.: Добросвет, 1998. 292 с.

Сергеев С.А. Молодежная субкультура готов: генезис, стиль, влияние на массовую культуру / С. А. Сергеев, Т. С. Абдуллина - Казань: Издательство КНИТУ, 2016. 152 с.

Щепанская Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры – Москва: М.: ОГИ, 2004. 286 с.

Clements J. Anime: A History. London: BFI Publishing, 2013. 256 p.

Erickson E.H. Identity: Youth and Crisis. Norton & Company. N.Y., London: 1994. 336 p.

Ito M., Okabe D., Tsuji I. (ed.). Fandom unbound: Otaku culture in a connected world. New Haven, London: Yale University Press, 2012. 352 p.

Swidler A. Culture in Action: Symbols and Strategies //American Sociological Review, 1986. №51(2). P. 273-286.

## **ОТ «ИСТОРИЙ В КАРТИНКАХ» ДО РЕЛИГИОЗНЫХ КОМИКСОВ: Традиционные и новаторские способы интерпретации евангельских сюжетов**

**Царёва Тамара Вадимовна**

канд. ист. наук, научный сотрудник ИЭА РАН

Визуализация как способ передачи информации путем формирования различного рода изображений расширяет возможности восприятия данных. Особенно это было важно при передаче смыслов событий Священного Писания для малограмотного населения. Адаптированные библейские сюжеты в виде рисунков с максимально сжатыми текстовыми фрагментами при их интерпретации — будь то европейская «Библия бедняков», или российские Библия Василия Кореня и лубочные религиозные листы, а позже — религиозные комиксы — выполняли важные просветительскую и назидательную функции, представляя и реконструируя священное из плоскости трансцендентального в плоскость материального.

В представленной статье будет рассмотрена динамика изменений форм репрезентаций событий Священного Писания при помощи последовательного визуального нарратива: от средневекового западноевропейского исполнения до новеллизаций библейских сюжетов в форме комиксов.

Протестантизм (отвергающий поклонение образу как святыне) и католичество (в котором изначально отсутствовала сакрализация иконописи, а задачей иконы являлась иллюстрация Евангельских тем (Горожанина 2019: 17)), использовали весь потенциал изобразительного искусства для просветительских и дидактических целей, как средство ознакомления людей с христианскими сюжетами.

Говоря о средневековых западноевропейских иллюстрациях библейских текстов в протокомиксной форме, хотелось бы остановиться на Библии Крестоносца, созданной по указанию короля Франции Людовика IX в 1250 г. Композиционно на странице были расположены четыре прямоугольника с различными сценами из Библии без сопроводительного текстового фрагмента (лишь в начале XIV в. на полях был добавлен латинский текст, который вкратце пояснял, какое действие изображено на миниатюре).\*

На стыке XIV–XV вв. появляются «блочные книги», или ксилографии, представлявшие собой напечатанные из деревянных блоков листы, в которых были вырезаны текст и иллюстрации. Некоторые «блочные книги» содержали только печатные иллюстрации, а текст был добавлен от руки. Практическая значимость ксилографии заключалась в «распространении веры с помощью картинок и текста» и использовались для усиления духовно-дидактических функций в проповедях священнослужителей и монахов-проповедников (Wilson 1985: 109). Во второй половине XV в. в Западной Европе набирает популярность так называемая «Библия бедных» (*Biblia pauperum*), в которой картинки – сначала небольшие и схематичные, – преобладали над текстом, наглядно демонстрируя содержание и последовательность событий Священной Истории. Такой адаптированный вариант Библии сыграл колоссальную роль в христианском просвещении европейцев (Глубоковский 1901, Королькова 2007б: 109–113 и др.).

В XVII в. распространение получают немецкие и голландские гравированные Библии. Особенностью данных изданий являлось то, что они содержали не библейский текст, а его краткий прозаический пересказ, где избирательно иллюстрировались сюжеты из

---

\* Такая практика являлась полной противоположностью тому, как обычно создавались иллюминированные рукописи: как правило, сперва писался текст, а лишь затем книгу передавали художникам для нанесения иллюстраций и орнамента.

Ветхого и Нового Заветов, при этом каждая гравюра была снабжена краткой подписью на латинском языке.

Последовательное и поступательное развитие переложения Евангельских сюжетов в данный вид графики привело к тому, что в XX в. репрезентация событий Ветхого и Нового Заветов в виде комиксов («рассказ в картинках») стала характерной миссионерской и проповеднической практикой среди протестантов и католиков (отметим «Иисус» Ала Хартли, «Жизнь Иисуса Христа и история первой церкви» Дэвида Кука (рис. 1), «Иисус Мессия» Виллема де Винка, «Он жил среди нас» — под авторством Пьера Тиволье и мн. др.). В 2016 г. христианским издательством Kingstone был реализован проект по созданию комикс-адаптации Библии в 12 томах, на создание которых ушло около 7 лет (Gods and monsters 2016). Отдельными изданиями были подготовлены к печати сборники библейских сюжетов Ветхого и Нового Завета, а также 784-страничное издание «101 вопрос о Библии и христианстве».



**Рис. 1.** Жизнь Иисуса Христа и история первой церкви. Фрагмент. Рождество Иоанна Предтечи

Религиозные комиксы в Европе и США, рассчитанные на широкий круг читателей, представляют собой значимый сегмент массовой культуры. Комикс-адаптации направлены на то, чтобы открыть перед читателями «реальные жизни Святых и тех, кто служит Церкви, придавая им достоверность и подлинное послание ... об истинной миссии Церкви в этом мире, которая коренится в Истине и в посланиях Евангелий... о важности добродетельной жизни, таинственной жизни и глубоких отношений с Богом» (Fernandos 2019). В настоящее время существуют христиан-

ские, еврейские, индуистские, буддийские и мусульманские комикс-адаптации священных текстов.

В православной культуре сложилось отличное от католичества и протестантизма отношение к изображениям Спасителя, Богородицы, святых как прообразу невидимого, духовного мира, что обусловило особенность их изображения в иконописном стиле, а кроме того способствовало и формированию сакрального отношения к образам. Русская православная иконография формировалась под сильным влиянием восточной византийской традиции, где особая роль отводилась строгости и монументальности.

Говоря о первых ярких образцах «повествования в картинках» в России, стоит отметить средневековые агиографические (житийные) иконы. Композиционно житийная икона представляет собой образ святого (или события), расположенного в центре иконы, по периметру которого размещены иллюстрации основных событий его жизни (или сюжета) (Саенков 2013). Житийные иконы, представляя собой синкретизм изображения и текста, обладали как религиозной функцией (как объекты молитвы и почитания), так и иллюстративным потенциалом – изображения Спасителя, Богоматери, святых, библейские сюжеты формировали перед взором неграмотного верующего недоступный мир сакрального.

Первая в России гравированная «Библия для бедных» появилась в XVII в (рис. 2). В 1695 г. русский гравёр по дереву Василий Корень вырезал на липовых досках библейские сюжеты и ярко их раскрасил. Однако из-за наличия неканонического изображения Бога (в иллюстрациях к Шестодневу он предстает в виде ангела) весь тираж русской Библии бедняков был сожжен. Един-



Рис. 2. Библия Василия Кореня. Фрагмент

ственный частично уцелевший экземпляр книги (36 листов) находится в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге.

Сюжетные цветные гравюры Библии Кореня положили начало новому жанру в русском изобразительном искусстве – народному лубку (Сакович 1983), особой популярностью среди которого в XVII–XIX вв. в Российском государстве пользовалась религиозная тематика. К слову, именно лубочное искусство, характерной чертой которого являлся большой объем иллюстративного материала и максимально сжатые текстовые фрагменты при интерпретации религиозных событий, многие исследователи относят к прообразу современных комиксов (см., например Лихачев 1987, Рыльская 2011, Лотман 2002: 322–339). Как пишет Д.С. Лихачев, «Искусство живописи как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось “заговорить”». Поэтому «...в миниатюрах и клеймах икон из уст говорящих персонажей поднимаются легкие облачки, в которых написаны произносимые ими слова...» (Лихачев 1987: 284–285). Отличающийся простотой и доступностью образов, данный вид графики пользовался большой популярностью вплоть до конца XIX в. Своеобразной чертой лубочной иллюстрации являлась не строгая привязка сюжета картинки к тексту, которая, ко всему прочему, могла как видоизменяться, так и дополняться неканоническими вставками (Снегирев 1861: 32). Однако синтез условного и реалистичного, церковной традиции и новаторских тенденций в лубочном искусстве вызывало резкий протест духовенства, считавшего, что данный вид графики профанирует иконописные образы.

С 1930-х гг. в связи с проводимой антирелигиозной политикой и пропагандой научного атеизма советским государством, голос Церкви умолкает на несколько десятилетий. Однако в 1960-х–1970-х годах религиозные образы проникли в тысячи домов советских граждан юмористического рисунка Жана Эффеля, как например «Сотворение мира» (Эффель 1984) и датского художника-карикатуриста Херлуфа Бидструпа (сатирическое изображение сюжетов на религиозную тему. См., например: Бидstrup 1964.).

В 1990-е гг. на российском рынке появились первые религиозные комиксы-переводы американских изданий. В течение длительного времени именно они являлись единственным образцом оформле-



ния библейских текстов в стиле рисованных историй (см., например, «Жизнь Иисуса Христа и история первой церкви» / Д. Кук; «Библия в картинках» / пер. с англ., Чикаго, 1990 и др.). Данные издания представляют собой адаптированное для неподготовленного (или неверующего) читателя изложение событий Священной истории, а красочность иллюстрации, лаконичность текста (по задумке авторов) должны пробудить интерес к более детальному знакомству с жизнью и учением Иисуса Христа.

