

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ДЛЯ МОЛОДЁЖИ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЭТНОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ
ИМ. Н. Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ

ИЗО ТЕКСТ 2022

МАТЕРИАЛЫ VII МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

11 – 13 НОЯБРЯ 2022

МОСКВА
2022

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 М. В. Васеха*

Ответственные редакторы-составители:

А. А. Плеханов, А. И. Кунин

Оформление обложки – А. В. Уткин

**Изотекст–2022: Материалы VII Международной конференции
исследователей рисованных историй и визуальной культуры.
Москва, 11 – 13 ноября 2022 г. / Отв. ред.-сост. А. А. Плеханов,
А. И. Кунин. – Москва: Рос. гос. б-ка для молодёжи, 2022. – 252 с.**

ISBN 978-5-6045372-8-2

В сборник конференции вошли статьи участников VII 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 11 – 13 ноября 2022 г. в Российской государственной библиотеке для молодёжи.

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

ISBN 978-5-6045372-8-2

© Российская государственная библиотека для молодёжи, 2022

© Институт этнологии и антропологии

им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2022

© Коллектив авторов, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

Раздел 1. Комикс в периодической печати

Плеханов А. А.

Коммуникационная модель советского комик-стрипа:
журнал «Крокодил» как медиа в 1940-е гг. 8

Сергеев Д. В.

Однократное материинство на страницах «Мурзилки» (2000–2021):
культурные смыслы, ценности, идеологии 31

Лалаев Н. Ю.

Изображение Востока в американском pulp-журнале
Oriental Stories (1930 – 1932) 43

Раздел 2. Графические романы и журналы комиксов

Шаповалова Е. В.

«Воины Бога»: французские религиозные войны
в комиксах Филиппа Ришеля и Пьера Вака 54

Розман И. В.

Особенности взаимодействия вербальных и невербальных
компонентов презентации событий Холокоста
в графических романах (на примере графической адаптации
«Дневника Анны Франк» и графического романа «Mayus») 67

Герасимов В.К.

«Мёрфиверс» как презентация современного
кризиса американской политической системы 82

Раздел 3. Комикс в электронных медиа

Калинина А. В.

Как переводить вебтуны: болезни русского сканлейта 94

Лазарева О. В.

Рисованные артисты жанра K-pop:
от медиафраншизы к метавселенной 104

Мокрушина А. А.

Особенности арабской политической карикатуры 120

Раздел 4. Комикс vs Искусство

Гришина С. Л.

Специфика альбома как жанра в творчестве

московских концептуалистов **133**

Севастьянов И. В.

Даблоиды: в поисках универсальной метафоры. Научное эссе **140**

Гучинова Э-Б. М.

Могут ли пленные рисовать?

Подневольный рисунок vs постлагерный рисунок **146**

Раздел 5. Протокомиксные медиа

Субботина О. В.

Основные приёмы «кадрирования» визуального повествования

в гравюрах венецианского издания «Неистового Роланда» Лудовико

Ариосто (1580) из собрания Библиотеки Российской академии наук **161**

Кузнецова О. А.

Мемы и эмблемы: обмен подписанными

картинками в XVIII веке и в наши дни **176**

Грушина Т. А.

Иллюстрация в английской печати XVIII века:

«злободневные картинки» и кривые зеркала **188**

Раздел 6. Этнографический комикс как медиа и пограничный объект

Раева А. В., Кравчук С. Г.

Визуализация исследований: этнографический комикс как акту-

альный язык научной коммуникации в междисциплинарном иссле-

довании проблемы изменения климата в Республике Алтай **204**

Каверин С. И.

Комикс как неочевидный визуальный

источник для этнографов и антропологов **218**

Дубровская Д. В.

Завоевание Западного края в картинках: как маньджурский импера-

тор Цяньлун (1711-1799) заказал итальянскому художнику Джузеппе

Кастальоне цикл батальных гравюр и что из этого вышло **227**

Раздел 7. Комикс как образовательное медиа

Алтухова О. И.

The value of authentic comics as learning
resources in the ESP classroom **238**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представляем вниманию читателей материалы VII Международной научной конференции исследователей рисованных историй и визуальной культуры «Изотекст», состоявшейся 11 – 13 ноября 2022 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. Миклухо-Маклая Российской академии наук (ИЭА РАН). Кураторами

конференции являются руководитель Центра рисованных историй РГБМ Александр Кунин и канд. ист. наук, научный сотрудник Центра этнополитических исследований ИЭА РАН Артемий Плеханов.

Центральная тема конференции – «Рисованные истории в сфере медиа: форматы, носители, среды». Визуальный нарратив в форме рисованной истории принято связывать с книжно-журнальной медиасредой. Однако возможности и потенциал рисованных историй гораздо шире, их можно представить и в иных медиа: интернете, телевидении, анимации и кино, архитектуре, выставочной среде, VR-пространстве и др. В рамках очередной конференции «Изотекст» мы предлагаем обратить внимание исследователей на особенности рисованных историй в различных медиа, на их специфические свойства и на контекст, в котором визуальные нарративы приобретают свою значимость.

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
VII МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

РАЗДЕЛ 1. КОМИКС В ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ

Коммуникационная модель советского комик-стрипа: журнал «Крокодил» как медиа в 1940-е гг.*

Плеханов Артемий Александрович

канд. ист. наук, научный сотрудник Центра этнополитических исследований Института этнологии и антропологии РАН

Дискуссия вокруг того, на какой дисциплинарной основе будут развиваться современные исследования комиксов, остаётся оживлённой и не имеет предрешённого результата. Одна из значимых теоретических платформ, претендующих на фундамент этого междисциплинарного поля – это исследования медиа и коммуникации (*Woo 2019: 2-4*). Данный подход позволяет затронуть самые разные вопросы, связанные с производством и потреблением комикса, а также лучше понять, как функционировала в тот или иной период политика, экономика, культурная сфера страны, в которой он издавался.

Это, в свою очередь, позволяет сосредоточиться не на герменевтическом расшифровывании семантики визуального нарратива, но на социальных взаимодействиях по их поводу и анализе комикса как уникального медиума, объединяющего человеческих

* Статья подготовлена в рамках программы «Карамзинские стипендии-2022» при поддержке Фонда Михаила Прохорова и Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС (г. Москва).

и не-человеческих акторов. В статье предлагается рассмотреть советский сатирический журнал «Крокодил» 1940-х гг. как особую медийную форму, в рамках которой развивался отечественный комикс. Подобная постановка вопроса с упором на форму и медианситель позволит лучше понять особенности чтения и восприятия такого вида, как комик-стрип, и работу советской печати в сложнейший для страны период Великой Отечественной войны.

Комикс, комик-стрип и «Крокодил»

Устойчивые представления о том, что в СССР искусство комикса отсутствовало как таковое, базируются, на наш взгляд, на отсутствии в советской печати комикса как самостоятельного вида печатной продукции. Действительно, примеров, сопоставимых с серийными изданиями журнального формата comic book на 20-50 страниц размера В5, выходившими в США многотысячными тиражами весь XX в., в советской печати мы не найдем. Вместе с тем данная форма бытования комикса не является необходимой для его существования как искусства. Более того, значительный период своей истории в нашей стране комикс выходил в совершенно другом формате.

Первородным и формообразующим видом комикса является комик-стрип (*Earle 2021: 15-16*), изначально представлявший собой полоску из нескольких чёрно-белых панелей на последних страницах еженедельных и ежедневных газет, где разворачиваются незамысловатые юмористические или политически заряженные сюжеты. Ввиду своей структурной простоты этот вид комиксов является крайне устойчивым и успешно и легко захватывает новые медиапространства.

Австралийский культуролог Иэн Гордон охарактеризовал комик-стрип как особую форму регулярно издаваемых комиксов, в которых история излагается на нескольких связанных между собой панелях, речь передаётся при помощи речевых пузырей, а в сюжете фигурирует постоянный состав персонажей.

При этом он замечает, что комик-стрип является весьма пластичной формой, и при сохранении самой её сути в конкретном произведении вышеуказанный набор признаков может присутствовать лишь

частично. В своей работе он обращает внимание на социально-экономические предпосылки появления комик-стрipsа в США и Великобритании 1850-1900 гг.: распространение массовой грамотности, увеличение населения городов, развитие транспортных систем, создание дешёвых технологий печати (например, фотогравюры) и конкуренцию медиамагнатов (*Gordon. 2020. P. 13-24.*)

Вышеуказанные процессы были характерны и для России конца XIX – нач. XX вв., но ввиду начавшегося периода войн и революций золотой век русского комикса случился не в России, а в межвоенной Югославии (*Антанасиевич 2018*).

Вместе с тем после окончания гражданской войны в период НЭПа социально-экономические условия появления комик-стрipsа были соблюдены, и в условиях квазирыночных конкурентных отношений в 1920-е гг. сформировалась группа сатирических иллюстрированных журналов, таких как «Бегемот», «Смехач», «Лапоть», «Чудак», а также рассматриваемый нами «Крокодил», в которых помимо однопанельных карикатур активно печатались двухпанельные и многопанельные комик-стрipsы. Именно эта форма комикса станет основной как для всей советской эпохи, так и для 1940-х гг. в частности.

В рамках данной статьи будут проанализированы комик-стрipsы в журнале «Крокодил» за 1940-1949 гг. При выделении одной единицы комик-стрipsа как базовой единицы подсчета и анализа автор руководствовался несколькими соображениями. Прежде всего, комплекс изображений должен соответствовать определению комикса С. Макклода как сопоставленных иллюстративных и других изображений в продуманной последовательности для передачи информации и получения эстетического отклика от зрителя (*Макклод 2016: 9*).

Также в процессе выделения комик-стрipsов были использованы следующие принципы: 1) комик-стрip должен обладать двумя и более панелями, объединёнными общим смыслом и контекстом; 2) текстуальная и визуальная части комик-стрipsа должны быть взаимообусловлены и неразрывны таким образом, что текст и изображение не могут полноценно существовать друг без друга.

Коммуникационная модель комиксов и «Крокодил» в эпоху 1940-х гг.

Вопрос анализа комикса как особого медиа поднимался ещё в работах С. Макклода, обосновывающего самостоятельность искусства комикса через указание на уникальность его медийных качеств. Американские исследователи комиксов и медиа Рэнди Дункан и Мэтью Дж. Смит на основе трансмиссионной модели Шеннона-Уивера предложили собственную «Коммуникационную модель комиксов», через которую они демонстрируют особенности коммуникационного акта, реализуемого посредством комикса (*Duncan, Smith 2009: 7*). Рассмотрев разные аспекты жизни журнала «Крокодил» 1940-х гг., согласно всем элементам модели Дункана – Смита мы сможем понять особенности журнала как медиа, активно печатавшего комик-стрипы.

История журнала «Крокодил» в 1940-х гг., несмотря на пристальное внимание отечественных исследователей к теме Великой Отечественной войны, остаётся малоизученной. Ряд публикаций на эту тему представляют собой некачественные и поверхностные работы, не имеющие научной ценности, они прикрываются борьбой с фальсификацией истории или патриотическим воспитанием, но по своей сути не выполняют задачу приращения нового знания. Вместе с тем можно упомянуть статью О.В. Рябова, исследовавшего образ женщин Нацистской Германии в военных номерах журнала «Крокодил», ставящую данный вопрос в широкий контекст советских культурных продуктов времён войны (*Рябов 2019*) и работу В.В. Барабасовой, посвящённую презентации советского тыла (*Барабасова 2021*).

Исследователь русского комикса Хозе Аланиз, анализируя советский период в целом, полагает, что комикс стоит в одном ряду с такими маргинализированными явлениями, как рыночные экономические отношения и религия. Которые возрождались и процветали «в моменты национального кризиса и экзистенциальной необходимости, которые вызвала Вторая мировая война» (*Alaniz 2010: 33*). При этом необходимо заметить, что советские журналы 1940-х гг. как источники по истории комикса до настоящего времени не анализировались. Аланиз, говоря о периоде 1940-х гг., смещает своё

внимание с анализа массовых печатных изданий на искусство плаката, уделяя большое внимание «Окнам» ТАСС. Он отмечает, что паттерны и визуальные клише этой эпохи «храбрые, красивые красноармейцы; звероподобные немцы; мотив "подметания"» берут своё начало в визуальном языке 1920-1930-х гг., таким образом одни враги подменяются другими (*Alaniz 2010: 61*). Аланиз ограничивается размышлениями о важности плакатного искусства и роли в нём художников, которые вместе с этим создают печатную графику. Подобный уход от анализа комиксных явлений в печатной прессе 1940-х гг. значительно обедняет историю отечественного комикса, для которого, как полагает Аланиз, этот период является его звёздным часом.

Еще один аспект, на который необходимо обратить внимание при разговоре о комиксах в данный период, – это устойчивый стереотип о запрете комикса как формы искусства в Советском Союзе. Тема антикомиксного дискурса в советской периодике является крайне интересным и ещё менее изученным явлением, однако можно с уверенностью сказать, что она берёт своё начало лишь в 1948 г., когда Корней Чуковский публикует свою статью «Растление детских душ» в Литературной газете. До этого момента о каких-либо гонениях на комикс как на визуальный язык говорить не приходится. Более того, анализ при помощи корпуса русского языка показывает, что первые упоминания слова «комикс» в значении последовательных изображений мы встретим только с 1960-х гг.

Источник информации

В модели Р. Дункана и М.Дж. Смит источником сообщения, кодируемого через комикс, являются: автор истории (сценарист), художник (Penciller), контуровщик (Inker), шрифтовик (Letterer), колорист, художник обложки. Исследователи стремятся учесть как можно больше возможных акторов в процессе создания сообщения. Примером такого рода специализированной организации работы, направленной на конвейерное производство комиксов, являются большие издательства, таких, как Marvel и DC (*Там же: 8*).