Одним из первых образцов «православных комиксов» можно считать «Технику духовной безопасности», выпускаемую Выборгской епархией с 2018 г. Создатели журнала избегают употребление термина «комикс» в контексте своего издания, предпочитая иную формулировку: «это ... молодежное пособие по основам церковной жизни и практики для молодых людей. Это истории в картинках, рассказывающие о церковном быте и отвечающие на наиболее частые вопросы молодежи» (рис. 3) (ТДБ 2023). В «пособиях», напри-



Рис. 3. Техника духовной безопасности. 2018. Вып. 1. Фрагмент

мер, содержится информация о правилах поведения в храме и даны рекомендации относительно внешнего вида при его посещении (Выпуск 1), подготовлен материал о таинстве Крещения (Выпуск 2), о дружбе (Выпуск 3), а в последнем выпуске, оформленном в виде альманаха, содержится материал как предыдущих выпусков, так и повествование о Несторе Летописце. Над иллюстрациями работают студенты Санкт-Петербургской академии художеств И. Андреев и Е. Фролова. Автор текста – глава отдела по делам молодежи Выборгской епархии протоиерей Артемий Литвинов. Данные «пособия» издаются на средства Выборгской епархии и не поступают в продажу, а распространяются адресно, по запросу.

В конце 2022 г. священником РПЦ Павлом Островским было инициировано создание миссионерского проекта, в котором события Священного Писания были нарисованы в стиле манга (рис. 4).



Рис. 4. Евангелие в манга. Рождество Христово. Фрагмент

Являясь органичным и распространенным явлением в протестантизме, в русской православной традиции данная форма визуального искусства при иллюстрировании библейского материала выходит за рамки сложившихся художественных практик, вследствие чего среди верующих формируется неоднозначная оценка при интерпретации данного проекта. В дискурсе российского православного сообщества понятие «религиозное» и «аниме-культура» оказались некими антиподами.

Стоит отметить, что в Японии история развития искусства манги неразрывна с собственной японской культурной традицией, а элементы синтоизма и буддизма (как часть семиотической системы) — органичное и распространенное явление в аниме (Иванов 2001). Тем не менее в популярных сериях достаточно часто встречаются сюжетные линии с героями-представителями христианской культуры или с использованием христианской символикой. Обусловлено это тем, что несмотря на небольшое количество христиан-японцев, католические и православные обряды и символы вызывают большой интерес в Японии (Иванов 2001). Например, в «Однофунтвом Евангелие» католическая монахиня помогает главному герою, страдающему от ожорства; аниме «Евангелион» (повествование которого синтезировано с сюжетом библейского характера) пронизано религиозными христианскими символами. В 2006 г. вышла первая книга серии «Манга Мессия» (автор — Хиденори Кумаи), сюжетная линия которой строится на Евангелие от Матфея, от Марка, от Луки и от Иоанна. Данная серия состоит из 6 книг, 4 из которых посвящены истории Ветхого Завета, 2 — событиям Нового Завета. По словам автора, инициаторами создания этих комиксов стали японцы-христиане для популяризации Библии среди подростков и молодых людей.

Отказ от использования канонического, традиционного визуального ряда передачи библейских сюжетов в пользу визуальной эстетики манга-комикса иерей Павел Островский объясняет тем, что он предпочел потратить свой ресурс на привлечение внимания неверующей молодежи (выделено мной. — ЦТ), используя для этого тот жанр, который крайне популярен в их среде. Обоснованием выбора данного художественного стиля служит личный опыт о. Павла Островского, полученный в ходе многолетней работы с молодежью (в том числе и не церковной) на приходе, в ходе которой

иереем была отмечена популярность жанра манги среди молодых людей.

Создание «Евангелие в манга» проходит несколько этапов. После определения сюжетной линии редактор серии – Полина Уварова адаптирует материал и формирует примерную раскадровку. После того как адаптированный текст согласуется со священнослужителями работа над комиксом переходит на следующий уровень – создание шаблонов страниц, нанесение изображений художником (Вединой Е.), тайпсеттинг (распределение откорректированного текста в диалоговые «облачка») и непосредственный процесс верстки (рис. 5) (Православная 2023).



Рис. 5. «Евангелие в манга». Рождество Иоанна Предтечи

Проект «Евангелие в манга» представляет собой одну из форм индивидуальной религиозности (конструирующей модель собственного отношения к сакральному) отразил противостояние «канонической» и «вариативной» парадигм в православии. По мнению консервативной части православных верующих, максимально упрощенная форма передачи смысла в манга, отсутствие опоры на православную культуру и традицию при визуализации Евангельских событий, профанация Священных текстов – приводит к десакрализации евангельских сюжетов, деградации и упрощению восприятия Священного Писания: «Поставление библейских событий на одну полку с манга-историями низводит эти события с уровня священного до уровня анекдотического, забавно-примитивного, шаловливо-приключенческого, а значит, в конечном итоге, бессодержательного, пустого, мирского» (Чавк-чавк 2022). Кроме того консервативно настроенная часть аудитории опасается, что данный способ иллюстрирования сюжетов Нового Завета может способствовать неверной интерпретации описываемых событий в сознании массового читателя, как и отождествление деятельности православного священника с протестантской практикой популяризации Библии через комиксы – все это в совокупности вызывает отторжение проекта. Противниками развития проекта было разработано обращение (составленное Маруговой Т., членом Союза писателей России) к Святейшему Патриарху Кириллу с просьбой о прекращении «антицерковной деятельности о. Павла Островского».

В марте 2023 г. в связи с «большим количеством обращений» на заседании коллегии Синодального миссионерского отдела был рассмотрен вопрос о соответствии данного проекта принципам православного миссионерства. Обнародованное заключение коллегии звучит так: «В проекте “Евангелие в манга” нарушен очень важный миссионерский принцип, согласно которому в процессе приобщения к вере следует стремиться к повышению уровня духовного и интеллектуального развития человека. К сожалению, в данном случае приходится констатировать обратное» (Заключение 2023).

Между тем, существует и иная, непубличная позиция, представители которой не столь категоричны в своих утверждениях, полагая, что новое время диктует и формирование нового языка пропове-

ди и разговаривать с молодежью или «новоначальными» языком святых отцов не целесообразно. Трибуной сторонников данной позиции выступает не обесценивание или посприание всего пласта святоотеческого наследия и традиции в целом, а убежденность в том, что каждое время (эпоха), каждая среда формирует свой язык, свой стиль и способы коммуникации (Приймак 2011). Тем более, что сам проект «Евангелие в манга» направлен на определенную целевую аудиторию – это невоцерковленные (неверующие) подростки определенной субкультуры, для которых язык комиксов в стиле манга понятен и доступен.

Тем не менее, с учетом новых вводных в виде конструктивной критики от священноначалия, было принято решение о создании рабочей группы по дальнейшей работе над проектом «Евангелие в манга», в которую вошли как сотрудники Синодального миссионерского отдела, эксперты (богословы, художники), так и сама команда, создающая православную мангу. Предварительные решения группы – изменение некоторых образов персонажей (приближение их к российской культуре), коррекция неудачных сцен и диалогов; но сохранение внешнего жанра манги – чтение справа-налево и спич-баблов. Проект по созданию православной манги получил дальнейшее развитие, на данном этапе (осень 2023 г. – ЦТ) кроме репрезентации Евангельских сюжетов происходит реализация проекта «Манга по мотивам истории из Библии», в которой «главные герои живут во времена, описанные на страницах Библии и соприкасаются с событиями в Священных текстах» (Православная 2023).

Популярность и органичность религиозных комиксов на западе обусловлена той исторической и мировоззренческой парадигмой, которая сформировала отношение к религиозному комиксу как к одному из источников христианской истории. Отношение русской аудитории к художественной ценности религиозных комиксов пока довольно скептическое. Тем не менее взаимодействие между изображением и текстом создают для авторов новые возможности построения нарратива по сравнению с традиционным художественным повествованием (Ермакова 2017: 263). Говоря о религиозных комиксах в целом и о российских в частности, стоит отметить, что с течением времени происходит размывание границ культурного поля. То, что раньше считалось недопустимым и не-

приемлемым впоследствии теряет свой статус «маргинальности», становясь неотъемлемой частью последующих исторических эпох. На наш взгляд, одним из жизненно важных аспектов эффективной межкультурной миссионерской работы является контекстуализированное выражение Евангелия (учитывающее изменения эпохи), которое отражало бы поливариантность форм и способов адаптации сакральных смыслов к изменяющимся внешним условиям.

### **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Бидstrup X. Сатира и юмор Херлуфа Бидstrupа. М.: Искусство, 1964. 168 с.

Винк В. Иисус Мессия. Украина, 1993. 62 с.

Глубоковский Н.Н. Библия для бедных // Православная богословская энциклопедия. 1901. Т. 2. Стлб. 549.

Жизнь Иисуса Христа и история первой церкви / Д. Кук. Пер. с англ. М., 1994. 256 с.

Заключение коллегии Синодального миссионерского отдела о проекте «Евангелие в манге» // Синодальный миссионерский отдел URL: <https://sinmis.ru/zaklyuchenie-kollegii-sinodalnogo-missionerskogo-otdela-o-proekte-evangelie-v-mange> (дата обращения: 09.06.2023)

Православная манга // Проект «Евангелие в манге». URL: <https://pravomanga.ru/?ysclid=llfljxxdm498283468> (дата обращения: 07.05.2023)

Приймак А. Комиксы о Христе: вопрос, кто рисует? // Pravda.ru. URL: <https://www.pravda.ru/faith/1082101-comix/> (дата обращения: 13.06.2023)

Снегирев И.М. Лубочные картинки русского народа в московском мире / соч. Ив. Снегирева. Москва, 1861. 139 с.

Техника духовной безопасности. URL: <https://test.mytdb.ru/>(дата обращения: 15.08.2023)

Тивольт П. Он жил среди нас / на русс. яз. Изд-во Стефанус, 2015 г. 126 с.