Работа советских создателей комиксов значительно отличается от вышеописанной модели и гораздо ближе к авторскому комиксу, хотя и с некоторыми оговорками. В 1940-х гг. комик-стрипы в журнале

«Крокодил» создавали порядка 35 художников. Из общей совокупности можно выделить 10 художников, наиболее активно работавших в этой форме (См. Табл. 1). Больше всего комик-стрипов в этот период – 73 стрипа – создал Юлий Абрамович Ганф. Его стиль, предполагавший многопанельные, а иногда и 1-2 страничные комиксы, долгие годы являлся уникальным примером использования полноценного языка комикса для реализации пропагандистского заказа.

Несмотря на семантическое соответствие требованиям сталинской печати, Ганф в своих выразительных средствах отличался от его коллег по цеху и впоследствии потребовал от советской художественной критики особой аккуратности при описании его работ. Заведующий редакцией журнала «Крокодил» И. П. Абрамский в своей книге о художниках журнала так описывает его стиль: «...Ганф остаётся и в своём творчестве весёлым рассказчиком. Именно поэтому он так любит традиционные многокадровые рисунки, связанные единым постепенно разворачивающимся сюжетом» (Абрамский 1977: 136).

В этом описательном определении сложно не увидеть то, что его стиль – это комикс, требующий работы как сценариста-рассказчика, так и художника-визуализатора. Вторым по количеству комик стрипов – 66 шт. – является возможно самый известный советский карикатурист Борис Ефимович Ефимов, впоследствии долгие годы возглавлявший секцию карикатуры отделения графики АХ СССР. Он так же, как и Ю.А. Ганф, использовал в своих карикатурах ряд приёмов, характерных для западного комикса, например – речевые шары-бабблы. При этом если Ганф за свои многофигурные и многопанельные работы иногда получал мягкие упрёки в формализме, Б. Е. Ефимов если и критиковался, то разве что за недолговечную актуальность его работ и тот факт, что он был художником-самоучкой. На третьем месте, с 59 стрипами, – будущий создатель детского журнала «Весёлые Картички» Иван Максимович Семёнов. В эту десятку художников также входят такие авторы, как Константин Степанович Елисеев, Михаил Михайлович Черемных, Лев Григорьевич Бродаты, Генрих Оскарович Вальк, Аминадав Моисеевич Каневский, Николай Эрнестович Радлов и Евгений Николаевич Евган (Рапопорт) др. (Табл. 1).

Как уже было сказано, модель производства комик-striпов и карикатур в «Крокодиле» 1940-х. гг. ближе к модели авторского комикса, когда рисунок от начала и до конца выполняется одним человеком. Подобная модель позволяла художнику работать в собственном художественном стиле, но это сказывалось на скорости производства рисунков. Б. Е. Ефимов, один из наиболее продуктивных художников, в своих мемуарах вспоминает эпизод 1947 г., когда по заданию И. В. Сталина его попросили сделать карикатуру «Эйзенхаэр обороняется», связанную с усилением Холодной войны.

В условиях цейтнота и крайней особой важности задания он заканчивает однопанельную чёрно-белую карикатуру за 2.5 дня, в то время как комик-стрип, требующий сюжета и большего количества панелей, занимал ещё больше времени (Ефимов 2000: 435). При этом редакционная политика в отношении карикатур не требовала создавать именно комик-стрипы, что, опять же, не способствовало росту числа подобного рода произведений.

Авторство стрипов и карикатур зачастую выходило за рамки подписи под рисунком. Идея рисунка рождалась на тематических совещаниях, он мог заказываться начальником тематического отдела журнала или исходить напрямую от представителей высшего партийного аппарата. Тема для карикатуры также могла принадлежать читателям журнала и быть визуализированной по просьбе журнального отдела писем, пристально следившего за письмами читателей, фактически обращавшихся в «Крокодил» как в орган власти, способный решить их насущные проблемы и победить несправедливость.

Важной особенностью работы художников в журнале «Крокодил» в 1940-1950-х гг. был тот факт, что все они работали как внештатные работники (Покровская 1952). В 1940-е гг. большинство из них оказалось на работе в изданиях, работающих на фронт. И. М. Семенов был корреспондентом военно-морской газеты «Красный флот», Л. Г. Бродаты работал в журнале «Красноармеец», М. М. Черемных был одним из организаторов и сотрудником «Окон ТАСС», Ю. А. Ганф стал членом редакционной коллегии вновь созданного

журнала «Фронтовая иллюстрация». Е. Н. Евган работал во фронтовых газетах «В решающий бой», «Краснофлотец», «Фронтовая правда», К. С. Елисеев создавал рисунки для газеты «Фронтовой юмор» (*Чегодаева 1964:66-67*).

Гейткiperы

Вторым звеном в модели М. Дж. Смита и Р. Дункана является категория контролеров или гейткiperов (*gatekeepers*). Данный концепт был введён психологом Куртом Левином в 1940-х гг. и популяризован профессором журналистики Дэвидом Мэннингом Уайтом. Работавший с этим концептом при изучении СМИ Уайт выделял две группы участников процесса производства новостей. Первая группа – это «собиратели новостей» (*newsgatherers*), в число которых входят журналисты и репортёры. Вторая – «переработчики новостей» (*news processors*). В их число входят «контролёры» (*gatekeepers*), принимающие решение о публикации. Он демонстрирует особую роль данной позиции на примере редактора провинциальной газеты, который решает, какие из десятков новостных сюжетов, переданных в редакцию по телеграфу, попадут в газету, а какие окажутся за бортом (*White 1950: 384*).

В модели Р. Дункана и М. Смита такого рода привратниками могут выступать редакторы, корпоративные правила, комикс-код, а также группы давления. Говоря о гейткiperах, они отмечают, что в небольших компаниях выпускающий редактор работает скорее корректором, чем цензором, в то время как в крупных корпорациях, таких как Marvel, DC, Archie Comic в роли гейткiperов выступают редакторы, наделённые большими полномочиями по подбору художников и сценаристов, планированию направления работы издательства. Редакторы также зачастую включаются в подготовку отдельных выпусков. Такие компании как Marvel и DC также работают в рамках корпоративной структуры, которая накладывает определённые ограничения (обычно основанные на соответствии корпоративному имиджу или терпимости акционеров) (*Duncan, Smith 2009: 9-10*).

К 1940-м гг. в журнале сложилась многоуровневая система гейткiperов, целью которой было стремление редакции обезопасить себя в условиях постоянно меняющихся требований цензуры и по-

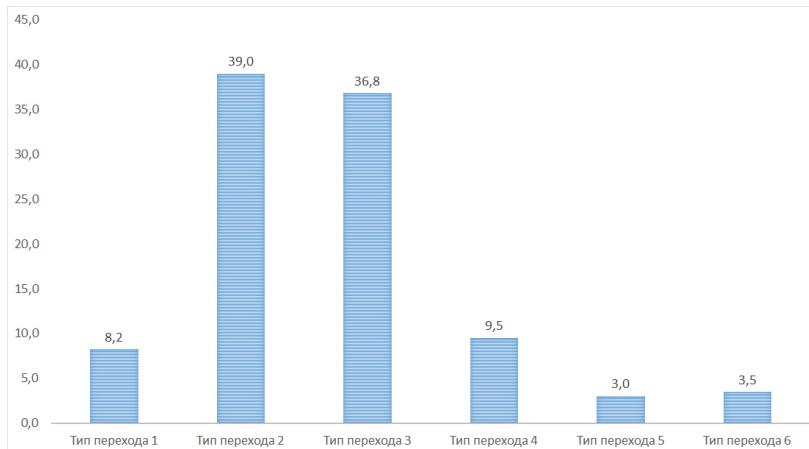


Рис. 1. Типы переходов от панели к панели по С. Макклоду в % от общего числа комик-стрипов в журнале «Крокодил» в 1941-1945 гг.

литической повестки дня. Её формирование также обусловлено запросом номенклатуры на всеобъёмлющий идеологический контроль над выпускаемой продукцией. В число такого рода акторов входили: главный редактор, ответственный секретарь журнала, заведующий редакцией, редакторы разных отделов (например: Отдел внутренней жизни, Международный отдел, Литературный отдел, Промышленный отдел, Художественный отдел), а также члены редакционной коллегии и тематических совещаний, в которые входили как все вышеперечисленные акторы, так и отдельные штатные и внештатные сотрудники журнала.

Очень важно, что «Крокодил» как единственный всесоюзный сатирический иллюстрированный журнал проходил такого гейткипера как Отдел культуры и пропаганды ЦК партии.

В ряде случаев гейтикером выступало высшее номенклатурное руководство, которое в ручном режиме управляло СМИ. Так журналист «Известий» и фельетонист «Крокодила» в своём дневнике вспоминает, что в апреле 1948 г. произошло изменение политического вектора по отношению с США: «Редакторы всех газет и журналов, вплоть до «Крокодила», были вызваны позавчера к Жданову. Вслед за этим из номера «Огонька» были выброшены (все!)

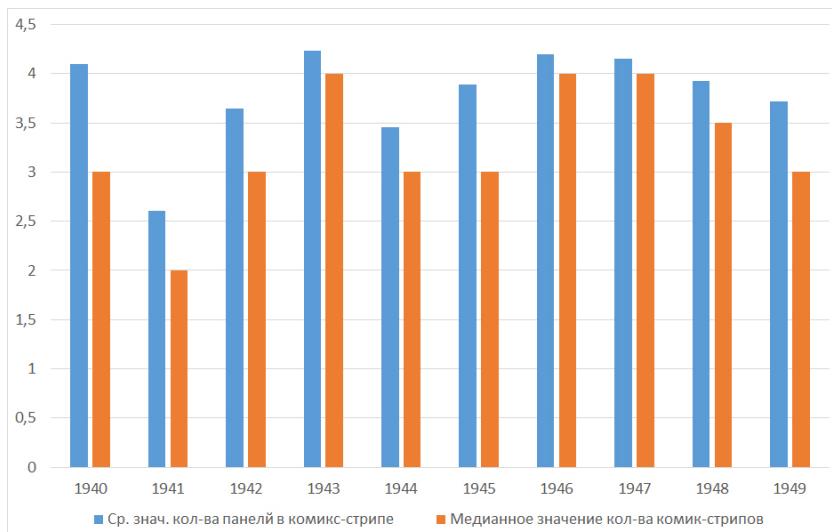


Рис. 2. Среднее количество панелей в комик-стрипе и медианное значение числа панелей в комик-стрипах журнала «Крокодил» 1940-1949 гг.

антиамериканские материалы. Встали печатные станки, набиравшие материалы для «Крокодила». Возможно, вылетела бы и моя заметка, не появившись она немного раньше. «Известия» третий день не дают международных статей» (Матвеев 1948).

Процесс согласования стрипов и карикатур имел сложную контрольную систему, существование которой, опять же, не ускоряло и не упрощало работу художников.

Передатчик (кодирование)

Кодирование сообщения происходит через непосредственно нарративы комикса, его макет и процесс «инкапсуляции», понимаемый как выбор авторами того, что именно из дискретного нарратива появится в панелях комиксов. Свою роль в кодировании сообщения играют также композиция содержимого панелей. Комикс как язык создаёт собственную семиотическую систему знаков-индексов и знаков-символов (Duncan, Smith 2009: 10-11). Всего с 1940 по 1949 гг. было напечатано 505 комик-стрипов размером от 2 до 15 панелей.

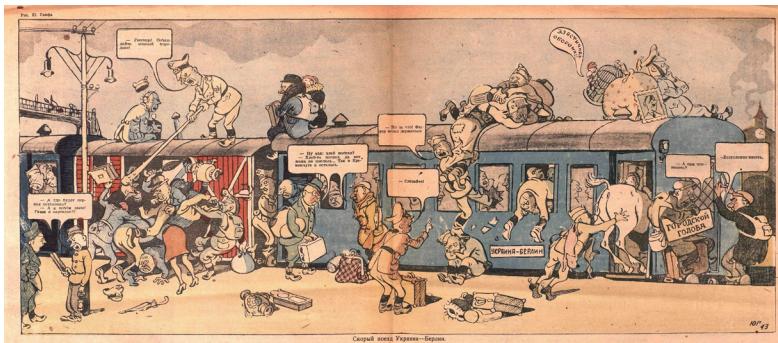


Рис. 3. Ганф Ю.А. Скорый поезд Украина – Берлин 1943. №36. С. 4-5

Графический нарратив советских стрипов дискретен, определённые моменты основного нарратива действий заключаются художниками в ограниченные пространством панели, вне зависимости от того, существует ли граница (фрейм) самой панели. Советские художники скорее не работали с панельными фреймами и гаттером

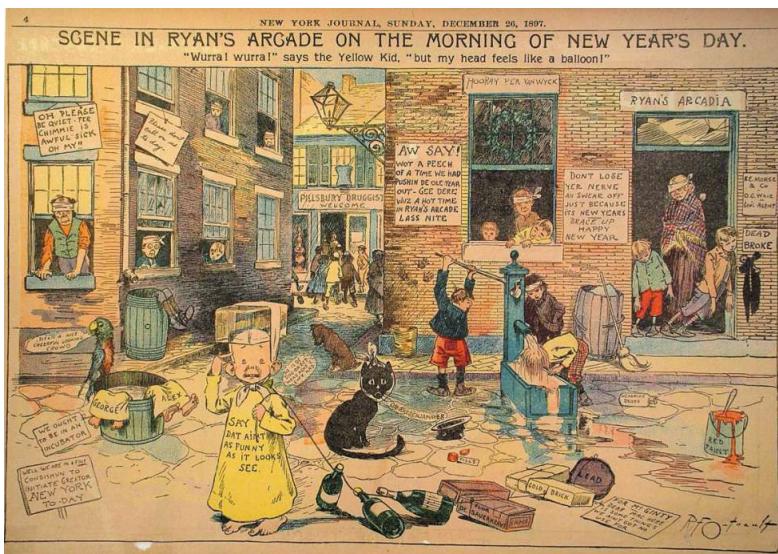


Рис. 4. Outcault R.F. Scene in ryan's arcade on the morning of new year's day // New York Sunday Journal December 26, 1897, P. 4

как с возможной частью повествования, эти элементы достаточно редко влияли на происходящее внутри панелей. Вопрос визуализации звука и речи в большинстве случаев решался в пользу подписей под рисунками, и лишь немногие авторы, такие как И. М. Семёнов, Б. Е. Ефимов, Г. О. Вальк и Ю. А. Ганф использовали речевые шары-бабблы. При этом нельзя сказать, что существовал некий запрет на использование речевых шаров, примером тому может являться выпуск №8 1940 г., когда все иллюстрации были выполнены с применением бабблов, в том числе художниками, которые не создавали такого рода стрипов. В связи с перемещением текстуальной части под рисунок примеры визуального изображения ономатопеи представляют собой редчайшее исключение.

Говоря о знаково-символьной системе, можно сказать, что художники не создают какого-то нового набора знаков-индексов или знаков-символов. Они остаются в рамках западной традиции графики – подтверждением этому может служить структура переходов от панели к панели по С. Макклайду.

Анализ всех комик-стрипов во всех журналах «Крокодил» за 1941-1945 гг. показал, что распределение типов переходов соответствует традиционной для американских и европейских комиксов структуре перехода с преобладанием 2, 3 и 4 типа перехода (*Макклайд 2016: 75-76*) (Рис.1).

Особой чертой советского комик-стрипа можно назвать высокую долю третьего типа перехода «от объекта к объекту» – 36%. Подобная ситуация может объясняться преобладанием короткого формата стрипа: в 1940-е гг. среднее значение количества панелей в стрипах составило 3,8 панели, медианное значение ещё меньше – 3,25 панели (Рис. 2). В такой ситуации авторам приходилось быстро разворачивать повествование стрипа, вынуждая читателя до-стравливать в своём воображении значительные части сюжета.

Для демонстрации аффективных действий персонажей или объектов использовались сложившиеся визуальные тропы: изображение вылетающих искр при ударе, закрученная линия над едой, изображающая пар, прямые линии, исходящие от лампы, изображающие свет, горизонтальные или вертикальные линии, показывающие след от движения и др.

Говоря об особенностях инкапсуляции историй, уникальной особенностью «Крокодила» является использование двухстраничных разворотов для одного большого рисунка, часто с использованием бабблов, в котором разворачиваются десятки небольших сюжетов, связанных между собой общей темой (*Например: Ганф 1942: 4-5; Бродаты 1944: 8-9*). Если мысленно разделить их пространством гаттера, то эти полностраничные комиксы разбились бы на 10-20 панелей. (Напр: Рис. 3). Такого рода формат комик-striпа без использования фреймов и гаттера, тем не менее, имеет прецеденты и в западной комиксной традиции: например в ряде стрипов «Жёлтого ребёнка» Ричарда Ф. Аутколта читатель также идёт от «панели» к «панели» в пространстве единого рисунка (Рис. 4).

Каналы передачи

Каналами передачи сообщения выступают дистрибуторы, специализированные магазины комиксов, ретейлеры, букинисты и продавцы электронных версий комиксов. Говоря о каналах распространения советских газет и журналов, необходимо заметить, что для данного периода этот вопрос крайне мало изучен и требует дальнейших архивных изысканий.

Но прежде чем говорить о каналах, отметим несколько важных характеристик самого объекта распространения. Общесоюзная ситуация с книгоизданием и СМИ в эти годы определялась требованиями к печати в ситуации войны. Ввиду необходимости создания специализированной фронтовой прессы происходило уменьшение количества газет и журналов, издаваемых в тылу. Происходит значительное сокращение выпуска газет и журналов, сокращаются тиражи и количество наименований продукции, меняются периодичность выхода, объём и формат.

Подобные пертурбации случились и с «Крокодилом». Тираж журнала начал падать ещё в 1940 г., поэтому последний «довоенный год» – это 1939 г., когда тираж составил 9625 тыс. экз. К 1940 г. он сократился на 32% (здесь и далее к прошлому году), составив 6520 тыс. экз. Сокращается и число номеров с 35 до 24 штук. Интересным является тот факт, что, несмотря на начало Великой Отечественной войны, в 1941 г. «Крокодил» не только не сократил, но и увеличил тираж на 19%, до 7775 тыс. экз., а в 1942 г. его тираж

составил уже 9494 тыс. экз., тем самым практически восстановив уровень 1939 г. Но в 1943 г. тираж падает на 59%, сократившись до 3.845 тыс. экз., в 1944 – ещё на 17% до 3200 тыс. экз., и лишь в 1945 г. наблюдается небольшой рост до уровня 1943 г. – 3709 тыс. экз. После войны в 1946-1949 гг. тираж журнала установился на уровне 5400 тыс. экз. В военные годы сократился и объём журнала. Если до войны он составлял 16 страниц (двойные номера по 24-26 страниц), то с июльского №13 1941 г. его объём сократился до 8 страниц. В таком виде журнал будет выходить с 1941 до 1944 г. (исключая три сдвоенных номера на 16 страниц в 1944 г.).

Некоторое увеличение количества страниц произойдёт только в 1945 г.: 15 номеров выйдут объёмом 12 страниц, и 2 номера – объёмом 16 страниц. Но и в последний год войны в 8-страничном объёме выйдет 20 из 35 номеров журнала. К довоенному объёму журнал вернётся только в 1949 г. после Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) о журнале «Крокодил» от 6 сентября 1948 г., в котором содержалось требование «увеличить объём журнала до 2 печ. листов» (*Власть* 1999: 64).

Подобные изменения тиража в годы войны обусловлены близостью места печати «Крокодила» – полиграфических мощностей газеты «Правда» – к фронту. Несмотря на то, что часть сотрудников газет и журналов были эвакуированы в Куйбышев, журнал не остановил работу и фактически стал в 1941-1942 гг. фронтовым журналом.

Рост тиражей журнала связан с тем, что проблема военной агитации стояла наиболее остро именно в первые годы войны, и журнал считался эффективным способом решать агитационные задачи среди армии и населения. При этом, несмотря на некоторый рост в 1942 г., тираж журнала постепенно падал с 271 тыс. экз. в начале года до 135 тыс. экз. в конце года. К 1943 г. линия фронта отодвинулась от Москвы и журнал перестал быть фронтовым. Была наложена работа десятков фронтовых газет и специализированных журналов, поэтому острая нужда в такого рода сатирическом издании исчезла, его тиражи поползли вниз.

Вопрос распространения журнала требует дальнейших архивных изысканий. Необходимо поставить ряд вопросов: сколько номеров

из тиража журнала распространялось по подписке, а сколько уходило в розничную торговлю? Сколько экземпляров Крокодила уходило на фронт, а сколько распределялось по тыловым структурам? Кто вообще имел возможность подписаться на журнал, и какова география его распространения? Не имея возможности в настоящий момент ответить на эти вопросы, мы обратились к дневникам 1940-х гг., чтобы понять, как и где можно было почитать «Крокодил». Ряд авторов дневников упоминают, что журнал «Крокодил» регулярно приходил в парткабинеты (Корсаков 1942; Чивилихин 1946) и библиотеки (Яковлев 1943; Лобов 1950).

Интересный способ дистрибуции «Крокодила» открывает дневник уроженца БССР Николая Власовича Бунда, направленного командованием в качестве офицера в Войско Польское в 1943–1945 гг. Служа в Krakowе, он выписывал «Крокодил» в отделении «Международные книги» вместе с газетами и журналами «Знамя», «Новый мир» и «Огонёк» (Бунда 1945).

Декодирование сообщения

В процессе расшифровки комиксного сообщения работают когнитивные и аффективные реакции читателя, а также когнитивный процесс достраивания или закрытия (*closure*) истории, восстанавливающий всю её полноту из разрозненных панелей комикса (Duncan, Smith 2009: 12). Рассмотрение данного элемента коммуникативной системы на примере исследуемого журнала также требует архивной работы с письмами читателей «Крокодила», анализ которых мог бы позволить лучше понять восприятие и интерпретации стрипов и карикатур.

Декодировка комик-стрипов, как и в целом изображений, является сложным и индивидуальным процессом, результат которого сложно экстраполировать на большие группы людей. Поэтому обратимся к конкретному читателю «Крокодила» 1940-х гг. Георгию Алексеевичу Князеву, архивисту и будущему директору Архива АН СССР. Относясь к любым художественным явлениям с большим интересом, он часто упоминает «Крокодил» в своём дневнике и весьма критично оценивает его иллюстрации. Так, например, он обращает внимание на то, что нельзя переоценивать роль стрипов и карикатуры в экзистенциальные моменты.

В записи от 1 сентября 1941 г. он описывает то, как люди читают вывешенные в витрине у ЛГУ газеты и замечает, что эти толпы необходимо запечатлеть художникам, хотя «...с иллюстрациями, лубками и пр[очим] очень бедно. Плакаты, которыми снова обезобразили стены домов, окна, двери, заборы, не запоминаются, не волнуют... И не мудрено. Нет подъёма, настроения, воодушевления. Нет страстного порыва, воли к победе.

Конечно, сплошное двухмесячное отступление и страшные неудачи под Ленинградом и на юге не могли не отразиться на психике людей. В витрине отведено место рисункам и карикатурам. На них никто и не смотрит!.. Не до смеха над врагом, когда враг у ворот» (*Князев 1941*).

В дневниковой записи от 20 марта 1943 г. он обозревает подшивку «Крокодила» за январь – февраль 1943 г. и замечает, что его не удовлетворили «все карикатуры на военные события». Он объясняет это тем, что они были сделаны после побед под Сталинградом, но не освещают поражение в Третьей битве за Харьков: «Некоторое чувство неловкости я всегда чувствую в таких случаях, когда вижу изображение каких-либо событий в таком виде, что, перевернись страница, даже строчка истории, и что высмеивалось у другого, высмеивается противником у тебя. Но агитационное значение некоторые рисунки и текст всё же могут [иметь] успех в массах» (*Князев 1943*). Здесь Князев точно замечает такую особенность стрипов и карикатуры этого периода, как стремительное устаревание.

Об этой черте пишет в своей теоретической книге об основах карикатуры и Б. Е. Ефимов: «оперативность зачастую оплачивается дорогой ценой: художественной неполнотой. Ведь когда событие, быстро, даже удачно отражённое сатириком, уходит в прошлое, то вместе с ним, как правило, забывается и карикатура однодневка. Таково уязвимое место нашего искусства, и только очень высокохудожественное мастерство – каким, скажем, обладали Домье, Морили Дени – может спасти злободневный сатирический рисунок от забвения» (*Ефимов 1961: 15*).

Далее он описывает эпизод из работы в Окнах ТАСС в первые дни войны, когда он и ещё несколько художников энергично создают ряд злободневных карикатур, но эти работы не сохранились, в от-

личие от картин художника-пейзажиста, работавшего с ними бок о бок и открывшего после войны собственную выставку живописи (Ефимов 1961: 16–18).

Шум, прямая связь и обратная связь

Следуя модели Шеннона – Уивера, в Коммуникативной модели комикса обращается внимание на работу трёх неочевидных компонентов коммуникации: шума, мешающего коммуникации, обратной связи (*feedback*) и прямой связи (*feedforward*) между отправителем и получателем сообщения. Шум – это любые помехи, искажающие сообщение. Дункан и Смит описывают несколько ситуаций, которые могут создать шум. На этапе кодировки сообщения шум может быть вызван неудачно свёрстанным макетом, который запутывает читателя. При декодировании сообщения шум может возникать непосредственно, например, когда человек, читающий комикс, отвлекается на какие-то другие действия, например на громко играющих детей. Наконец они выделяют семантический шум, возникающий из-за разночтения вербальных и визуальных элементов комикса, например, ребёнок может не знать значение некоторых слов (*Duncan, Smith 2009: 12–13*).

Для периода 1940-х гг. глобальным «шумом» выступила начавшаяся Великая Отечественная война. Она влияла на все элементы коммуникативной цепи. Художники были вынуждены начать работу в других изданиях или отправиться непосредственно на фронт. Н. Э. Радлов, один из наиболее талантливых и продуктивных комиксистов, в 1942 г. погибает от ранения, вызванного попаданием в дом немецкой бомбы. Война стала причиной сокращения тиражей и объёма журнала, значительно ускорила устаревание печатавшихся в нём материалов.

Свою роль в качестве шума сыграли и политические репрессии: так, в 1940 г. по ложному доносу был репрессирован художник Константин Павлович Ротов, который до войны наравне с Ю. А. Ганфом был наиболее активным художником комикс-стрипов. Он продолжит работу в журнале только после реабилитации в 1954 г. Работы Б. Е. Ефимова перестают публиковаться в журнале в 1939 г. после того как его брата М. Е. Кольцова репрессируют в 1938 г.

Говоря о прямой связи (*feedforward*) получателя и создателя сообщения, можно сказать, что в 1940-е гг. мы найдём не так много примеров прямого общения с художниками, если читатель не принадлежал к элитной среде московской творческой интеллигенции. Подобная прямая связь существовала для высшей партийной номенклатуры, от которой мог прийти прямой запрос, требующий ответить ту или иную тему. В то время как обратная связь (*feedback*) в журнале носила характер институциализированной практики писем в редакцию. Результаты работы обратной связи можно увидеть в рубриках «Письма читателей», «Крокодил помог» и «Полевая почта». Как отмечают исследователи советской карикатуры А. А. Шевцова и И. А. Гринько, сущность «Крокодила» заключалась в его дозволенности поднимать проблемы, существование которых никогда бы не всплыло в других изданиях. Поэтому обратная связь являлась могущественным инструментом, когда «оргвыводы» по итогам публикации фельетона или карикатуры могли привести героев публикации к увольнению, сдаче партбилета или началу следственных действий (Шевцова, Гринько 2021: 717).