Чавк-чавк, или «Евангелие в манге». О комиксах о Павла Островского // Официальный сайт крымской митрополии русской православной церкви. URL: <https://crimea-eparhia.ru/otdel/cultura/24596-chavk-chavk-ili-evangelie-v-mange-o-komiksakh-o-pavla-ostrovskogo?ysclid=lb53dryf2j699206645> (дата обращения: 09.06.2023)

Эффель Ж. «Сотворение мира». М.: Изобразительное искусство, 1984.

Fernandes J. A Brief History of Catholic Comic Books // Aleteia.com. URL: // <https://damncatholic.com/2019/10/21/a-brief-history-of-catholic-comic-books/> (да-та обращения: 18.09.2023).

Jackson J. A Treatise on wood Engraving. London, 1839.

Flood A. Gods and monsters: the Bible gets a comic book makeover. Comics and graphic novels // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/oct/21/kingstone-bible-comic-book-makeover> (дата обращения: 15.08.2023).

### **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Ермакова О.С. Фокализация в графическом романе Лене Аск «Гитлер, Иисус и дедушка» // Скандинавская филология. 2017. Т. 15. Вып. 2. С. 261–270.

Горожанина М.Ю. Православная и католическая иконография: в свете диалога культур Востока и Запада. Историческая и социальнообразовательная мысль. 2019. Т. 11. № 5. С. 15–24.

Иванов Б.А. Введение в японскую анимацию. М.: Всерос. Фонд развития кинематографии : РОФ «Эйзенштейн. центр исслед. Кинокультуры», 2001.

Королькова Е.В. Biblia Pauperum. К вопросу о происхождении названия // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 18 (44). С. 137–139.

Королькова Е.В. Особенности 50-листного нидерландского ксилографического издания Biblia Pauperum // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 19 (45). С. 109–113.

Лихачев Д.С. Избранные работы : в 3 т. Т. 1 : О себе. Развитие русской литературы. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит : Ленингр. отделение, 1987. 519 с.

Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: .: Акад. проект, 2002. С. 322–339.

Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня, 1692–1696 / под ред. А. Сакович. Москва: Искусство, 1983. 248 с.

Alaniz J. Komiks: Comic Art in Russia. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. 269 p.



## **СУПЕРГЕРОЙСКИЙ КОМИКС КАК ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ МЕТАФОРЫ**

**Атаманенко Артемий Андреевич**

мл. научный сотрудник отдела политической науки ИНИОН РАН,  
магистрант МГУ им. М.В. Ломоносова

### **ВВЕДЕНИЕ. ВИДЕТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЕ**

Политические визуальные языки обладают не менее яркой выразительностью, чем традиционные. В этой парадигме к любому созданному тексту, пользуясь традицией Кембриджской школы изучения политических языков, мы зададим вопрос о том, что «хотел сделать автор», создав данный текст (Скиннер 2023: 256-272). Таким образом, само написание текста и его последующая публикация будут интерпретироваться как политические действия.

В этой связи мы предпримем попытку описать супергеройский комикс, как политический язык, обладающий своими тропами, смысловыми конструкциями и инструментами донесения сообщения. В супергеройских комиксах часто используются как прямые указания на политические события, процессы и персоналии, так и широкий круг метафор, аналогий и политических образов. Это формирует понимание такого комикса как одного из значимых инструментов политической коммуникации и политической социализации в сфере современной культурной индустрии.

В рамках нашего исследования мы будем придерживаться базового понимания комикса, предложенного Скоттом МакКлаудом вслед за Уиллом Айснером в работе «Понимание комикса»: комикс как последовательное искусство или, уточняя данное определение, «иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи информации и/или получения эстетического отклика от зрителя» (МакКлауд 2016: 9). Супергеройский же комикс будет приниматься за такой вид последовательного искусства: сюжетная канва которого предполагает наличие персонажей, чьи способности заметно отличаются от возможностей рядового представителя сеттинга комикса и используются ими для достижения сюжетно значимых целей и задач. Несмотря на кажущуюся тривиальность понятия «супергероика», супергеройский комикс развивается в своих формах, клише и доносимых сообщениях. Классические истории о Супермене в равной степени с жестко сатирическими «Пацанами» издательства Dynamite (Robertson, Ennis 2006-2012) или психолого-романтическими комиксами о Скотте Пилигриме (О'Мэлли 2015-2016) могут быть названы супергероикой. Поэтому мы стараемся не пересказать все возможные итерации поджанра, но показать ключевые стратегии, которые могут быть реализованы в супергеройском комиксе в контексте политически значимого высказывания.

## **ОТТЕНКИ СУПЕРГЕРОИКИ:**

### **ПОЛИТИЧЕСКОЕ КАК ФОН И КАК ЦЕЛЬ**

Начнем с того, что рядом исследователей супергероика в целом признается особой формой политической мифологии. Р. Рейнольдс в книге «Супергерои: Современная мифология» предлагает рассматривать супергероику как новый формат эпоса со своим набором общих мест, которые в свою очередь являются эволюцией исторически предшествующих нарративных форм (Reynolds 1992). Н. Цыркун выделяет так называемое «комиксное мышление», предполагающее использование характерных для жанра тропов в восприятии социальной реальности (Цыркун 2022). Хрестоматийная работа М. Ди Паоло «Война, политика и супергерои» раскрывает известных персонажей супергероики как икон политических движений. Вво-

дная статья книги носит провокационное название «Являются ли супергерои сторонниками Республиканской партии? К вопросу о «Мстителях», «Стартреке» и «Хранителях». Основной тезис автора заключается в представлении супергероев как гиперболизированных носителей политических идеологий и социальных проблем, которые своими действиями символически «отыгрывают» интересы социальных групп (DiPaolo 2011). Схожие идеи высказывает в книге «Значение супергеройских комиксов» Т. Вандтке. Ключевым тезисом для него является концепция «Усиление через упрощение». Она предполагает, что классический образ супергероя использует ограниченный набор репрезентирующих качеств, которые проявляются максимально ярко для конструирования однозначного социального меседжа (Wandtke 2012). Появившись после Первой Мировой войны, феномен супергероя регулярно использовался в том числе для осмысления и комментирования актуальной политической повестки. Великая Депрессия стала для Западного мира темпоральным пространством, внутри которого люди желали обрести надежду на улучшение их жизни. Из этой надежды, в том числе с политической составляющих, и родился образ супергероя как человека, чьи способности давали возможность преодолеть любые невзгоды (Дмитриева 2014). Одновременно и сами общественно-политические обстоятельства становились источником вдохновения или причиной появления определенных персонажей и сюжетов. Именно поэтому мы стремимся оценить комплексный репертуар культуры супергеройского комикса как одного из каналов политической коммуникации.

Мы полагаем, что обнаружить особенности комикса как политического языка мы можем в следующих конфигурациях сюжетов и образов:

- Использование или ссылки на реальные политические процессы или события в рамках сюжета;
- Изменение или дополнение реальных политических событий или процессов в рамках сюжета;
- Включение или ссылки на реальных

политических деятелей в рамках сюжета;

- Использование реальных политических образов в процессе создания персонажа в рамках сюжета;
- Формирование собственного политического нарратива в рамках сеттинга сюжета, использующегося для иносказательного комментария.
- Постараемся кратко охарактеризовать основные особенности каждой из конструкций и стратегии их реализации на примерах конкретных произведений.

## **ВКЛЮЧЕНИЕ СУПЕРГЕРОЕВ В АКТУАЛЬНУЮ КАРТИНУ МИРА**

Одним из наиболее прямых сценариев реализации политического в супергеройском комиксе становится прямое включение в него реальных политических событий как важных сюжетных элементов. «Политическое» в данном случае мы понимаем как отражение интересов значимых социальных групп и процесса отстаивания этих интересов при помощи механизмов власти (Шабров 2016). Важно отметить, что в данном случае нас интересуют события, которые не подверглись изменениям в связи с условностями мира или событиями внутри сюжета произведения. Ярким примером такого подхода мы можем назвать комиксы о Супермене, герое, права на которого сегодня принадлежат компании DC Comics. Во время Второй Мировой войны персонаж активно включается в актуальную политическую повестку на уровне воображения. Одна из самых известных обложек комиксов о Супермене тех лет изображает персонажа, держащего за шкуру Адольфа Гитлера и императора Японии Хирохито, недвусмысленно намекая, на чьей стороне герой и что он может сделать с военными противниками (Siegel, Shuster, Ray 1942). Здесь мы снова увидим пропагандистское сообщение, коррелирующее с актуальными политическими условиями. Но пропагандистским дискурсом политический репертуар комиксов не ограничивается. 14 ноября 2001 г. вышел очередной номер комиксов Marvel о Человеке-Пауке с подзаголовком «Amazing Spider-Man: Stand Tall», посвященный теракту 9 сентября 2001 г. в США. В нем герой наблюдал последствия крушения башен Всемирного торгового центра и

пытался помочь эвакуировать людей. Учитывая масштаб трагедии для американского общества, столь оперативный выход комикса стал как сублимацией пережитого горя, так и отражением надежды на то, что именно в темные времена супергерои придут на помощь (Straczynski, Romita Jr. 2001). Данный посыл является, пожалуй, наиболее мощным с точки зрения результативности супергеройского комикса как своеобразного политического языка.

### **СУПЕРГЕРОИКА И АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ: СОХРАНИТЬ НЕЛЬЗЯ ИЗМЕНИТЬ**

Вторым сценарием реализации супергеройского комикса как политического языка становятся такие произведения, в сюжете которых представлены альтернативные исторические и политические события, прямо контрастирующие с зафиксированными исторической наукой версиями.

Внутри такого тропа мы можем выделить две развилки: сюжеты, в которых альтернативные события зависят непосредственно от



Рис. 1. (Источник: Siegel J., Shuster J., Ray F. Superman. #17. DC-Comics, 1942. — 68 p.)

супергероев и сюжеты, в которых альтернативный ход событий не связан напрямую с деятельностью супергероев. Ярким примером первого подхода является графический роман Алана Мура «Хранители». В нем представлена альтернативная история США XX в. В частности, благодаря участию супергероев Америка одерживает победу в войне во Вьетнаме, присоединяя государство как новый штат в составе США. В данном случае мы видим как проработку травмы национальной трагедии, так и элементы политического проектирования (Мур, Гиббонс 2022). Учитывая, что США после этих событий клонятся в сторону авторитарного политического порядка и репрессивных методов управления, в таком прочтении истории мы увидим опасения относительно политических рычагов давления на общество и влияния силовых методов принятия решений на политический климат в стране.

Возможны и сценарии, в рамках которых альтернативные историко-политические события не являются следствием действий супергероев, но при этом влияют непосредственно на сюжет. К такого рода сюжетам относится российская серия комиксов «МИР», посвященная возрождению в современной России советского супергероя по имени Мир. Предыстория персонажа включает в себя запуск секретной советской программы по созданию супергероев, которая была санкционирована лично Н.С. Хрущевым. Очевидно, что историография не фиксирует таких проектов в советской политике. При этом сама логика такого процесса схожа с созданием ядерного оружия или в целом прорывных технических новшеств (МИР 2020-2023). Поэтому программа создания супергероев выступает символическим обозначением модели «больших проектов» СССР в иносказательной форме.

Отметим, что такого рода способы политической рефлексии с одной стороны могут иметь терапевтический эффект, а с другой – открывают потенциал иносказательной и метафорической критики отдельных политических трендов, процессов и событий. Творчески обрабатывая полотно истории, авторы предлагают изменение значимых политических переменных, чтобы как обозначить возможные сценарии развития, так и имплицитно подчеркнуть отдельные характеристики существующего порядка вещей при помощи контраста альтернативного повествования.

## ПОЛИТИЧЕСКИЕ «ПОПАДАНЦЫ» ПЕРЕД ЛИКОМ СУПЕРГЕРОЕВ

Еще одним форматом может быть использование реальных общественно-политических деятелей в вымышленных сюжетах вне основных политических событий. От предыдущего подхода данный формат отличается тем, что мы не дополняем или изменяем реальный ход истории, а помещаем реального персонажа в вымышленный контекст вне хода «большой» истории или не противоречащий ему на системном уровне.



Рис. 2. (Источник: МИР. Т.1. М.: Bubble, 2022)

В 1980-е гг. в комиксах о Бэтмене был представлен очередной антагонист – «КГБист», агент спецслужб СССР, который по сюжету получал задание отправиться в Америку и устранить ряд важных политических персон. В финале списка находился президент США Р. Рейган, на тот момент действующая политическая фигура. Во время посещения вымышленного города Готэма КГБист предпринял попытку убить американского президента, но был остановлен Бэтменом (Starlin, Aparo 1988). В 2011 г. издательство Marvel выпустило специальный сюжет, посвященный инаугурации президента США Барака Обамы. Человек-паук появлялся на церемонии, чтобы сделать несколько фотографий для своей работы в газете (Wells 2009). Заметим, что на обложке комикса лицо Обамы вынесено на первый план. Этот формат представляет из себя эпизодическое использование реальных политиков в условиях сформированного комиксом сеттинга. Обычно они выступают в роли значимых символических фигур либо же обозначают симпатии и взгляды авторов и издательств. Само по себе появление исторической или политической фигуры в комиксе уже можно назвать символическим действием. Нередко им отдается одна из главных ролей в сюжете, что в некотором смысле уравнивает политиков и супергероев по уровню значимости. Данный подход можно в некотором смысле считать и инструментом политической рекламы, направленным на повышение узнаваемости отдельных персоналий.

## **СОЗДАНИЕ ПЕРСОНАЖА: ПЕРСНИФИКАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО**

Более сложная реализация комикса как политического языка основывается на использовании политического контекста для формирования образов персонажей. В этом случае мы можем увидеть переработку стереотипов и их переосмысление в супергеройском формате.

Расцвет таких примеров приходится на времена Холодной войны. Американские комиксы нередко использовали образы противостояния с Советским Союзом и сформированный образ русского как вражеского в дизайне своих персонажей. Персонаж Хамелеон из комиксов Marvel в своей первоначальной версии – это агент советских спецслужб, который обладает способностью виртуозно



копировать внешность других людей (Lee 2012). В образе персонажа реализовалась американская паранойя, связанная с поиском советских агентов внутри государственных и общественных структур. Уже упоминаемый КГБист (KGBeast) также является продуктом идеологического противостояния, являя собой образ специальных служб противника. Известные примеры и персонажей, по разным причинам перебивавшихся из СССР в США. К ним относится Черная Вдова – бывший советский спецгент, разочаровавшаяся в идеалах социализма и перешедшая на службу в американские ведомства. Образ беглеца из СССР также является значимым политическим стереотипом США этой эпохи. Таким является и Колосс, персонаж Marvel, в оригинале бывший советским колхозником, который после получения сверхспособностей перебрался в США. В этих сюжетах может также угадываться американское представление об СССР как стране, откуда талантливые люди вынуждены бежать, поскольку не могут реализоваться в рамках репрессивного политического режима (Красная угроза... 2022). В 2023 году издательство DC представило нового персонажа по имени Ядро. Согласно биографическим данным, он является украинцем, получившем свои способности после взрыва на Чернобыльской АЭС (King, Gerards 2023). Появление персонажа, ассоциирующегося с Украиной, очевидно можно связать с возросшим общественным и политическим интересом к стране в 2022 году. Тот факт, что персонаж является положительным героем, чья травма-дар получены в период нахождения Украины в составе СССР, также может считаться маркером выражения отношения как к Украине, так и к ее истории через биографию персонажа.

Так или иначе, творческая обработка политического контекста также является важным символическим каналом становления комикса как политического языка. В данном случае речь идет не о конкретных событиях, но об эмоциональных образах, обретающих форму действующего лица. Элементы их биографии, способностей и внешнего вида можно рассматривать как политическое заявление, вмещающее в себя как восприятие политической реальности, так и ее конструирование.

## «ВСЕ ВСЁ ПОНИМАЮТ»: СУПЕРГЕРОИКА КАК ИНОСКАЗАНИЕ

Наконец, возможны ситуации, в которых супергеройский комикс не прибегает к упоминанию реальных исторических и политических событий, выстраивая полностью самостоятельный нарратив. Этот нарратив в любом случае может освещать проблемы политического характера, хоть они будут обсуждаться скорее в общем ключе, нежели в контексте конкретных событий и процессов.

В этой связи интересен опыт российского комикса «Миротворцы», в котором авторы раскрывают проблему коррупционных схем при помощи образов супергероев. По сюжету комикса влиятельный политик инициирует создание в Санкт-Петербурге финансируемой государством команды супергероев. Он же тайно ответственен за появление в городе преступников со сверхспособностями. Схема предполагает создание разрушений управляемого масштаба и по-



Рис. 3. (Ядро. Источник: Johnson R. DC Comics to Introduce New Ukrainian Superhero, Core / Bleedingcool.com.

лучение компаниями заинтересованных лиц заказов на восстановление города (Ветлужских, Кусаинов 2022-2023). Супергеройский фон служит источником привлечения внимания и способом дистанцирования от реальной социальной критики, Аналогичная структура присуща и комиксу «Турбокарп», который в более юмористическом тоне освещает подобную схему в небольшом вымышленном российском городе (Терлецкий 2021).

Таким образом, мы видим, что супергеройский комикс может быть и языком политической рефлексии, использующим собственные образы для обсуждения вечных или характерных для времени проблем. При этом авторы очевидно рассчитывают на аудиторию, которая поймет интенциональные схожести и параллели, домыслив за авторов их взгляды уже на реальные процессы.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ. УВИДЕННАЯ ПОЛИТИКА И ПОЛИТИКА УВИДЕННОГО**

Рассмотрев репертуар супергеройского комикса как языка политической рефлексией, необходимо отметить его пластичность и вариативность. Супергеройские сюжеты могут как встраиваться в готовые политические структуры и изменять их, так и формулировать собственное образное сообщение при помощи доступных выразительных средств. Фигуры супергероев и сами по себе могут нести символический потенциал, отражая политические контексты, отношения авторов и отдельных социальных групп к предметам общественно-политической повестки. В дальнейшем эти образы могут выступать в качестве закрепляющих стереотипов политического мышления и политического воображения. Возможные и ситуации, в которых образы супергероев при помощи аналогий используются как инструменты объяснения актуальной политики и формирования оценочного отношения к ее событиям и процессам. Именно благодаря этим факторам супергеройский комикс заслуживает собственного рассмотрения как одной из разновидностей политических языков массовой культуры.

Ключевой особенностью супергероики как политического языка становится именно ее метафоричность. Одна из его задач – репрезентировать значимые социальные группы при помощи референт-

ных персонажей, обладающих особыми способностями. Биографические особенности и характер приобретенных способностей могут быть экстраполированы на социальные группы и классы, ровно, как и на представителей политических взглядов и идеологий. Взаимодействий персонажей супергеройских комиксов в упрощенном формате демонстрирует основные тренды и тенденции характерных для времени появления произведения политических процессов. Эта самая метафоричность и есть важнейшее достоинство комиксов, которое позволяет как пробуждать эмоциональный отклик, так и формировать ментальные карты политических оценок и аналогий при помощи персонифицированных образов и увлекающих читателя историй. Кажущаяся вымысленность представляет политическое сообщение в ореоле новизны, по сути, оставляя необходимое авторам актуальное содержание.