* * *

Взгляд сквозь призму коммуникативной модели Смита – Дункана позволяет сделать несколько важных выводов касательно журнала «Крокодил» как комикс-медиа. Всего за 1940-е гг. было опубликовано больше 500 комик-стрипов. Подобного рода комиксы создавались практически всеми художниками журнала, при этом наиболее активными авторами в этот период были Ю. А. Ганф, Б. Е. Ефимов, И. М. Семенов, К. С. Елисеев, Г. О. Вальк, М. М. Черемных, Л. Г. Бродаты, А. М. Каневский, Э. Н. Радлов и Е. Н. Евган. Художники «Крокодила» работали по модели «авторского комикса», создавая карикатуры без заранее прописанного сценария, хотя и получая определённые задания от широкого круга гейткiperов. Техническая работа над рисунками велась художниками самостоятельно, без специализированных технических помощников, таких как контуровщики, колористы или шрифтовики, что снижало темпы производства рисунков. В этот период художники «Крокодила» были внештатными сотрудниками журнала и с началом Великой Отечественной войны большинство из них перешло на постоянную работу в новые фронтовые газеты и журналы.

В результате тотальной цензуры и репрессий в отношении творческой интеллигенции 1930-х гг. в журнале сформировалась сложная многоуровневая система контролёров-гейткiperов, которые должны были одобрить рисунки и тексты, поступающие в журнал. Резкие изменения политики государства в 1940-е гг. приводили к тому, что центральные СМИ, в число которых входил и «Крокодил», зачастую управлялись высшей партийной номенклатурой в ручном режиме. Всё это также не лучшим образом сказывалось на работе художников, этап согласования карикатур и комик-стрипов замедлял их работу, приводя к тому, что журнал выходил с рисунками, отстающими от актуальных событий.

При кодировании сообщения художники работали в сложившихся традициях западной графики, а их общий визуальный язык, сложившийся в 1920-1930-е гг., и в 1940-е не претерпел кардинальных изменений. Некоторые авторы, такие как Ю.А. Ганф, Б.Е. Ефимов, Г.О. Вальк, И.М. Семёнов использовали в своих стрипах речевые шары-бабблы, однако данный элемент остался их авторской чертой, не став частью общего визуального языка «Крокодила».

Особенностью этого периода является создание 1-2 страничных комиксов на разворотах журнала, не разделённых пространством гаттера и фреймов. Подобного рода изображения имеют сходство с комиксами конца XIX в., такими как «Жёлтый ребенок» Ауклota.

Говоря о каналах передачи сообщения, необходимо заметить, что данный вопрос требует дальнейших архивных изысканий. На основе анализа дневников исследуемого периода было выяснено, что журнал часто читался в парткабинетах и библиотеках. Также журнал «Крокодил» можно было выписать в соцстранах через систему отделений «Международная книга». При этом требуется поставить ряд вопросов о том, сколько номеров журнала распространялось по подписке, а сколько шло в розничную торговлю; где осуществлялась продажа журнала и насколько свободно можно было его купить; какое количество номеров журнала попадало на фронт, а какое распространялось по тыловым учреждениям науки, образования и культуры.

Журнал, как и большинство советских периодических изданий, в 1940-е гг. пережил падение тиража и сокращение своего объёма.

При этом в самые тяжёлые годы войны 1941-1942 гг. журнал увеличил свой тираж, фактически став фронтовым изданием. В дальнейшем тираж начинает снижаться, что вызвано налаживанием и ростом фронтовых печатных изданий и уходом линии фронта от Москвы, где располагались печатные мощности журнала.

Восприятие тех или иных комик-стрипов остаётся сложной темой ввиду того, что интерпретации изображений сугубо индивидуальны. На примере дневника архивиста Г. А. Князева можно увидеть, что такого рода визуальные материалы в самые сложные экзистенциальные моменты войны отходят на второй план, и не стоит абсолютизировать их значение. Также в военные годы острее встает проблема быстрого устаревания визуальных материалов в связи с имеющейся ситуацией на фронте и зачастую несоответствием актуальному положению вещей.

Журнал активно поддерживал как обратную связь со своим массовым читателем через систему Отдела писем, так и прямую связь с высшим руководством страны, будучи своеобразным полунеформальным институтом решения проблем в стране. Основным шумом при получении сообщения выступали два основных фактора – война и политические репрессии. В результате и первого, и второго сокращалось количество художников комик-стрипов, снижалось качество журнала.

Изучение советской печати ещё таит в себе немало интересных находок для исследователей комиксов. Главной сложностью для учёного является опознание того, что перед ним не политически ангажированная карикатура или набор иллюстраций, а такая малоприжившаяся в постсоветской печатной прессе форма комикса как комик-стрип.

Этот исторический период не должен быть исключён с радаров исследователей под мотивировкой о невозможности искусства в несвободных условиях или ввиду несогласия автора с пропагандистской направленностью рисунков. Автор полагает, что при анализе такого рода материала следует немного «впасть» в грех формализма. Весь советский период работало множество талантливых авторов, чей труд ещё предстоит по-настоящему оценить и включить их в число классиков советского комикса.

**Распределение количества комик стрипов
по годам и авторам
в журнале «Крокодил» с 1940 по 1949 гг.**

	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	Всего
Ганф Ю.А.	2	2	8	11	7	7	8	9	10	9	73
Ефимов Б.Е.	3	5	11	7	5	3	8	13	6	5	66
Семёнов И.М.	1	2	5	5	8	10	6	10	7	5	59
Елисеев К.С.	5	0	6	7	4	4	5	6	7	2	46
Вальк Г.О.	0	1	4	2	4	6	5	2	2	9	35
Черемных М.М.	3	3	0	0	2	3	6	3	5	3	28
Бродаты Л.Г.	1	2	2	4	3	4	1	3	1	4	25
Каневский А.М.	3	1	2	4	6	2	0	3	2	1	24
Радлов Н.Э.	5	1	12	0	0	0	0	0	0	0	18
Евган Е.Н.	0	0	0	1	0	0	5	4	7	0	17

Список источников

Борис Корсаков Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/185039>
Запись от 24 апреля 1942.

Бродаты Л.Г. Юридическая консультация // Крокодил. 1944. № 39-40. С. 8-9

Бунда Н.В. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/749533> 18 ноября 1945 г.

Ганф Ю.А. На берлинском конкурсе вежливости // Крокодил. 1942. №17. С. 4-5

Ганф Ю.А. Скорый поезд Украина – Берлин // Крокодил. 1943. №36. С. 4-5

Князев Георгий Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/342931>. 1 сентября 1941.

Князев Георгий Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/343314>.

20 марта 1943.

Лобов Н.Г. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/738104> Запись от 30 марта 1950 г.

Матвеев В.А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/669355> 4 апреля 1948.

Покровская Н.С. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/320726>. Запись от 4 марта 1952 года.

Семёнов И.М. // Крокодил. 1940. № 08. С. 7.

Чивилихин В.А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/note/55378> Запись от 9 июня 1941 г.

Яковлев Ю.А. Дневник [Электронный ресурс] // Электронный корпус "Прожито". Режим доступа: <https://prozhito.org/notes?date=%221941-06-22%22&diaries=%5B9285%5D&keywords=%5B%22%D0%BA%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BB%22%5D> Запись от 18 июля 1943 г.

New York Sunday Journal 1897. №62. 60 р.

Список литературы

Абрамских И П Смех сильных. О карикатуристах "Крокодила". М.: Искусство, 1977. 319 с.

Антанасиевич И. Русский комикс королевства Югославия. СПб.: Скифия, 2018. 237 с.

Барбасова В.В. Советский тыл в карикатурах журнала "Крокодил" 1941-1945гг // Метаморфозы истории. 2021. № 20. С. 80-109.

Власть и художественная интелигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД. О культурной политике. 1917-1953. Под ред. акад. А.Н. Яковleva; сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. 872 с.

Ефимов Б.Е. Десять десятилетий о том, что видел, пережил, запомнил. М.: Вагриус, 2000. 636 с.

Ефимов Б.Е. Основы понимания карикатуры. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 71 с.

- Макклайд С. Понимание комикса: невидимое искусство. М.: Белое Яблоко, 2016. 216 с.
- Рябов О.В. Женщины нацистской Германии в зеркале советской карикатуры (на материале журнала "Крокодил") // Уральский исторический вестник. 2019. № 3(64). С. 84-92.
- Чегодаева Н. М. Журнальная графика // История русского искусства Т. XIII. Искусство 1941-1945 годов. под ред. Р.С. Кауфмана, М.Л. Неймана, Г. Ю. Стернина и О.А. Швидковского. М.: Наука, 1964. С. 63-102.
- Шевцова А.А., Гринько И.А. К вопросу о методологии исследования визуальных источников (на примере этнически маркированных сюжетов советской карикатуры) // Современное социально-гуманитарное образование: векторы развития в год науки и технологий : материалы VI международной конференции, Москва, 22-23 апреля 2021 года. Москва: Московский педагогический государственный университет, 2021. С. 715-726.
- Alaniz J. Komiks: comic art in Russia. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. 288 p.
- Duncan R., Smith M.J. The Power of Comics: History, Form and Culture. New York: Continuum, 2009. 346 p.
- Earle E.H.H. Comics: An Introduction. Abingdon, Oxon; N.Y. : Routledge, 2021. 214 p.
- Gordon I. Comic Strips // Comics Studies: A Guidebook. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 2020. P. 13-23
- White D.M. The "Gate Keeper": A Case Study in the Selection of News // Journalism Bulletin. 1950. №27(4). P. 383-390.
- Woo B. What Kind of Studies Is Comics Studies? // The Oxford Handbook of Comic Book Studies ed. Aldama F. L. New York: Oxford University Press, 2020. P. 2-15.

Одиночное материнство на страницах «Мурзилки» (2000–2021): культурные смыслы, ценности, идеологии*

Сергеев Дмитрий Валентинович
д-р филос. наук, Кембриджский университет

Трансформация книжной культуры постсоветской России

Целью настоящего исследования является описание культурного образа одиночного материнства, представленного в детском иллюстрированном журнале «Мурзилка». Меня интересует, как матери-одиночки репрезентируются в журнальных текстах и изображениях. Начну с описания той исторической ситуации, в которой оказалась российская иллюстрированная периодика для детей к 2000-м гг. К началу XXI в. детская литература в России находилась в непростой экономической ситуации. Книжный рынок и культура чтения в постсоветской России изменились коренным образом под влиянием ряда негативных и позитивных факторов.

*This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101020077.

Негативным последствием внезапного перехода от централизованной государственной экономики к свободным рыночным отношениям стало тяжёлое финансовое положение большинства российских семей. Для обедневшей потенциальной аудитории этих журналов детская периодика, традиционно считавшаяся важным каналом качественного чтения (*Nikolajeva 1995: 109*), стала малодоступной. В некоторых случаях подобная потеря массового читателя приводила к закрытию детских журналов. Как отмечает ряд исследователей, после распада Советского Союза детская литература «потеряла свой престиж и стала периферийной» (*Rudova, Balina 2005: 186*). Но были и позитивные изменения.

В начале 1990-х была отменена цензура и значительно упрощена процедура регистрации изданий. С этого момента правила свободного рынка, а не политические или идеологические институты определяли тематику текстов и изображений. В свою очередь, читатели получили доступ к более разнообразной литературе. Дети и их родители познакомились с ранее неизвестными иностранными авторами. Рост количества таких книг привёл к тому, что к 2000 году около половины всех детских изданий были переводными (*Hellman 2013: 563*).

В подобных непростых социально-экономических условиях и высококонкурентной среде детские иллюстрированные журналы боролись за своё существование. С одной стороны, резкое падение тиражей, потеря государственной поддержки и сокращение финансирования отразились на качестве журнала. В результате экономии затрат на издание журналов публиковались материалы неизвестных авторов и использовалась дешёвая компьютерная графика иллюстраций. С другой стороны, периодика быстрее, чем книги, адаптировалась к текущим читательским вкусам. По этой причине писатели в начале 1990-х публиковались в таких журналах, которые в условиях новообретённых свобод охотнее печатали новаторские рассказы (*Ingg 2015: 65*).

Тем самым, несмотря на изменившийся статус, характер и охват читательской публики, периодика продолжала поддерживать новшества в детской литературе (*Lanoux, Kelly, Bukhina 2021: 206*). Кроме того, общество не отказалось от своего советского культурного

наследия. Постсоветская детская литература продолжала развиваться в тесном диалоге с предшествующей эпохой «через пародию, критику, опровержение, почитание и ностальгическое возвращение» (*Lanoux, Kelly, Bakhina 2021: 5*).

Литературное разнообразие также было обусловлено появлением новых издательств. Наиболее характерной тенденцией этого периода был «переход от меньшего количества наименований большими тиражами в советский период к большему количеству наименований меньшими тиражами в постсоветский период» (*Lanoux, Kelly, Bakhina 2021: 48*).

Журналу «Мурзилка», основанному в 1924 году, удалось выжить, хотя ежемесячные тиражи значительно сократились. Если в начале 1980-х годов тираж журнала достигал 9,5 млн экземпляров, то в 2017 году – 42000 экземпляров в месяц. Тем не менее «Мурзилка» занесена в Книгу рекордов Гиннесса как самый старый в мире детский журнал с непрерывной издательской историей (*Lanoux, Kelly, Bakhina 2021: 206–207*).

Методология

Качественные параметры «Мурзилки» – долгая непрерывная история, быстрая адаптация к запросам публики и книжного рынка, разнообразие коротких рассказов, эклектичность содержания, взаимодействие визуального и текстового – объясняют его выбор для целей исследования. В отличие от книг журналы отличаются более коротким и интенсивным текстооборотом: они дешевле, содержат большое количество микронarrативов, как правило учитывают возрастные особенности аудитории.

Иллюстрации привлекательны для начинающих читателей, что способствует развитию их индивидуального воображения и культурного багажа. В частности, журналы предлагают образы, которые моделируют и закрепляют нормы и идеалы материнства (*Luke 1994: 294*). Кроме того, детские журналы транслируют гендерные стереотипы по нескольким каналам: изображения, эмоции, цвета, реклама, текст (*Spinner, Cameron, Calogero 2018: 316*).

Для достижения целей исследования было привлечено 38 рассказов, из которых 18 содержат иллюстрации. Условия для включения текстов в корпус были следующие: публикация в период с 2000 по 2021 гг. и наличие одинокой матери в качестве главного или второстепенного персонажа. Фокус анализа направлен на раскрытие динамики представлений об одиноком материнстве в современном российском обществе.

В гуманитарной науке разработана богатая методология анализа детских книжек-картинок и комиксов (*Сергеев 2021*), которая ранее не применялась для изучения детской иллюстрированной периодики. Из всего разнообразия я применяю комбинацию трёх методов: мультимодальный дискурс-анализ (*Coats 2018*), социальную семиотику (*Painter, Martin, Unsworth 2014*) и методологию анализа взаимодействия слова и изображения (*Nikolajeva, Scott 2013*).

Мультимодальный дискурс-анализ теоретически обосновывает возможность применить разные методологии к одному тексту и скомбинировать контент-анализ, биографический анализ и социологию текста. Это позволяет описать культурные смыслы и ценности одинокого материнства в современной российской культуре. Социальная семиотика полезна её реконструкциями визуальной грамматики как взаимосвязанной системы художественных приёмов. Наконец, методология анализа взаимодействия слова и изображения фокусируется на динамике текста и картинок к нему.

Результаты исследования

С учётом значительно сократившихся тиражей, «Мурзилка» — свидетель социальных изменений одинокого материнства в современной России. Прежде всего я отмечаю разнообразие его презентаций в текстах. Оно достигается столкновением разных идеологий одинокого материнства, их ценностей и культурных смыслов. В исследовании идеология понимается как «набор осознанных и бессознательных идей, верований и ценностей» (*Coats 2018: 9*), который формирует коллективное представление об одиноком материнстве в обществе.

Я выделил три основных типа публикаций, формирующих эти идеологии:

1. Журнал обращается к наследию советской детской литературы через: (а) публикацию классиков советской детской литературы (например: Лев Кассиль «Отметки Риммы Лебедевой», 2005 № 7), (б) переиздание рассказов из архивных выпусков (В. Коркин «Во-вин порядок», впервые издан 1961 № 12, переиздан в 2009 № 3); (в) публикацию постоянных авторов советского периода (материалы А. Митяева, главного редактора «Мурзилки» с 1960 по 1974 гг.) .
2. Одинокое материнство постсоветской России представлено в рассказах авторов, получивших известность в перестроечный или постсоветский периоды (работы Сергея Седова, Марины Дружининой).
3. Наконец, журнал говорит об инокультурном одиноком материнстве через (а) народные, авторские или обработанные сказки (африканская сказка в обработке Святослава Сахарнова «Почему обезьяны живут на деревьях? 2007 № 3), (б) переводы иностранных авторов (например: Отфрид Пройслер «Не забудь самое дорогое» 2003 №10; Маквала Гонашвили «Подарок маме» 2012 №11).

Идеологии создают нарративное пространство конкурирующих между собой культурных смыслов и ценностей. Хотя отдельные элементы или даже целые тексты восходят к определённому историческому периоду или конкретной культуре, они продолжают развиваться и синтезировать новые смыслы. Так, идеологически цельным является персонаж отсутствующей матери-одиночки, что чаще оправдывается необходимостью работать, поскольку она единственный кормилец. Сам по себе это самоочевидный факт, о котором современный читатель даже не задумывается. Но отсутствующая или работающая мама – социальное явление, которое в текстах трансформируется в художественный прием.

Социальный факт становится носителем как минимум пяти культурных коннотаций. Прежде всего, отсутствие матери может быть ценностным усилителем для оценки персонажей. В «Отметках Риммы Лебедевой» Льва Кассиля мать главной героини уезжает в рабочую командировку, оставляя дочь на попечении тёти. В таком контексте

недостойное поведение Риммы усугубляется фактом постоянно работающей мамы. Рассказ «Моё космическое детство» Сергея Жука – единственный текст в корпусе, где один из второстепенных персонажей является сыном матери-одиночки (2011 № 4). Хотя она не встречается ни в тексте, ни в изображениях, автор использует этот факт, чтобы усилить положительные черты героя.

Во-вторых, отсутствие работающей матери выступает триггером, запускающим события и определяющим сюжет. Например, в рассказе «Светлая радость» Светланы Сороки (2016 № 10) маму неожиданно вызвали на работу, и она просит старшего сына присмотреть за младшим братом.

В-третьих, исчезновение фигуры матери из повествования и её появление функционируют как рамка сюжета. В рассказе Светланы Голубевой «Когда ветру делать нечего?» (2020 № 2) мама уходит в аптеку, чтобы купить лекарства для больной дочери. В её отсутствие разворачиваются события, и история заканчивается с её возвращением.

Четвёртая коннотация: кажущееся случайным появление отсутствующей в тексте мамы может выполнять функцию переключателя для прерывания действия или всего хода повествования. К примеру, в рассказе «Ежиная история» Виктора Лунина (2014 № 6) автор использует этот приём дважды: «В этот момент меня позвала мама (с. 16) <...> Однажды мама сварила манку (с. 17)».

Наконец, полное отсутствие мамы в тексте – это фон для разворачивающейся истории и приданье смысла всему сюжету истории. В рассказе Сергей Георгиев «Лучший подарок» (2019 № 3) братья обсуждают подарок для мамы.

Однако зачастую идеологии одинокого материнства внутри себя и во взаимоотношениях друг с другом представляют поле столкновений смыслов и ценностей. Я продемонстрирую это на примере инокультурного одинокого материнства. Семантическое пространство другой культуры всегда выступало фокусом, чтобы сказать нечто важное не столько о другой, сколько о собственной культуре. В частности, фольклор позволяет увидеть одинокое материнство в его крайних формах. При этом инаковость одинокого

материнства может усиливаться разными приёмами, среди которых антропоморфизация героев – наиболее известный и часто используемый в детской литературе.

Так, писатель Святослав Сахарнов пересказывает африканскую сказку под названием «Почему обезьяны живут на деревьях» (2007 № 3), где мать-черепаха пытается переиграть подругу-обезьяну. Она наставляют дочь, чтобы она солгала, но избежала наказания за подобное антисоциальное поведение.

По сути, это история о культурно неприемлемых нормах поведения матери-одиночке в образе антропоморфной черепахи. Этому тексту можно противопоставить авторскую сказку немецкого писателя Отфрида Пройслера «Не забудь самое дорогое» (2003 № 10), где изначально главная героиня предпочитает богатство ребёнку, немедленно сожалеет о решении и возвращает ребёнка в конце истории. Кроме того, это единственный текст в корпусе, где героиня демонстрирует религиозное поведение.

Идеологии и их тексты создают хаотичное смысловое пространство. Но если рассматривать эти произведения, созданные в разных исторических контекстах разными авторами с разной ценностной системой, в хронологическом порядке, то они отражают динамику социального восприятия одинокого материнства в российском обществе. В частности, постсоветская детская литература открыла для себя плохо приживающийся в культурной традиции факт, что матери бывают отрицательными персонажами (*Hellman 2013: 570*). «Мурзилка» нехотя и неосознанно говорит о новых моделях материнства.

Их разнообразие образует пространство с ценностно позитивными и негативными полюсами. С одной стороны, мама – самая красивая (Маквала Гонашвили «Подарок маме», 2012 № 11), реализует позитивные воспитательные стратегии и поддерживает начинания ребенка (Лариса Глухих «Дневник», 2011 № 11), всегда эмоционально позитивна (Марина Дружинина «Хорошо быть оптимистом!», 2016 № 10), добра ко всем (Лиана Риде «Пашка-детектив», 2021 № 3). С другой стороны, она может быть беспомощной (Маша Лукашкина «Урок ОБЖ», 2007 № 2), неудачной в педагогических стратегиях (Геннадий Цыферов «Вкусная грамота», 2015

№ 6), эмоционально неготовой в сложных ситуациях (Ольга Насонова «Обратный счёт», 2015 № 10), может проигрывать во многих функциях старшим членам семьи (Надежда Радченко «Я – джинн», 2021 № 4).

Но журнал явно не готов обсуждать разнообразие культурных конструкций материнства. Редакция предпочитает идеологию «сакрального» материнства, знакомую по детской советской литературе. Консерватизм журнала проявляется напрямую в рассказах и иллюстрациях, и косвенно – в выборе гендера главных героев. В текстах корпуса сын является предпочтительным персонажем, включая сказки с антропоморфными животными. Так, девятнадцать историй изображают сыновей. В четырёх текстах представлены матери-одиночки с двумя сыновьями. Только в девяти рассказах показана динамика отношений между дочерью и матерью. В трёх рассказах присутствуют сыновья и дочери, но в двух из них сын – главный герой, а девочка остаётся фоном или не вовлекается в события повествования.

Такая же пассивность изображаемых дочерей характерна для единственного рассказа об овдовевшей матери с двумя сыновьями и двумя дочерьми. Одна сказка изображает мать-одиночку с тремя дочерьми для создания сказочной сюжетной линии с тремя повторяющимися сценами. Наконец, в одном случае пол ребенка не упоминается вообще. Таким образом, нарративы журнала поддерживают тенденции советской эпохи по продвижению формально гендерного нейтралитета, что зачастую оборачивалось негласным доминированием мужского пола в качестве привилегированного гендера (*Lanoux, Kelly, Bakhina 2021: 94*).

Но невозможно игнорировать происходящих изменений в образе одинокого материнства. Они проявляются в разных деталях. Самый очевидный сдвиг связан с положением матери-одиночки в качестве единственного главы семьи. Она наделяется властью, которая в традиционных семейных отношениях ассоциируется с отцовскими функциями: наказание (Марина Дружинина «Ой, цветет калина», 2013 № 1), запрет (Сергей Авдеенко «Краснопузка», 2017 № 2), разрешение (Ольга Кульnevская «Сердитая буква», 2016 № 3), дисциплина (С. А. Седов «Сказка про Лёшу, который превра-

щался во всё-всё-всё», 2009 № 8), установление порядка (В. Коркин «Вовин порядок», 2009 № 3), организация свободного времени (Сергей Георгиев «Даня и Коля», 2019 № 4).

Наконец, одинокая мама рассматривается как источник знаний и мудрости. Она знает все о внешнем мире и о своих детях. К примеру, излюбленным приёмом Марины Дружининой является изображение мамы, объясняющей этимологию разных слов (Марина Дружинина «Наш Куки», 2016 № 2; «Хорошо быть оптимистом!», 2016 № 10). В конце концов её проницательность превосходит deductивный метод Шерлока Холмса (Марина Дружинина «Элементарно Ватсон!», 2007, № 7).

Изменения также касаются изображения материального достатка и экономического поведения, особенно в разделённых временах текстах. В рассказе А. Митяева «Ягода» с иллюстрациями Михаила Петрова (2004 № 5) изображается экономически устаревшее поведение: мать с дочерью собирают ягоды, что являлось распространённым поведением для компенсации скучного рациона или его насыщения полезной едой. В истории Лиана Риде «Пашка-детектив» (2021 № 3) мама имеет возможность воспитывать двух сыновей, жить в многоэтажном доме и покупать продукты по списку в магазине.

Но если тексты хотя бы намекают на сдвиги в репрезентации одинокого материнства, то иллюстрации остаются довольно однобразными. Показательным является сам факт диспропорции текстов (38 шт.) и иллюстраций к ним (18 текстов содержат изображения матерей). Кроме того, изображения героинь однотипны. Создаётся ощущение их одинаковости с точки зрения этнической и возрастной принадлежности. Читатель видит гомогенную группу белых, европейски выглядящих женщин в возрастном промежутке от 25 до 35 лет.

Скучным также является поведенческий репертуар изображаемых героинь, ограничивающийся их взаимодействием с детьми в повторяющихся позах. Кроме того, художественный язык иллюстраторов журнала содержит элементы, например фартук, которые Аллен Пейс Нильсен считала символами традиционного материнства. По её мнению, «культ фартука» не оставляет сомнений

о связи материинства с домашними обязанностями, в первую очередь с готовкой и уборкой (*Nilsen 1971: 918*). Такой символизм зачастую повторяется в детской литературе, ориентированной на типичные культурные ожидания и установки читателей. Даже с учётом журнального формата, который не позволяет сделать развёрнутым визуальное повествование, можно констатировать неразвитость визуального языка одинокого материинства «Мурзилки» и экстраполировать вывод далее на всю российскую культуру.

Единственный рассказ, представленный одновременно в тексте и трёх последовательных иллюстрациях, – это история о вдове (Ирина Сергеева «Проводы», 2016 № 5). Моя теория состоит в том, что вдовство долгое время занимало исключительное положение в российском обществе. Долгое время оно оставалось единственной социальной одобряемой причиной одинокого материинства (*Bernardi, Mortelmans, Larenza 2018*). Логично предположить, что социальная семиотика вдовства должна иметь достаточно развитую литературную и визуальную традицию, хотя данный тезис требует отдельного исследования и обоснования.

Заключение

Несмотря на все трудности 1990-х годов, «Мурзилка» остаётся детским иллюстрированным журналом с самой долгой непрекращающейся издательской историей. Журнал реализует разные стратегии выживания, что непосредственно отразилось на нарративах об одиноком материинстве. Взятые вместе, эти тексты образуют пространство идеологических конфликтов. С одной стороны, «Мурзилка» продолжает ретранслировать культурные смыслы советского материинства с акцентом на его позитивный, почти сакральный характер. С другой стороны, журнал публикует тексты, отражающие изменения в обществе, и тем самым предлагает разнообразие моделей (одинокого) материинства. Авторы искусно трансформируют социальный факт одинокого материинства в повествовательные приёмы. Особой детализации был подвергнут социальный факт отсутствующей матери-одиночки. Но кажущееся разнообразие остаётся формальным, поскольку

оно не преодолевает существующие расовые, этнические, возрастные стереотипы и предубеждения. Убедительным доказательством этого вывода является чрезвычайно скучный, почти неразвитый визуальный язык одинокого материнства. Отвечая на вопрос о причинах такой неразвитости, я делаю вывод о том, что иконография одинокого материнства не сложилась в целом в российской культуре.