Яркий язык образов супергеройского комикса позволяет формировать четкие и привлекающие внимания читателя акценты. Политическое прочтение супергероики открывает нам взгляд на героев комиксов как не на просто персонажей, но как на эманацию интересов значимых социальных групп. Яркая форма и наличие устоявшихся тропов жанра позволяет помещать в них политизированные элементы в разных конфигурациях. При этом кажущаяся незамысловатость структурного построения супергеройской истории дает аудитории возможность сфокусироваться на тех самых «выступающих» деталях, несущих политическое сообщение. Политическая драматургия супергеройского комикса использует изначальную простоту жанра в свою пользу, дополняя ее многослойными деталями политической окрашенности. Начиная с визуальных образов и заканчивая самими сюжетами произведений, супергероику может формировать схематичные представления о политике. В дальнейшем механика противостояния «героев и злодеев» может быть экстраполирована на реальные политические процессы и явления, а ее морально-политические коннотации быть приняты за модельные. Весь возможный репертуар влияния супергеройского комикса требует отдельных дополнительных исследований. Однако возможные стратегии ее политизации уже дают нам примерную картину возможностей и пределов супергеройского комикса как языка выражения политически значимых мыслей, заявлений и манифестов.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

- Ветлужских Д., Кусаинов М., Фокс И. Миротворцы. ТТ. 1-6. М.: Molot Hardcover, 2022-2023.
- Волков А., Котков Р. и др. Мир. ТТ. 1–8. М.: Bubble. 2020-2023.
- Мур А., Гиббонс Д. Хранители: Графический роман. М.: Азбука, 2022. 538 с.
- О'Мэлли Б.Л. Скотт Пилигрим против всех! Т. 1-6. М. Комильфо, 2015-2016
- Терлецкий В. Турбокарп. М.: Bubble, 2021 76 с.
- Ennis G., Robertson D. The Boys. #1-72. Wildstorm / Dynamite Entertainment, 2006-2012.
- Gugen Z. The Amazing Spider-Man. #583. Marvel Comics, 2009. 48 p.
- King T., Gerards M. Batman: The Brave and The Bold Vol. 2. #1. DC Comics, 2023. 36 p.
- Siegel J., Shuster J., Ray F. Superman. #17. DC-Comics, 1942. 68 p.
- Starlin J, Aparo J. Batman. Vol. 1. #417-420 DC Comics, 1988.
- Straczynski J.M., Romita Jr. J. The Amazing Spider-Man. #26. Marvel Comics. 36 p.

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

- Атаманенко А. «Красная угроза»: Россия и русские сверхлюди в иностранных комиксах // VATNIKSTAN, 15.07.2022. URL: <https://vatnikstan.ru/culture/krasnaya-ugroza/> (Дата обращения: 14.08.2022)
- Дмитриева Д.Г. Феномен американского супергероя в контексте визуальной культуры XX века. Дисс. канд. культурологии. Москва, 2014. 219 с.
- МакКлауд С. Понимание комикса. М.: Белое яблоко, 2016. 216 с.
- Скиннер К. Ответ моим критикам // В кн.: Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / сост. Т.М. Атнашев, М.Б. Велижев. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 249–346.
- Цыркун Н. Вселенная супергероев. Американский кинокомикс: история и мифология. М.: Кабинетный ученый, 2022. 320 с.
- Шабров О.Ф. Понятие политического: возможна ли политическая наука? // Власть. 2016. №9. С. 51-61

Юсев А. Кинополитика. Скрытый смысл голливудских кинофильмов. М.: Альпина Паблшер, 2019. 304 с.

DiPaolo M. War, Politicd and Superheroes. Ethics and Propaganda in Comics and Film. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 343 p.

Lee P. Decriptiong Espionage Comic Books in 1950s America // Comic Books and The Cold War, 1946-1962 / ed. by York C., York R. / Jefferson, North Carolina and London.: McFarland & Company, Inc., Publisher, 2012. P. 30-44

Reynolds R. Super heroes: a modern mythology. Jackson: University Press of Mississippi, 1992. 134 p.

Wandtke T.R. The Meaning of Superhero Comic Books. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc., Publishers. 271 p.

## **ПРАВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ КОМИКСОВ (НА ПРИМЕРЕ СЕРИИ КОМИКСОВ «БЫЧИЙ ЦЕПЕНЬ»)**

**Ерохина Юлия Владимировна**

канд. юр. наук, доцент, рук. Центра исследований права и культуры,  
зав. каф. теории и истории гос-ва и права юридич. факультета Государ-  
ственного академического университета гуманитарных наук

### **ТРИЛОГИЯ «БЫЧИЙ ЦЕПЕНЬ»**

В постсоветский период, когда общественные отношения скатились до уровня реализации угрозы институционального коллапса, в российском городе Ленинске, возможно, названном в честь вождя мирового пролетариата, в семье маргиналов родился необычный ребенок. У малыша сразу выявили редкое заболевание, о наличии которого сообщили местным властям. Неизвестно, как бы сложилась его судьба, остался он в роддоме, но случилось так, что его похитили. Ребенок оказался в другой семье. Его назвали Иваном, он рос окруженный заботой приемной матери. Из-за странностей в поведении, а главное – физиологических отклонений, он подвергался агрессии и насилию со стороны сверстников. В один из дней он убежал и оказался на территории кладбища, где смотритель Семеныч принял его, накормил, одел и дал работу. Параллельно с этим появляются новые персонажи комикса: похитители антиквариата, сотрудник внутренних дел и др. В ходе одной кражи похищен пистолет Макарова. К Семенычу приехали бандиты, он их знает, они снабжают его водкой. Иван убегает из своего убежища,

предоставленного Семенычем. В лесу на него нападает неизвестный парень. В погоне за Иваном он падает на камни и разбивается насмерть. В это время родители этого парня и полиция начинают поиски пропавшего. У Ивана все больше и больше проявляются симптомы генетического уродства – из тела появляются кровавые отростки, напоминающие червей (цепень). Уходя с места происшествия, он оставляет за собой кровавый след. Полиция находит труп пропавшего парня и следы присутствия необычного существа. Начинаются мероприятия по его розыску. Один из полицейских обнаруживает Ивана, но на него также выходят и члены преступной группы – похитителей антиквариата. Полицейского убивают, а Ивана увозят. Под песню советского и российского рок-музыканта Юрия Лозы «Плот» заканчивается первая часть трилогии. Примечательно, что слово «лоза» означает цепкие и отчасти вьющиеся стебли, преимущественно винограда, очень напоминающие достигающего впечатляющих размеров цепня (Пагадаев, Курдин 2019).

Вторая часть начинается со сна Ивана: другие существа, похожие на него, убитый полицейский и семья Ивана; приемная мать, обращаясь к нему, произносит сакральную фразу: «Кто мы без любви, дикие звери...». Он видит себя лежащим на койке, из пола к нему выползают какие-то тени, уже не люди, но еще не призраки. Выясняется, что он в какой-то городской или районной клинике, куда заказал его доставку некий Геннадий Григорьевич. Ивану симпатизирует Варя – сотрудница клиники. Она знакомит его со своим отцом и пытается убедить всех, что Иван – человек, а не биологический материал. Иван приезжает в дом к Варе. Скрытый в нем цепень пытается вырваться наружу. За Иваном и Варей следят сотрудники полиции. У Вари собираются ее друзья, которые, как и Иван, с генетическими отклонениями. Иван понимает, что всех их «гнобили... обычные людишки...». В ходе разговора выясняется, что отец Вари собрал всех их и спас от уничтожения. Он и есть Геннадий Григорьевич. Здесь же впервые Иван услышал об «эффекте Зловещей долины». Геннадий Григорьевич передает Ивану странную маску. В те моменты, когда Иван надевает маску, ему открываются новые смыслы его бытия, он видит то, что раньше видеть не мог, а главное – бычий цепень в нем начинает проявляться со всей адово-мистической силой. Иван чувствует себя новым мис-



сией, чувствует силу и мощь бычьего цепня. Он убегает. Геннадий Григорьевич организует поиск Ивана. Варя первая находит Ивана, и они уезжают на электричке, но их преследуют другие «необычные». Происходит кровавая драма: один из «необычных» пытается убить Варю и выплескивает ей в лицо сгусток кислотной субстанции. Иван пытается ее спасти, все это сопровождается цитатами из молитвы «Отче наш». В конце Геннадий Григорьевич говорит, что «только в семье любовь становится всеобъемлющей и пускает корни». Через слово «корни» вновь идет отсылка к извивающемуся цепню (Пагадаев, Курдин, Чашина 2021).

Третья часть начинается с нахождения «необычными» Ивана и Вари. Геннадий Григорьевич предлагает Ивану спасти Варю. Они возвращаются в город, а по дороге «необычные» убивают много народа, в том числе и вооруженных силовиков. Варя перерождается в существо с генетическими отклонениями и становится «необычной». Она в одной клинике с Иваном. Он приготовил ей блины по случаю празднования Масленицы. Видимо, это символ воссоединения. В это время сотрудники полиции пытаются какого-то «нацика». К ним приходит Геннадий Григорьевич и приносит блины. Кто-то пытается убить Ивана, но благодаря полицейским этого не происходит. Появляется всеобщая ненависть к «необычным». Всю эту ситуацию пытаются объяснить с позиции квантовой механики, в частности, с помощью теории Эверетта о наличии параллельных миров, где события развиваются по другим, альтернативным, сценариям, отличным от тех, которые происходят в нашем мире. Как только мы делаем выбор и принимаем единственное решение из множества возможных вариантов, сразу же происходит «разветвление», и появляются параллельные миры с нашими антиподами, которые выбрали иной сценарий развития ситуации. Выясняется, что группа экстремистски настроенных граждан пытается ликвидировать «необычных» с целью смещения с поста мэра города Ленинска Геннадия Григорьевича Молотова, отца Варвары. В день празднования Масленицы мэра города убивают. Иван понимает, что люди слабые, а сила и преимущество у тех, кто от рождения одарен невообразимыми талантами, т. е. у «необычных». Из этого следует, что они сильнее и в борьбе за «свое» счастье выйдут победителями (Пагадаев, Курдин, Чашина 2022).

## ЮРИДИЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ

При анализе серии комиксов «Бычий цепень» мы использовали метод юридического чтения, который репрезентирует отношение к праву, уровень правосознания и правовой культуры конкретного индивида и общества в целом. Во вселенной Бычьего цепня правовой статус «необычного», «почти человека», но «еще не человека» и его права не определены, хотя, например, права и свободы зомби, т. е. «нечеловека», в некоторой степени исследованы и определены в *zombie studies* (Barnes 2012). Однако здесь мы видим отличие «необычного», «почти человека» и «нечеловека». Будут ли их права различаться? Например, есть мнение, что «люди, которые идентифицируют себя как зомби, должны иметь возможность свободно есть людей. Канныализм является конституционным правом. И не просто жевать трупы, а поедать людей живьем» (Права зомби 2010). Для критически настроенных читателей появится еще целый ряд вопросов: обладают ли они, независимо от их социального статуса, образования, национальной принадлежности, вероисповедания и т. д., интуитивным пониманием справедливости? какое представление о правах и правовом аспекте справедливости дает читателям прочтение серии комиксов «Бычий цепень»? нарушаются ли права персонажей в комиксах?

Далее, важный тезис, помогающий понять смысловые значения серии, – в основе нарушения прав всегда лежит дегуманизация, т. е. лишение отдельного человека или группы людей признаков, присущих людям. Это мы наблюдаем в сюжете комиксов. Исследования по дегуманизации доказывают, что этот процесс связан с моральным разьединением, в результате чего человек или группа людей характеризуются как менее человеческие и, следовательно, менее заслуживающие морального рассмотрения (Морозова 2015; Топилина 2022), т. е. не заслуживающие моральной заботы. Когда это происходит, несправедливое обращение, унижение и даже агрессия легко оправдываются и рационализируются. Причем процесс дегуманизации в дальнейшем может стать самоусиливающимся, поскольку, как свидетельствуют исследования, воспринимаемая дегуманизация вызывает дегуманизацию в качестве ответной реакции (Cassese 2021). Дегуманизация заключается в том, чтобы «лишить человека качеств или атрибутов», лишить индивидуаль-

ности (Там же). На практике это позволяет кому-то рассматривать «необычного» или «почти человека» как нечто меньшее, чем люди, и использовать эти чувства для оправдания ненависти, жестокости и в конечном итоге убийства. В повествовании комикса «Бычий цепень: Масленица» встречается и идеологический момент. Исследуя путь персонажей через «Зловещую долину» в поиске правды и достижения справедливости, становится очевидным, что все действия осуществляются вне рамок закона. В комиксе отражается стереотипное мышление, характеризующееся правовым нигилизмом, что проявляется в некоторых фреймах, где представлен образ полицейских (Васильева, Возженикова 2017), и негативное к ним отношение: «Мусора вкрай охерели!» и др. Важной характеристикой правового нигилизма является не сам объект отрицания, а степень, т. е. интенсивность, категоричность и бескомпромиссность этого отрицания, с преобладанием субъективного, чаще всего индивидуального начала. Вероятно, что право только мешает персонажам в комиксе выстраивать свои социальные связи. Не будь его, люди, возможно, смогли бы создать другой, по-настоящему эффективный, по их мнению, регулятор общественных отношений, который был бы справедлив ко всем и каждому.

Таким образом, серия комиксов «Бычий цепень» представляет многообразие, иногда диаметрально противоположных, способов восприятия, конструирования и познания социальной, культурно-правовой реальности, тем самым явно или неявно выделяя способ познания права через нарратив. Комиксы апеллируют к моральной интуиции через эмоциональное и чувственное восприятие, при этом могут содержать средства саморазрушения или саморефлексии. Вызывая отрицательные эмоциональные реакции, такое восприятие способно выразиться и в негативном отношении к отдельным правовым аспектам, что может стать этапом в механизме формирования деформации правосознания, выражающейся в разных степенях правового нигилизма.

## **ИСТОЧНИКИ И МАТЕРИАЛЫ:**

Погадаев В., Курдин О., Чашина Е. Бычий цепень. М.: Molot Hardcorp, 2019. 120 с.

Погадаев В., Чашина Е. Бычий цепень: Отплевание. СПб.: Molot Hardcorp, 2021. 148 с.

Погадаев В., Чашина Е. Бычий цепень: Масленица. СПб.: Molot Hardcorp, 2022. 116 с.

Права зомби. 10.06.2010. URL: <https://triablogue.blogspot.com/2010/06/-zombie-rights.html> (дата обращения: 20.08.2023).

Barnes A. Zombies Riths? 04.07.2012. URL: <https://axlbarnes.blogspot.com/2012/07/-zombies-rights.html> (дата обращения: 20.08.2023).

## **НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

Васильева И. В., Возженикова О. С. Образ полицейского в общественном сознании // Юридическая наука и правоохранительная практика, 2017. № 3(41). С. 183–191.

Морозова Е. В. Дегуманизация как технология формирования образа Другого/Чужого в политике // Среднерусский вестник общественных наук, 2015. № 6. С. 121–128.

Топилина А. В. Дегуманизация как основа нарушения прав человека // Философия права, 2022. № 3(102). С. 58–62.

Cassese E. C. Partisan Dehumanization in American Politics // Polit Behav., 2021. № 43. P. 29–50.

## **ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ**

# **COMICS IN NORWAY: A HISTORICAL PERSPECTIVE FROM THE LATE 19TH TO THE EARLY 21ST CENTURY**

## **Hellesund Kristian**

assistant principal at Nygårdslien school, Bergen,  
columnist for Sydvesten Newspaper, serienett.no and «Bild & Bubbla»  
Journal (Sweden)

We know a lot about comics in Norway, but there has not been that much academic research around comics. Some master and doctoral theses have been written, and now and then a book or article about the ninth artform is published. Most of the articles about comics are interviews with artists or reviews published in newspapers. Norway also has some internet magazines about comics. These are serienett.no and empirix.no.

With this as a starting point, there has not been much research around proto comics in Norway. We can find various pictures in sequence for instance in medieval churches, and there are examples of artwork in both books and prints during the next centuries. The main point here is how comics are defined, and where you make a demarcation line between comics and proto comics. In my work I like to say that modern comics started with Rudolph Dirks and «The

Katzenjammer Kids» in 1897. This means that everything that looks like comics made before December 1897 can be considered proto comics. Sure, these works can also be part of comics history, but they were not made by artists thinking of working inside a comics paradigm.

During the 19th Century we find various proto comics printed in magazines and newspapers. Most of them are in the tradition used in German or British magazines with political comments or satire. It is difficult to pinpoint the first publication of modern comics in Norway, but this has to be sometime around 1900. Foreign comics were published in Norwegian magazines during the 1900s and 1910s, but there were few comics made by Norwegian artists.

Some books and magazines were edited in Copenhagen for publication in both Norway and Denmark. Danish had been used as written language in Norway for centuries, and the written «Riksmål» variant of Norwegian was alike the written Danish of its time. Until the late 1920s it was therefore not unusual to see Danish written or printed in Norway. One example is the newspaper *Aftenposten*.

The magazines *Hjemmet* and *Allers* were published in Denmark and Norway with Danish editors. In these magazines American comics such as «The Katzenjammer Kids», «Buster Brown» and «Happy Hooligan» were printed. It was for a long time believed that for instance the *Hjemmet* magazine used the original drawings by artists like Rudolph Dirks, Richard F. Outcault and Frederick B. Opper. Instead, redrawings were used. We do not know who did these redrawings, but according to the Danish artist and comics historian Lars Jakobsen artists from Denmark contributed. Among others he believes that the Danish comics and animation pioneer Robert Storm Petersen was involved in this work.

In 1911 an album with «The Katzenjammer Kids» was published in Denmark and Norway by the *Hjemmet* publishers. The version for Norway was released in Norwegian language, and many comics expert considers this the first Norwegian language comic book. The original Sunday pages were not used, and once again the comics were redrawn for release in Scandinavia. It is interesting to note that this happened with «Katzenjammer Kids» comics until the 1930s.

The first longer comics story made by a Norwegian artist is considered to be «Kari, Per og Søren» by Nanna With (script) and Gunnar Tandberg (drawings). The comic started up in the «For Hus og Hjem» magazine in 1912. In 1913 there was a collection called «Kari, Per og Søren paa Bytur» published at Christmas time – just like the «Katzenjammer Kids» album in 1911. As of 1913 we can say that there is a tradition of releasing special Christmas annuals with comics in Norway. «The Katzenjammer Kids» has been the leading title with yearly annuals until today (with an exception in 1944). The Christmas annuals are an important selling point for Norwegian publishers. These days you will find at least 40 different titles every Christmas. Some of these are traditional American newspaper comics like «Bringing Up Father», «Blondie», «Beetle Bailey», while others are French-Belgian titles or Norwegian titles. The biggest sellers can have a print run of 100,000 copies or more.



**Pic. 1. A collection of "Kari, Per og Søren" by Nanna With and Gunnar Tandberg was published in 1913**

Among the early Christmas annuals, we can find comics copying the ideas of «Katzenjammer Kids». «Pappa og pjokken» by Jan Lunde (1917), «Skomaker Bekk og tvillingene» by Kristoffer Aamot and Jan Lunde (1919), «Mass og Lasse» by Sverrer Knudsen (1919), «Dimpen og Dumpen» by Jan Lunde (1929) and «Påsans uvaner» by Kai Nyquist are typical examples of comics with naughty children making various pranks. At the same time there were comics that showed a different kind of children. The boy scouts in «Haukepatruljen» by Alf Fossum and Jens R. Nilssen (1930) promoted children making good deeds. The same can be said about «Vangsgutane» by Leif



Dimpen og Dumpen skaffer sig juletre.