Научная литература

- Сергеев Д.В. Что мы читаем? К определению детской книжки-картинки // Детские чтения, 2021. № 2 (16). С. 400–415.
- Bernardi L., Mortelmans D., Larenza O. Changing Lone Parents, Changing Life Courses // Lone Parenthood in the Life Course / Eds. L. Bernardi, D. Mortelmans. Cham: Springer Open, 2018. P. 1–26.
- Coats K. The Bloomsbury Introduction to Children's and Young Adult Literature. London: Bloomsbury Academic, 2018. 448 p.
- Hellman B. Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574 – 2010). Boston: BRILL, 2013. 575 p.
- Inggs J. Fictional Girls in Transition During Perestroika // Girlhood Studies, 2015. № 1 (8). P. 60–75.
- Lanoux A. Bad Mothers in Russian Children's Literature after 1991: Alcoholism, Neglect, and the Problem of Post-Socialist Realism // Transgressive Women in Modern Russian and East European Cultures: From the Bad to the Blasphemous / Eds. B. Holmgren, M. Lipovetsky, Y. Hashamova. New York: Routledge, 2016. P. 143–161.
- Lanoux A., Kelly H, Bakhina O. Growing Out of Communism Russian Literature for Children and Teens, 1991–2017. Boston: BRILL, 2021. 280 p.
- Luke C. Childhood and Parenting in Popular Culture // The Australian and New Zealand Journal of Sociology, 1994. № 3 (30). P. 289–302.
- Nikolajeva M. Russian Children's Literature Before and After Perestroika // Children's Literature Association Quarterly, 1995. № 3 (20). P. 105–111.
- Nikolajeva M., Scott C. How Picturebooks Work. New York: Taylor and Francis, 2013. 308 p.

- Nilsen A.P. Women in Children's Literature // College English, 1971. № 8 (32). P. 918–926.
- Painter C., Martin J.R., Unsworth L. Reading Visual Narratives: Image Analysis of Children's Picture Books. Sheffield; Oakville: Equinox Pub., 2014. 202 p.
- Rudova L., Balina M. Russian Children's Literature: Changing Paradigms // Slavic and East European Journal, 2005. № 2 (49). P. 186–198.
- Spinner L., Cameron L., Calogero R. Peer toy play as a gateway to Children's gender flexibility: The effect of (counter)stereotypic portrayals of peers in Children's magazines // Sex Roles, 2018. № 5–6 (79). P. 314–328.

Изображение Востока в американском pulp-журнале Oriental stories (1930-1932)

Лапаев Никита Юрьевич

студент магистратуры 2-го курса НИУ ВШЭ,
факультет гуманитарных наук,
программа: История современного мира

Формирование популярной культуры связано с процессом урбанизации и появлением массового общества. Урбанизация как массовое явление становилась одним из стабилизаторов городской культуры, разнородной и разнообразной (Гудков, Дубин 1994: 107-108). Литература пользовалась спросом у второго поколения мигрантов в городе, которым уже необходимо было следовать «нормальному образу жизни» (По выражению Б.В. Дубина: «Он [потребитель популярной культуры – прим.авт] – носитель нормы, в этом смысле он сам – норма» (Дубин 2010: 77)), а не только адаптироваться к новой среде (Гудков, Дубин 1994: 107-108). Этим отчасти можно объяснить определённую однотипность массовой литературы, «формульность» её сюжетов.

Как отмечал Джон Кавелти, формульные сюжеты предоставляют читателю чувство безопасности и при этом «подкрепляют уже существующие интересы и установки» (Кавелти Джон 1996). Иллюстрации и обложки pulp-журналов стали одними из первых изображений зарождающихся жанров фэнтези, хоррора, детектива и научной фантастики в популярной культуре. Помимо художни-

ков, уже работавших иллюстраторами «бульварной» литературы, pulp-журналы вывели на сцену новых людей, среди которых были такие художники как Маргарет Брандидж и Вирджил Финли.

Период 1920-1930-х гг. в истории популярной литературы, особенно жанров фэнтези и фантастики, можно по праву назвать эпохой pulp-журналов. Происхождение такого рода изданий восходит к началу XX в., но по-настоящему крупного финансового успеха они достигли к 1920-м гг. Тираж журнала *Amazing stories*, одно из самых популярных изданий такого рода, к концу десятилетия достигнет рекордных 150 тыс. экземпляров. Именно в этих дешёвых изданиях с завлекающими иллюстрациями, ориентированных на максимально широкую публику, создавались новые жанры и направления. Аудитория состояла преимущественно из не слишком образованных слоёв – рабочих, иммигрантов, подростков (*Smith 2000: 205*).

В это время журналы начинают специализироваться, что выливается в формирование определённых жанров. Финансовый успех флагманских изданий порождает массу эпигонов или связанных с крупными изданиями журналов. Таким журналом станет рассматриваемый нами в этой работе *Oriental stories* посвящённый тематике востока. Он являлся дочерним проектом более масштабного журнала *Weird tales*, который нерегулярно выходил с 1930 г. по 1934 г., после чего был трансформирован в журнал более широкого профиля *Magic carpet*.

Изучение данного феномена восходит к 1970-1980-х гг., когда произошло возвращение интереса к pulp-журналам, появились попытки возродить их в том или ином виде. Творчество художников становилось предметом коллекционирования (по причине плохой бумаги pulp-журналы плохо сохраняются), выставок. Примерно с этого периода берёт начало достаточно длинная традиция неакадемических исследований pulp-журналов, выполненных писателями, художниками, издателями или коллекционерами, которая продолжается до сих пор и вполне может превосходить по объёму академические исследования.

В этих работах содержится много интересной информации, поскольку многие из них содержат фрагменты воспоминаний людей,

причастных к деятельности журналов, интервью у ещё живых авторов, художников, членов их семьи или знакомых. К примеру, в написании книги Роберта Вейнберга *The Weird tales story* принимал участие и Эдгар Хоффман Прайс, один из авторов, писавших для журнала ещё в 1930-х гг.

В современной академической традиции исследования популярной культуры pulp-журналам уделяется значительное внимание, особенно касательно их вклада в становление популярных жанров и отдельных аспектов этих жанров, хотя больше внимания уделяется научной фантастике. Периоду pulp-журналов отведена целая глава в *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Atterby 2003: 32-48), затрагивает в своих исследованиях этот вопрос и Джон Ридер (Ридер 2018: 252-261). Но попытки связать исследование популярной культуры с историей стали предприниматься уже в XXI в. Роджер Лакхёрст в своей статье «Научная фантастика и культурная история» (Luckhurst 2010) отмечает, что история таких жанров часто представляет собой традиционную историографию с исследованием фигур великих создателей, линий наследования, национальных характеров и вырванных из контекста «шедевров».

Но в начале XXI в. стали появляться первые работы, обращающие внимание на такие аспекты, как раса, пол (Это коснулось и нашей темы. Так, творчество Маргарет Брандидж было рассмотрено как часть феномена женского присутствия в ранней научной фантастике. Подробнее см: (Sharp, Yaszek 2016: 338-340), сексуальность, а также культурный контекст и влияние на авторов идей своего века (Там же: 9). Иллюстрации также иногда выступают предметом для исследований. В статье Дж. И. Свилписа «Иллюстрации в научно-фантастических журналах: семиотический анализ» (Svilpis 1983: 278-291) иллюстрации рассматриваются с семиотических позиций, но хронологические рамки исследованного материала относятся к более позднему периоду. Помимо этого, иллюстрации выступают вспомогательным источником для исследования рекламы (Smith 2000: 204-230) в pulp-журналах, с помощью которых историки пытаются выяснить как целевую аудиторию журналов, так и транслируемые в журналах ценности, находящие у этой аудитории отклик.

В данной работе мы рассмотрим иллюстративные изображения Востока в американском pulp-журнале *Oriental stories*, который, в отличие от основного журнала Райта Фарнсвота *Weird tales*, малоисследован в этой части.

В качестве источников для исследования выступили обложки и иллюстрации нескольких номеров *Oriental stories*: Том 1. № 1. (1930 г., обложка Доналда ван Гелба), Том 1 № 4 (1931 г., обложка Доналда ван Гелба), Том 2. № 1. (1932 г., обложка Джеймса Аллена Сент-Джона), Том 2 № 3 (1932 г., обложка Маргарет Брандидж), Том 2 № 3 (в переиздании журнала *Odyssey* в 1975 г., обложка Маргарет Брандидж). Обычно помимо обложки, отображающей сцену из какого-либо рассказа из номера, к каждому произведению прилагалась собственная иллюстрация. Также изображения сопровождали некоторые анонсы новых произведений и содержание.

Прежде чем приступить к анализу иллюстраций к журналу, следует ответить на важный вопрос: зачем их вообще помещали на страницы журналов? Ниже мы постараемся ответить на него.

Самый очевидный ответ – они завлекали читателей, а сцены эротизации или насилия вызывали дополнительный эмоциональный отклик, что характерно для формульной литературы. Таким образом, иллюстрации позволяли журналам лучше продаваться невзыскательной аудитории.

Но представляется, что ситуация несколько сложнее. Британский историк Майкл Сэлер в своей работе «Как будто: Современное очарование и литературная предыстория виртуальной реальности» выдвигает тезис о появлении на рубеже XIX-XX вв. нового типа «воображаемых миров», которые отличались от прошлых схожих феноменов культуры тем, что, не скрывая своей выдуманности, стремились казаться реалистичными, структурированными и сопровождающимися атрибутами реального мира (*Saler 2012: 25*).

Можно сказать, что иллюстрации предоставляли ещё один способ лучше визуализировать «воображаемый мир», сильнее погрузиться в него. В дальнейшем феномены популярной культуры дополнялись картами, глоссариями и даже искусственными языками. Изображения стали одним из первых средств такого рода. В дан-

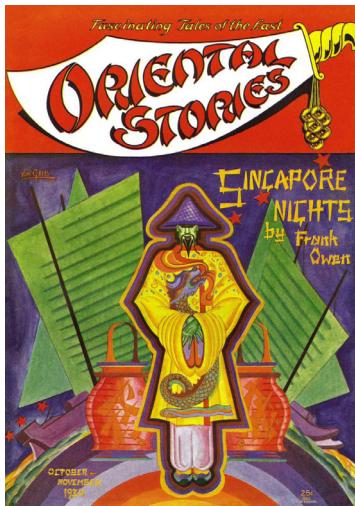


Рис. 1. Обложка первого выпуска журнала Oriental stories

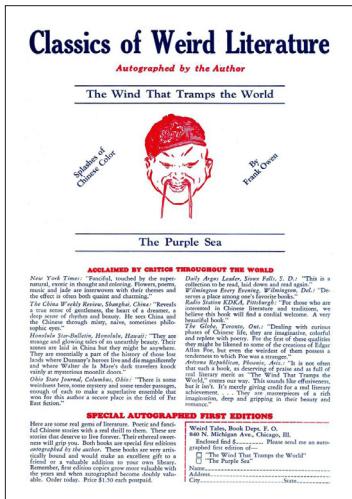


Рис. 2. Реклама антологии Фрэнка Оуэна «Пурпурное море»

ном исследовании мы постараемся оттолкнуться от этого тезиса и рассмотреть иллюстрации к журналам с этого ракурса, не ограничиваясь констатацией факта о расистском и ориенталистском характере этих изображений.

В этот период обложки выпусков создавали такие художники как Дональд фон Гелб (чье сотрудничество с pulp-журналами, кажется, и свелось только к *Oriental stories*), Джеймс Аллен Сент-Джон, автор иллюстраций к «Тарзану» Э.Р. Берроуза, а также начинающая художница Маргарет Брандидж (Weinberg 1999: 64).

Сотрудничество с *Oriental stories* стало отправной точкой в карьере Брандидж, вполне справедливо названной в одном современном издании её работ «Королевой бульварного пинапа» (*Korshak, Spurlock 2013*).

При анализе иллюстраций журнала мы можем выделить несколько тенденций, некоторые из которых напрямую пересекаются с феноменами из социальной и политической жизни Америки тех лет. Это, в первую очередь, стереотипные изображения жителей Восточной Азии в духе «жёлтой угрозы» с характерными шляпами, длинными усами, косами, подчёркнуто азиатскими антропологическими

чертами, имеющими отталкивающий вид. Одним из ярких примеров можно назвать обложку к первому выпуску журнала.

Но подобные изображения продолжают встречаться и в других иллюстрациях (к примеру, изображение китайца, впервые появившееся в рекламе антологии Фрэнка Оуэна в первом выпуске журнала, но в дальнейшем встречающееся ещё несколько раз). Многие рассказы на китайскую тематику связаны с криминалом, что пересекается с популярностью в кинематографе тех лет сюжетов про китайского криминального гения Фу Манчу.

Проблема «жёлтой угрозы» имеет давние корни в американской истории, поскольку вопрос китайской иммиграции в Калифорнию был болезненным ещё в середине XIX в. (Филиппенко 2015: 27), но особенно обострился в 1880-е гг. Причиной этого стала безработица, а также распространение китайских бизнесменов.

В 1882 г. был принят закон об ограничении въезда китайских рабочих, хотя в целом меры правительства были умеренными, поскольку оно стремилось сохранить нормальные, в первую очередь торговые, отношения со странами Азии (Там же: 33). Тем не менее, в 1917 г. произошло дальнейшее ужесточение миграционного законодательства, существенно ограничившего иммиграцию из Азии.

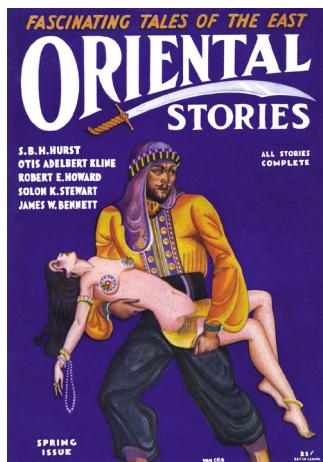


Рис. 3. Обложка четвертого выпуска журнала

Представления (не всегда неоправданные) о том, что с мигрантами связан рост криминала, безработица и падение зарплат, что они являются переносчиками болезней, а их культура несовместима с американскими ценностями, подпитывала расистские представления, которые вылились на страницы *рэп-журналов* (Там же: 31).