Pic. 2. Jan Lunde's "Dimpen og Dumpen" is one of the first Norwegian comics with female main characters. And just like The Katzenjammer Kids the girls were rascal children

Halse og Jens R. Nilssen (artwork). It started up in 1940, and even today new stories are made.

Most Norwegian comics at this point were picture stories that can be compared to German Bilderbogen. The page lay-out was strict with equal sized drawings, and the text was under the drawings. This system has also been used for some traditional comics until today, and some foreign comics were edited to be published like this for years. For instance, the American action comic «The Phantom» by Lee Falk and Wilson McCoy/Sy Barry was edited this way for Norwegian newspapers into the 1980s.

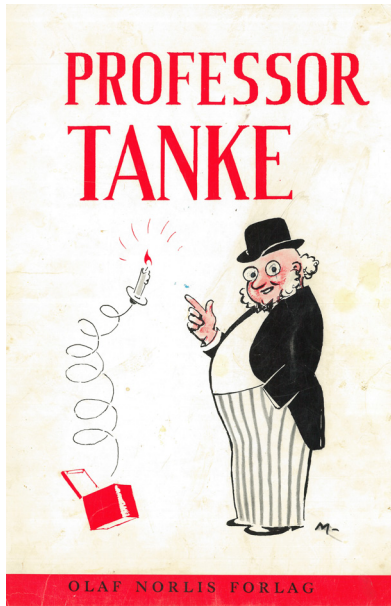


Рис 3. The cover of a collection of "Professor Tanke" comics by Ivar Mauritz- Hansen

Some of the more interesting Norwegian comics of the 1920s were published in newspapers. The artist Ivar Mauritz-Hansen had a page every Saturday in the «Tidens Tegn» newspaper with comics and cartoons. One of the comics, «Professor Tanke» (1926), is about the life of a forgetful academic. It is probably the first Norwegian comic using speech balloons. «Ola Kanin» (1927) by William Guttormsen looks really modern compared to other Norwegian comics at its time. This is also a comic using speech balloons, and Guttormsen's many years working for newspapers in the United States is probably the reason for it. This is also one of the first funny animal comics in Scandinavia, and it was published several years

before Walt Disney put Mickey Mouse and Donald Duck on the cinema screens. Ivar Mauritz-Hansen also made a comics series about a boy and his goat that can not be considered a funny animal comic. «Nils

og Blåmann» (1927) was instead an adventure comic with new stories being made well into the 1970s.

Several Norwegian comics are set in the countryside. Norway's rural communities give way for stories about farming, lumberjacking and fishing. Of these comics, «Jens von Bustenskjold» by Sigurd Lybeck (script) and Anders Bjørgaard (art) is the most well known. It started up in the weekly magazine «Arbeidermagasinet» in 1935, and later it has been printed several times in both newspapers and books. «Jens von Bustenskjold» is also a popular comic these days, having solid print runs as a Christmas annual every year. Originally, «Nr. 91 Stomperud», was a Swedish comics series called «91:an Karlsson». It was made into a Norwegian comics series focusing on military life. Ernst Gervin and the artist Thorbjørn Weea started the stories about August Stomperud in the weekly «Norsk Ukeblad» in 1937. Today Håkon Aasnes is responsible for the comic, while Odd Jørgensen and Leif Isaksen are among the other artists making stories about the soldier. This has been a big success with Christmas annuals printed yearly since 1941 and several books now and then.



Pic. 4 An excerpt from "Cyklon-Kid". This superhero comic started up in the Mystikk magazine in 1943

During World War II there were several comic book projects with frequent releases. Most of these features American newspaper comics. Due to the Nazi occupation, the import of comics from abroad became restricted. This meant that comics publishers tried to find comics made in Norway. Several competitions to find the best new Norwegian comics were held, and both the *Aftenposten* newspaper and the *Norsk Ukeblad* weekly had interesting winners. In *Aftenposten* a satiric comic strip about daily life in Norway was the winner. «Vingtor» by Roar Ydse used the Viking ages as a starting point, and therefore the comic had a national feeling. In *Norsk Ukeblad* the winner was the science fiction series «Atlantis» by Erik Glende. This was a pseudonym used by writer Arnold Jacoby and the artist brothers Trygve and Olav Mosebekk. There were also several interesting comics that did not win prizes. «Cyklon-Kid» was a superhero comic made by the pseudonym Irian Dew, who the Norwegian comics expert Kjell Steen believes were Arnold Jacoby and Trygve Mosebekk in reality.

There were also other science fiction comics in Norway. «Reisen til Ken» started as a novel by Christian Haugen in 1925, but it was later made into a comics story with drawings by Arent Christensen. It was published in the «*Arbeidermagasinet*» weekly in 1935 and 1936 and has been later collected in a book. «*Ingeniør Knut Berg på eventyr*» started up in 1941 in «*Nynorsk Vekeblad*». Hallvard Sandnes (script) and Jostein Ragnvald Øvreid (art) made a comic with inspiration from «*Flash Gordon*» and «*Tom Trick*». It was a big success, and has been published in yearly Christmas annuals from 1943-1960. A remake of the comic was made by the science fiction authors Bing & Bringsværd together with the artist Knut Westad as of 2007. After a few years the publisher started reprinting the classic stories from the 1940s, and even now «*Ingeniør Knut Berg*» is a treat at Christmas time in Norway.

In 1948 the *Hjemmet* publishers started releasing Disney comics regularly. The «*Donald Duck*» comic book started as a monthly, but after ten years it became a weekly release. The print runs have been phenomenal. Between 1979 and 1986 it was sold about 250,000 copies every week with «*Donald Duck*». For a country with about 4 million inhabitants at the time, these are impressive numbers, and the Disney comics have been an influence on many Norwegians.

With the success of «Donald Duck» in newsagents, kiosks, supermarkets and other outlets, other comic book titles were also published. Most of them were of foreign origin with various action and western titles from the United States and Italy dominating the market. French-Belgian comics were not often seen in Norway until the late 1960s when the weekly «Tempo» anthology became a big success. Titles like «Asterix», «Tintin», «Lucky Luke» and «Blueberry» were eventually published in individual album series and books, and have been an important part of the comics scene in Norway.

The 1950s had Odd Harrong coming on the comic book scene. He was already an artist with a following, but with the comic books Odd Harrong «Harrongs Komikk» and «Harrongs Cowboy Komikk» he started selfpublishing in 1952. In 1957 Solveig Muren Sanden took over «Tuss og Troll» after Jens R. Nilssen. This had been a Christmas annual based on Norwegian fairy tales since 1945. Three years later Sanden also started working on «Smørbukk», which Nilssen had been drawing from the start in 1938. Both titles were popular and have had a big following going into present time. At the moment Håkon Aasnes is drawing both titles.

After World War 2 some newspaper comics need to be mentioned. «Dagros» by Kaare Bratung and Eivin Ovrum (1945) is the story about a cow and her owners, «Peer Gynt» by Arne Øverland og Per Opøien (1961) is a adaptation of Henrik Ibsen's play and «Grane» by Christian Kittilsen (1963) is an environmental series with a horse as the main character. «Hobby Hipp» by Sissel Solem (1970) was an international success as it was published in several European countries. The stories about the hippie children were never published in comic books in Norway, but there was a book collecting the series in Denmark. «Seidel og Tobram» by Håkon Aasnes (1972) and «Glåmrik» by Bjørn Morisse (1972) also need to be mentioned.

The 1960s and 1970s changed American comics. Alternative and underground comics became a part of the scene, and pop art artists used comics as a starting point for their works. Also Norwegian artists were inspired by pop art, and German born Peter Haars confronted consumerism in «Prokon» (1971). Just like his 1972 release «Happy Biff», «Prokon» was a comics story with a pop art expression.

Typical topics from the underground scene could be seen in various anthologies during the 1970s and 1980s. «Gateavisa» and «Brage» were the most important magazines, and artists like Arne W. Isachsen, Terje Nordberg, Eirik Ildahl and Haakon W. Isachsen made an impression through their work in underground comics. It is interesting to note that several of the people involved in underground comics in Norway at this time, later became important editors, writers and/or artists on the commercial comics scene.

1981 is an important year in Norwegian comics. A Norwegian version of MAD Magazine was published by SEMIC, and just like the German edition of MAD, «Norsk MAD» included comics made by Norwegian artists. «Norsk MAD» was edited by Dag Kolstad, and artists like Arild Midthun, Tommy Sydsæter, Steffen Kverneland and Tore Knutsen were among the contributors. In 1986 Dag Kolstad involved himself in a new Norwegian publishing house and started editing the new «Pyton» magazine. In many ways this was a version of «Norsk MAD», but Kolstad as an editor did not have to print the American comics originating from MAD Magazine. Instead Dag Kolstad could fill «Pyton» with Norwegian material and use comics by various foreign artists like Gary Larson, Gotlib and Brösel to fill the magazine.

With «Pyton» and «Norsk MAD» up and coming artists had a medium to present their works. Of course, this being based on the model of MAD Magazine, humour and satire was the selling point of both magazines. They could also offer salaries for the work, and «Norsk MAD» and «Pyton» are often considered as places where artists received paid apprenticeship in comics. «Pyton» and «Norsk MAD» were published side by side as competitors well into the 1990s, and besides the monthly magazines various special editions were also published. «Pyton» was also exported abroad and editions in Sweden, Finland and Denmark also existed. The Finnish magazine, «Myrkky», was especially popular, and it was published until 2008. Artists like Frode Øverli, Bjørn Ousland, Tore Strand Olsen, Tom Ostad and Øyvind Sagåsen contributed to «Pyton» together with the earlier mentioned Arild Midthun and Tommy Sydsæter. Editor Kolstad and Rolf Håndstad were among the most important «Pyton» scripters.

The early 1980s were also a starting point for various oneshots

and albums inspired by the French- Belgian comics scene. The popular film series «Olsenbanden» became an album series made by Sverre Årnes (script) and Håkon Aasnes (art). John Kåre Raake, who later became a successful film maker, released one album with «Sture Rask» in 1986 and was also a «Pyton» contributor. «Solruns saga» was a historical series in three books by Eirik Ildahl and Bjørn Ousland, while «Truls og Trine» by Dag Kolstad, Terje Nordberg and Arild Midthun has had several releases through the decades. Midthun was also involved in a Ivar Aasen biography with the writer Erna Osland in 1996. Around the same time, Inkalill started publishing her fantasy series «Ridderne av Dor». In the 2000s she started a new series, «Miranda».

After the «Pyton» monthly disappeared from comics stands in 1996, many of the artists involved had to find new work. Some of them had already been working on new concepts, and Frode Øverli had started the comic strip «Pondus» about the everyday life of a bus driver the



Pic. 5 The first "Pondus" book by Frode Øverli. These books are usually among the best sellers on the common Norwegian book market each Autumn

year before. It started out in a small local newspaper near Bergen, but it was later part of the «Ernie» monthly comic book. Later, the «Dagbladet» daily newspaper picked up «Pondus», and suddenly Øverli and his comic had daily exposure nationwide. Some regional newspapers picked up the comic strip, some albums were released and the Bladkompaniet publishers decided it was time for a «Pondus» comic book. It started up as a monthly in 2000 and became a big success. At one point in time it had a print run of about 100.000 copies, and it outsold «Donald Duck» as the biggest selling comic book in Norway. Today, the print

runs are lower, but «Pondus» is still Norway's most popular comics series. After the success of «Pondus» and Frode Øverli, there have been other comic strips that have made a big following in Norway. Among them are «Nemi» by Lise Myhre (1997), «EON» by Lars Lauvik (1999), «Kollektivet» by Torbjørn Lien (2000), «Radio Gaga» by Øyvind Sagåsen (2001), «M» by Mads Eriksen (2003), «Lunch» by Børge Lund (2007) and Hjalmar by Nils Axle Kanten (2009).

Norwegian comics are sometimes supported by the state. Starting up during the 1990s, publishers were given an economic incentive through the Norwegian Arts Council to include Norwegian comics in their magazines and anthologies. A committee evaluated comics by quality control to find out which titles to be given financial support or not. Comics albums and graphic novels were also supported economically to make it easier for artists to work on projects. In 2012 these support programmes were extended with a purchase system. Every year some graphic novels and books with comics will be bought by the state to be distributed to libraries all over Norway. This way Norwegian comics have a large, potential readership.

The financial support has been important for Norwegian comics today. Some of the better comics and graphic novels may not have become a reality without the support programmes, and some publishers' release programmes would have been somewhat leaner. Together with the commercial success of «Pondus» and other comic strips both in newspapers and at the newsstand, have made the last 20 years a new golden age for comics – both commercially and artistically.

During the 1990s two of Norway's alternative publishers of comics started up. No Comprendo Press and Jippi Comics have been important for the comics scene, and many of the important Norwegian comics works have been published through these publishers. No Comprendo Press and publisher Espen Holttestaul released both the «Fidus» anthology and various books with artists such as Steffen Kverneland, Christopher Nielsen, Lars Fiske, Waldemar Hepstein and Knut Nærum, while Jippi Comics and publisher Erik Falk had their «Forresten» anthology and books by artists like Jason, Tor Ærliig, Jens K. Styve, Ronny Haugeland and Roy Søbstad. While «Fidus»



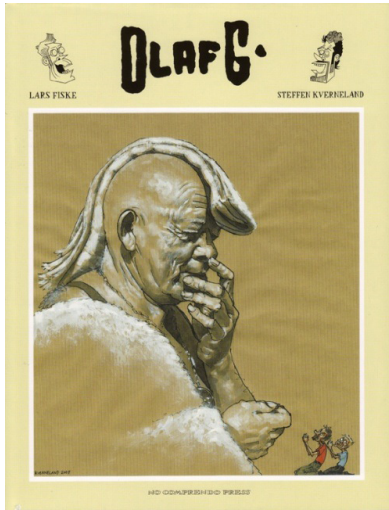
disappeared during the 1990s, «Forresten» has continued into the present. Today, «Forresten» is like a year book of the alternative comics scene in Norway, and the anthology is a big book presenting a wide range of comics from many artists.

The big change from the 1990s to today is the publishing form. Where comic books and booklets were typical solo releases from the artists then, today artists prefer working in bigger formats. This means books with comics and graphic novels. With financial support from the government, it is easier working on bigger projects for artists, and many interesting projects have been fulfilled.



Pic. 6. Olaf Gulbransson worked as an illustrator for *Simplicissimus* magazine in Germany. Here is an early sequence printed in the magazine in 1909

The probably best comics story made in Norway is Olaf G. by Steffen Kverneland and Lars Fiske. Published in 2004, this combination of a Olaf Gulbransson biography and an autobiographical travelogue was an influential project inspiring further works by both Kverneland and Fiske. Their five *Kanon* anthologies included biographical chapters about Edvard Munch (by Steffen Kverneland) and Kurt Schwitters (by Lars Fiske). These chapters were later edited and made into the books *Munch* (2013) and *Herr Merz* (2012). Steffen Kverneland was given the Brage award for the best non fiction book in Norway in 2014, and that was an important acknowledgment of the ninth art by the Norwegian literature scene. Fiske's book *Grosz* (2017) about the German artist was another biographical



Pic. 7. The cover of "Olaf G." by Lars Fiske and Steffen Kverneland

Angeles with political views around Donald Trump and his first weeks as president in the United States.

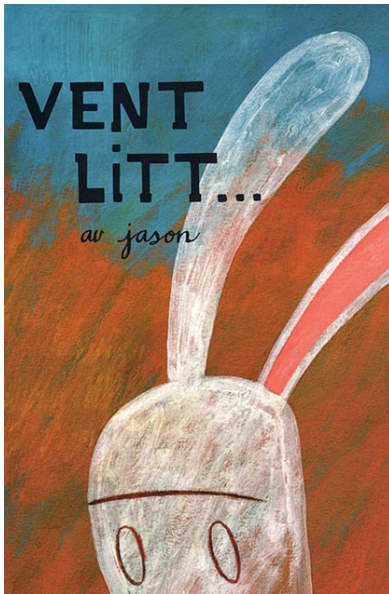
The Dongery collective have cooperated on exhibitions, fanzines and various events in and outside of Norway. Bendik Kaltenborn, Flu Hartberg, Kristoffer Kjølberg, Sindre W. Goksøyr, Anders DaMonso og Marius Horn Molaug have also had important works in comics both as solo artists and graphic designers. Molaug has also been working as the editor of the Donald Duck weekly in Norway. Their box set collection from 2012 includes a book in Norwegian (Strålende opplegg) and a book in English (Just Sayin') showing the various sides of the Dongery collective.

Jason's work is probably better known outside than inside Norway. He has won two Eisner awards, and his strict and at the same time flowing storytelling with anthropomorph characters and popular cultural references shows strokes of a master. Anja Dahle Øverbye's books «Hundedagar» (2015) and «Bergen» (2018) are autobiographical stories set as if they are not. Øverbye works with topics such

success told more or less in drawings only.

Lene Ask worked autobiographical with both Hitler, Jesus og farfar (2006) and Da jeg reddet verden (2014). The first book is the story about her looking into her German family roots, while the other book is a travelogue about relief work in Tanzania. Another travelogue, Moskva by Øystein Runde and Ida Neverdahl (2013), starts at the Russian comics festival KomMissia and ends up as a political extract of their visit there including Putin critique. It was followed up in

2017 with a travelogue from Los



Pic. 8. "Vent litt..." is one of Jason's most popular works

as emotions, social life and bullying are heartbreaking with beautiful artwork. Lene Ask went from autobiographical work to documentary comics with «Kjære Rikard» (2014). This excellent adaptation in pencils of a boy's letters from an orphanage in Stavanger to his missionary father in Madagascar, is an emotional read.

There are more artists and works that should be mentioned. The comics scene in Norway is healthy today when it comes to the artistically side, but the comics newsstands show that comics are not a mass market phenomenon as it used to be. The commercial scene is scaled down, and superhero and action

comics translated into Norwegian is on a minimum compared to the 1980s. Humour comics rule the newsstands and kiosks, and the alternative comics are mostly sold at specialist's shops and mail order. «Donald Duck» will never again have a weekly print run of more than 100,000 copies, and the same goes for «Pondus».

Научное издание

# ИЗОТЕКСТ

МАТЕРИАЛЫ  
VIII МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ  
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
10 – 12 НОЯБРЯ 2023

Составление: А. Плеханов, А. Кунин  
Оформление обложки: Ю. Канунникова  
Корректурa: А. Плеханов  
Компьютерная верстка: Д. Мирошник, Д. Кирсанова, А. Кунин

Подписано в печать 13.12.23. Заказ № 3520.  
Российская государственная библиотека для молодёжи  
107061 Москва, ул. Б. Черкизовская, д. 4., корп. 1.

---

Официальный сайт РГБМ: [rgub.ru](http://rgub.ru)

Официальный сайт ИЭА РАН: [iea-ras.ru](http://iea-ras.ru)

Для связи: [izotext@rgub.ru](mailto:izotext@rgub.ru) (приём заявок, общие вопросы)

Сайт Центра рисованных историй РГБМ: [izotext.rgub.ru](http://izotext.rgub.ru)