Иногда эти стереотипы причудливо сочетались и с научными представлениями своего времени, к примеру, с тезисами итальянского психиатра Чезаре Ломброзо о прирождённости

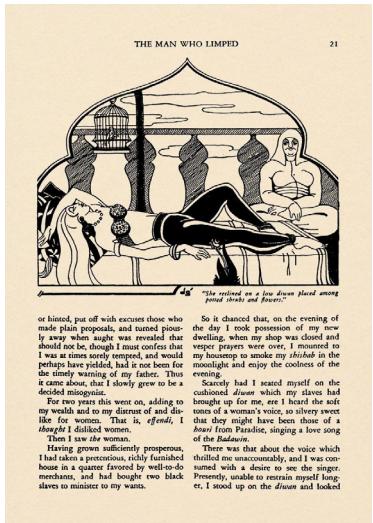


Рис. 4. Иллюстрация к рассказу «Человек, который хромал» (осень 1930-го г.)

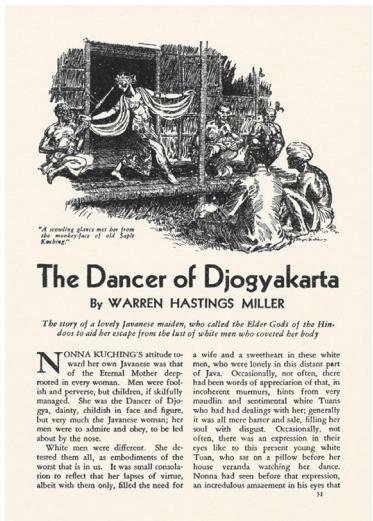


Рис. 5. Иллюстрация к рассказу «Танец Джогьякарты» (зима 1932 г.)

преступника (*Hefner* 2014: 651–676). Как мы можем убедиться, подобные стереотипы коснулись и тех pulp-журналов, которые напрямую были ориентированы на аудиторию, заинтересованную в азиатском антураже.

Несмотря на использование таких отталкивающих образов, эти изображения помогали читателю «достроить» образ вымышленного Востока, используя материалы, циркулирующие в его обыденной жизни.

Вторая тенденция касается в первую очередь арабских или турецких мотивов. Изображения, связанные с приключенческими сюжетами, часто демонстрируют сцены сражений. Битва восточных мужчин является, наверное, самым распространённым типом иллюстрации.

Оружие является неотъемлемым атрибутом восточных мужчин, без него мы их практически не встречаем. Изогнутые восточные сабли также украшают обложки журнала и его название. Восточные люди при этом обычно изображены в своей традиционной, узнаваемой одежде (к примеру, арабской куфии), благодаря которой читатель сразу может понять, об образе какой страны или народа идёт речь. Как отмечает

NONNA KUCHING'S attitude toward her own Javanese was ambivalent. She was deeply rooted in every woman. Men were foolish and perverse, but children, if skillfully trained, could be useful. She had seen the Djin, dainty, childish in face and figure, but not much the Javanese woman; her eyes were bright and clear, to be led about by the nose.

White men were contemptible. She despised them all, as embodied in the word that it is unclean. It was small consolation to reflect that her lapses of virtue, albeit with them only, filled the need for

a wife and a sweethearts in these white men, who were lonely in this distant part of the Orient. Occasional admiration had been words of appreciation of that, in incobrate mummits, hints from very old men, who had been in the service of Tjans who had had dealings with her; generally it was all mere banter and idle, filling her with a sense of disquiet, which was not often, there was an expression in their eyes like to this present young white man, who had been sent to the garden of her house veranda watching her dance. Nonna had seen before that expression, an incredulous amazement in his eyes that

11

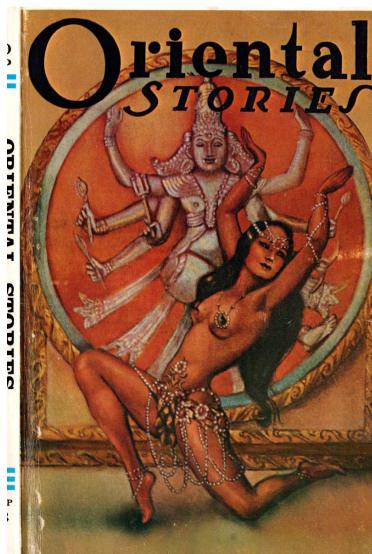


Рис. 6. Обложка журнала, нарисованная Маргарет Брандидж

В. А. Суковатая, «образы типичной восточной маскулинности имеют в европейском визуальном сознании очевидные аллегории с турецким ятаганом, бешено мчащимся арабским скакуном» (Суковатая, Фисун 2014: 14).

Все эти образы, которые мы встречаем на картинах на восточную тематику у академических художников XIX в., совпадают со многими иллюстрациями журнала. Говорить о какой-либо чёткой связи преждевременно, но о схожести традиционно «высокой» и «низкой» культур говорить можно. Стоит отметить, что часть этих обложек рисовал Сент-Джон, к тому моменту преподаватель художественного университета.

Еще одна часто встречающаяся тематика – женщины Востока. Для академического искусства XIX в. одной из самых распространённых вариаций этой тематики был гарем. В рассматриваемом журнале мы не находим всего разнообразия этого ориентально-го сюжета, однако определённые параллели можно обнаружить, к примеру, в изображении томно лежащих на диване соблазнительных женщин.

Обычно на восточных женщинах изображён лишь минимум одежды, либо подчёркивается их соблазнительная таинственность. В основном все «мирные» визуальные сюжеты взаимодействия европейцев и жителей Востока связаны с коммуникацией между европейскими мужчинами и восточными женщинами. На наш взгляд, это является способом привлечь читателей к чувственной экзотике Востока наряду с охотой или сражениями, хотя, конечно, нельзя не принимать во внимание и выводы исследователей, которые ви-

дят в подобных изображениях применительно к XIX в. реализацию «стратегий колониального проекта (Суковатая, Фисун 2014: 21)». Также трудно не заметить подчёркнутую эротизированность восточных женщин. Как отмечал Эдвард Сайд, в традициях западного ориентализма женщины Востока «олицетворяют безграничную сексуальность» (Сайд 2006:320), и этот тезис подтверждается популярными изображениями.

Следует отметить важную деталь. Рассматривая обложки к журналам, затрагивая также *Weird tales*, мы можем понять, что подобный тип изображений распространялся и на более европеизированных персонажей, и трудно сказать, что отношение к женщинам Востока было каким-то особым. Их антропологическая восточность подаётся скорее через образ, сочетание узнаваемой одежды и атрибутов, а не через следования антропологическим стереотипам, как в случае с «жёлтой угрозой».

Подводя итоги, следует отметить следующие тенденции. Восток на страницах журнала *Oriental stories* представляется как мир, полный авантюризма, опасностей и чувственных приключений, как в принципе очень эмоциональное пространство. Это встреча с соблазнительным и опасным «Другим». В отличие от более сдержанных на вид европейских персонажей, восточные люди на иллюстрациях обуреваемы эмоциями – мужчины пылом битвы, женщины страстью танцев. В этом отношении журнал можно назвать классическим примером критикуемого ориентализма.

Нам представляется, что необходимо сделать ещё один шаг после констатации факта стереотипности pulp-журналов. Отталкиваясь от наблюдений Майкла Сэлера о «воображаемых мирах» и о важном способе дополнять эти «миры» с помощью изображений, мы можем сказать, что однотипные иллюстрации, эксплуатирующие простые и расхожие образы, выполняли важную функцию для деятельности этих институтов культуры. Учитывая, что аудиторию составляли не слишком образованные люди, их знания о Востоке были достаточно ограниченными и едва ли выходили за пределы поверхностных представлений, складывавшихся из экзотики дальних стран и «жёлтой угрозы» на пороге. Опираясь на pulp-журналы, мы также можем судить о том, какими были эти об-

разы. Использование данных стереотипов могло способствовать созданию для читателя более привычной, а значит и более подходящей для целей популярной культуры картины «воображаемого мира» Востока.

Источники и материалы

Korshak Stephen, Spurlock David The Alluring Art of Margaret Brundage: Queen of Pulp Pin-Up Art. Lakewood 2013 184 p.

Oriental stories // ed. Farnsworth Wright Indianapolis: Popular fiction publishing, 1930. V.1 №1. 144 p. Доступ: <https://archive.org/details/OrientalStoriesV01n0119301011/page/n1/mode/2up>. Дата обращения – 12. 08. 2022.

Oriental stories // ed. Farnsworth Wright Indianapolis: Popular fiction publishing 1931 V.1 № 4. 144 p. Доступ: <https://archive.org/details/OrientalStoriesV01n041931Spring/page/n3/mode/2up>. Дата обращения – 12. 08. 2022.

Oriental stories // ed. Farnsworth Wright Indianapolis: Popular fiction publishing 1932 V.2 №.1. 144 pp. Доступ: <https://archive.org/details/orientalstoriesv02n011932winter/mode/2up>. Дата обращения – 12. 08. 2022.

Oriental Stories / ed. William H. Desmond, Diane & John Howard & Robert K. Weiner. Melrose Highlands, MA: Odyssey Publications 1975 128 p. Доступ: <https://archive.org/details/odyssey-03-oriental-stories-collection-1975-lenny-s-a-mouse>. Дата обращения – 12. 08. 2022.

Weinberg Robert The Weird Tales Story. Berkeley Heights, New Jersey: Wildside Press 1999 134 p.

Научная литература

Гудков Л.Д., Дубин Б.В. Литература как социальный институт М.: Новое литературное обозрение 1994 352 с.

Дубин Б.В. Классика после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей М.: Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.

- Кавелти Джон Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение, 1996, № 22, с.33-64 Доступ: <http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm>
- Ридер Джон Становление популярных жанров // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2018. №5 С. 252-261.
- Сайд Эдвард. Ориентализм. Западные концепции Востока. СПб.: Русский мир, 2006. 637 с.
- Суковатая В.А., Фисун Е. Г. Женские тела и имперские фантазии: гарем как территория восточного Другого // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2014. №4. С. 13-22.
- Attebery Brian The magazine era: 1926-1960 // The Cambridge companion to Science fiction / ed. Edward James, Farah Mendlesohn 2003 P. 32-48.
- Brooks Hefner Weird investigations and nativist semiotics in H.P. Lovecraft and Dashiell Mammett // Modern Fiction Studies. 2014. Vol. 60. №. 4. P. 651-676.
- Luckhurst Roger. Science Fiction and Cultural History // Science Fiction Studies Vol. 37 №.1. P. 3-15.
- Saler Michael As If: Modern Enchantment and the Literary PreHistory of Virtual Reality. New York.: Oxford University Press. 2012. 283 p.
- Sharp Patrick, Yaszek Lisa. Sisters of Tomorrow: The First Women of Science Fiction. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 2016 432 p.
- Smith Erin. A. How the Other Half Read Advertising, Working-Class Readers, and Pulp Magazines // Book History. 2000. Vol. 3. P. 204-230 p.
- Svilpis J. E. Science-Fiction Magazine Illustration: A Semiotic Analysis // 1983. Vol. 10. № 3. P. 278-291.

**«Воины Бога»:
французские религиозные войны
в комиксах Филиппа Ришеля
и Пьера Вака**

Шаповалова Елена Владимировна

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

Отражение исторических событий в комиксах довольно широко представлено в современной визуальной культуре Франции. Эпохи сменяют друг друга, как и их интерпретации, так что каждый может найти произведение по вкусу. XVI в. с его религиозным противостоянием, расцветом ренессансного искусства, трагической гибелью короля на турнире, продолжительными войнами католиков и гугенотов и, в конечном итоге, закатом династии Валуа, продолжает привлекать к себе внимание как исследователей, так и деятелей художественной культуры (Рис. 1).

Не будет большим преувеличением сказать, что второе своё «рождение» эта эпоха получила в художественной литературе XIX в. Многие из тех, кого приводит в трепет образ Чёрной коро-



Рис. 1. Foa J., PocheP. Histoire dessinée de la France, tome 10, Sacrées guerres – De Catherine de Médicis à Henri IV, La Revue dessinée/La Découverte, 2020 © PocheP La Découverte Revue dessinée

левы Екатерины Медичи, представляют её по романам Александра Дюма больше, нежели по учебникам истории. Во французской художественной литературе XIX в. сформировался ряд антаго-

нистов из числа исторических персонажей XVI-XVII вв. (кардинал Ришелье, Екатерина Медичи, герцог де Гиз и др.), чей устойчивый негативный образ в той или иной степени сохраняется и в современной массовой культуре. То же можно сказать и о живописи XIX в., поддавшейся очарованию литературных образов и в свою очередь способствовавшей их популяризации. Стоит лишь взглянуть, например, на картину Монвуазена «Смерть Карла IX» 1834 г., как в памяти всплывают и восходящая к д'Обинье легенда о короле, стреляющем по своим подданным в ночь св. Варфоломея, и не менее устойчивый миф о его отравлении собственной матерью. Современные технологии позволяют «оживить» героев ушедших времён, но в вопросах интерпретации их образов зачастую остаются в рамках сложившейся традиции. Как, например, в замке Блуа в формате виртуальной реальности (VR) представлен сюжет «Убийство герцога де Гиза». В основу сюжета положены события декабря 1588 г., когда в Блуа по приказу короля Генриха III были убиты герцог Генрих де Гиз и его младший брат кардинал Людовик де Гиз, лидеры католической партии, подозревавшиеся в заговоре против короны.

Данная музейная практика изначально задумывалась как часть образовательного проекта для школьников, а затем стала доступной всем посетителям музея, что выводит нас в более широкое поле проблемы популяризации истории в современной визуальной культуре. (*Reconstitution historique* 2022).

VR выстраивает свой сюжет, не повторяя ни знаменитый фильм «Убийство герцога де Гиза» (L'Assassinat du duc de Guise) 1908 г., ни одноименную картину Поля Делароша 1834 г. Ход событий, изложенный в исторических источниках, также отличен от того, что предлагает посетителям Блуа погружение в виртуальную реальность. Перед нами намеренное упрощение, начиная от условных декораций, в которых зреет заговор Гизов против короля, и заканчивая убийством со столь же условными обстоятельствами и сокращённым числом участников. Так, декорации подобны интерьерам Собора Парижской Богоматери, Реймсского собора или церкви Сен-Жермен л'Оксера — это не имеет принципиального значения. Главное — чёткое обозначение причин, по которым братья Гизы будут убиты. При этом визуальные образы главных действующих лиц

вполне узнаваемы благодаря сходству с портретами, созданными в живописи, графике, кинематографе.

Можно сказать, что французские комиксы (BD), посвящённые истории XVI в., следуют тем же принципам. В этом жанре эпоха королевы Марго и дуэлянта Бюсси представлена достаточно широко. Так, среди графических новелл есть как общие циклы по истории Франции, где религиозные войны становятся одним из эпизодов, так и произведения, сюжет которых сосредоточен только на этом периоде [1]. Говоря о XVI в., следует отметить, что одной из самых популярных фигур был и остаётся Генрих IV, «добрый король Анри», чей образ столь же уместен в графических работах драматического толка, как и в сатирических произведениях, причём для разных возрастных аудиторий.

С 1983 г. в издательстве Глена выходит серия «Дороги Мальфосса», начинающаяся с истории борьбы Генриха Наваррского за престол Франции и сегодня насчитывающая 24 основных тома и ряд дополнительных изданий (*Bardet 1983*). Цикл «Семь жизней перепелятника», издававшийся с 1992 г., затрагивает те же темы (*Cothias 1992*). Так, одна из серий цикла, «Искушения Наварры», полностью посвящена Генриху IV (*Cothias 1999*). Художником здесь выступил Пьер Вак, чьим следующим обращением к истории XVI в. стала серия о религиозных войнах во Франции «Воины Бога», в основу которой был положен сценарий Филиппа Ришеля [2].

Эта серия обращает на себя внимание довольно подробным разбором исторических сюжетов, в том числе и тех, которые нередко оказываются исключёнными из общего нарратива о религиозных войнах во Франции в целях его упрощения. А её название «Воины Бога» примечательно само по себе и отсылает читателя к классической работе французского историка Дени Крузе о Католической лиге (*Crouzet 1990*).

В серии 5 томов, каждый из которых посвящён одному из ключевых событий периода гражданского противостояния XVI в. Так, первый том «Охота на еретиков» отправляет читателя в 1557 г., когда король Генрих II ужесточает свою религиозную политику в отношении гугенотов (*Richelle, Wachs 2017a*). В том числе и потому, что многочисленные печатные издания способствуют быстро-

му распространению идей Реформации в королевстве. Печатники и книготорговцы оказываются под подозрением и в центре повествования. Во втором томе речь идёт о последнем периоде правления Генриха II, его гибели на турнире и усилении влияния Гизов, через свою племянницу королеву Марию Стюарт оказавшихся в непосредственной близости к французскому престолу (*Richelle, Wachs 2017b*). Том третий посвящён знаменитой резне в Васси [3], считающейся формальным поводом к началу открытого гражданского противостояния – религиозных войн во Франции (*Richelle, Wachs 2018a*). В четвёртом томе «Убийца короля» события разворачиваются после гибели герцога Франсуа де Гиза, за которого семья поклялась жестоко отомстить [4], а пятый, «Резня в день св. Варфоломея», закономерно посвящён одному из самых кровавых сюжетов эпохи религиозных войн – Варфоломеевской ночи (*Richelle, Wachs 2018b; Richelle, Wachs 2019*).

В одном из своих интервью Пьер Вак подчёркнул, что «Воины Бога» не лишены черт жанра «плаща и шпаги». И это выражается не только в увлекательности повествования, наполненного приключениями двух главных героев, католика Арно де Буассака и печатника-протестанта Дени Фавра, но и в трактовке реальных исторических действующих лиц, которые перекликаются с уже хорошо знакомыми образами из художественной литературы и их воплощениями в визуальной культуре. При этом одной из важнейших задач художник считал не допускать грубых ошибок в изображении эпохи, касалось ли это сюжетных деталей и их трактовок или же визуальной составляющей (*Les Guerriers de Dieu 2017*). Действительно, герои выглядят и действуют весьма правдоподобно. Но в то же время они очень похожи на персонажей Дюма.

Тот факт, что, например, по поводу обстоятельств Варфоломеевской ночи, её причин и роли отдельных исторических лиц историки не прекращают спорить, ожидаемо не находит отражения в упрощённых нарративах. Как бы ни были убедительны современные биографы Екатерины Медичи, доказывающие, что «чёрная легенда» королевы далеко не всегда имеет под собой реальные основания, последняя остаётся невероятно устойчивой. По крайней мере, в массовой культуре. Глядя на панели BD, где Екатерина обсуждается с герцогом Анжуйским перспективы приезда в Париж королевы



Рис. 2. Richelle P., Wachs P. Les Guerriers de Dieu, Le Massacre de la Saint-Barthélémy, tome 5, Glénat, 2019

Наварры Жанны д'Альбре, читатель понимает, что Жанну в Париже ничего хорошего не ждёт (Рис. 2). Читатель хорошо знает Екатерину Медичи. Но если и нет, если это его первое знакомство с Чёрной королевой, то художественное решение образа подсказывает, чего ожидать от такой дамы. Юмор, с которым даются подобные «подсказки», нисколько не снижает драматизма в других сценах, там, где он необходим и уместен.

Интерпретация образов ещё одних классических антагонистов, Гизов, производится в том же ключе. По сюжету главный герой связан с их семейством, так что вымышленная сюжетная линия тесно переплетается с реальной историей, где Лотарингский дом играл значительную роль. Визуально негативизация образов проявляется в нагнетании отрицательных черт и цветовых решениях. Например, в сцене оправдания адмирала де Колинни после гибели герцога Франсуа де Гиза кардинал Карл Лотарингский фактически противопоставляется адмиралу. Явная досада противоположна не лишённому лукавства довольству. У Гиза хищные черты лица, что усиливается контрастной цветовой гаммой, в то время как цвето-

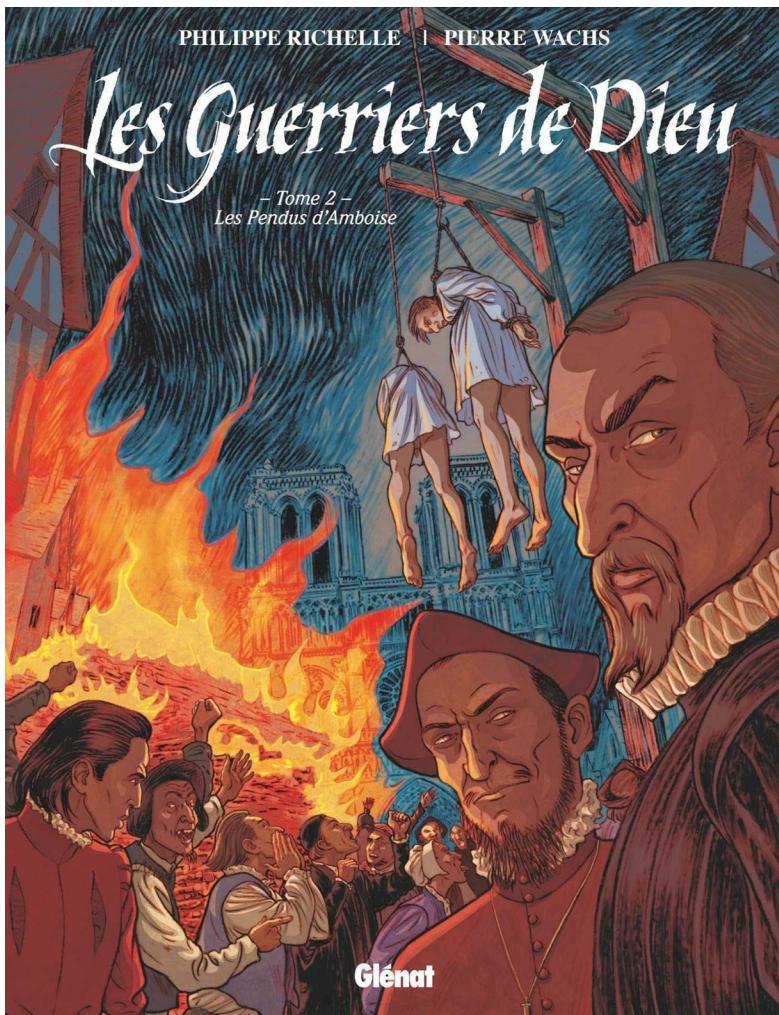


Рис. 3. Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu*, *Les Pendus d'Amboise*, tome 2, Glénat, 2017

вые решения в образе Колинни более нейтральные. Тот же подход мы видим на титульном листе второго тома серии, где на переднем плане представлены братья Гизы, герцог Франсуа и кардинал

Лотарингский (Рис. 3). Охваченный пламенем раздора и вражды город сочетается с оттенками цветов одежды братьев и их лиц, в то время как жертвы изображены на холодном фоне. Даже заключение соглашения между герцогом де Гизом, коннетаблем де Монморанси и маршалом де Сент-Андре благодаря светотеневым решениям в духе Караваджо, больше напоминает заговор, чем политический союз.

Влияние барочной традиции чувствуется в изображениях сцен насилия, начиная с первого тома серии. Например, в истории осады Сен-Кантена, где ракурсы изображений жертв напоминают не только гравюры XVI в., но и многочисленные образы прикованного Прометея (в частности, работы Рубенса, Йорданса, Розы). И как в XVII в. в эпоху своего расцвета искусство барокко было призвано воздействовать на эмоции зрителя, так же и сегодня подобные приёмы направлены на то, чтобы расставить акценты в повествовании. Учитывая, что «Воины Бога» рассчитаны прежде всего на подростковую аудиторию, такой приём не лишён и педагогической составляющей.

В то же время авторы серии вписывают свою историю и в современный контекст, говоря о вечных, актуальных и сегодня, темах нетерпимости и её последствий. Каковы бы ни были мотивы главных действующих лиц, и какими бы захватывающими ни казалисьсь приключения вымышленных персонажей, религиозные войны подаются как абсолютное зло, погрузившее королевство в хаос гражданского противостояния и приведшее к огромному числу жертв. В том числе поэтому все основные действующие лица, чьи исторические прототипы в той или иной мере ответственны за конфликт, не являются протагонистами.

Возвращаясь к воспитательной функции таких нарративов, следует обратить внимание ещё и на проблему лидерства, ответственности лидеров и необходимости развития в себе должных качеств. А также ответить на вопрос: всегда ли лидер способен влиять на ход событий? (*Letizia 2020 : 82*)

Таким образом, перед нами узнаваемые типажи: «безвольный король», действующий по указке любовницы, матери или преследующих собственные цели советников; «амбициозный полководец»,

аристократ, стремящийся к власти, а при удачном раскладе и к короне; «королева-интриганка», манипулирующая детьми, советниками и королём и т.д. Тот же кардинал де Гиз напоминает Ришелье из «Трех мушкетеров», отыгрывая классическую роль «советника-дьявола». Подобные типажи, как и цветовые решения, создают в комиксе символическую систему, что соответствует популярному среди французских исследователей медиа семиотическому подходу (*History and Politics in French-Language Comics 2008: 12-13*).



Рис. 4. Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu, Le Massacre de la Saint-Barthélémy*, tome 5, Glénat, 2019

При этом мы понимаем, что красный цвет кардинальского облачения Карла Лотарингского, зачастую усиливающий его инфернальный вид, вполне реалистичен и просто не может быть другим, так же как и чёрный цвет траурного платья Екатерины Медичи. Символическое истолкование в художественном пространстве здесь никак не противоречит правдоподобию.



Рис. 5. Portrait au crayon de Jeanne d'Albret, reine de Navarre. Recueil. Portraits dessinés de la Cour de France, 1560, sur papier, BNF

связаны с предшествующей традицией в искусстве. Создатели таких исторических серий, используя традиционные интерпретации, отсылают читателя к уже известным произведениям, созданным в литературе, живописи, кинематографе. Это не только упрощает восприятие, поскольку речь идёт о знакомых героях, но и создаёт некоторую эмоциональную связь с ними.

Учитывая, что современные французские художники при создании комиксов все чаще ориентируются на интернациональную публику (*History and Politics in French-Language Comics 2008: 4*), «узнаваемость» французских персонажей может быть ключевым моментом в вопросе спроса. С другой стороны, при первом обращении к таким сюжетам и знакомстве с ними через BD читатель погружается во вполне достоверную атмосферу с правдоподобными, пусть и несколько упрощёнными (сведёнными к узнаваемым типажам) персонажами.

Это одно из объяснений узнаваемости героев, те самые детали, к которым столь внимательно относились создатели комикса, будь то жемчужные серьги герцога Анжуйского или фасад Лувра образца XVI в. Что касается Жанны д'Альбрэ, то она и вовсе словно сошла с графического портрета работы Клуэ (Рис. 4-5). И хотя говорить о портретном сходстве применительно к комиксам, конечно же, не приходится, характерные черты героев также соответствуют реальным прототипам.

Таким образом, мы видим, что, будучи вполне самостоятельным и востребованным способом популяризации истории, комиксы не только технически

Справедливости ради стоит отметить, что в «Воинах Бога» нет чёткой поляризации персонажей, и дипломатические усилия Екатерины Медичи, стремившейся к миру в королевстве, не были авторами забыты. И всё же «плащ и шпага» побеждают. Впрочем, в этом и залог успеха таких историй с благородными ловкими героями и коварными интригующими злодеями, что сохраняет интерес публики к кажущемуся наполненным приключениями XVI в., не теряющему своего очарования даже в такой трагический период как время религиозных войн.

Примечания

1. Joly D., Heitz B. *L'Histoire de France en BD, Henri IV et les guerres de Religion*, Casterman, 2022, 48 p., 204 x 273 mm; Zytka P. *Histoire de France en bande dessinée*, tome 4, Clovis roi des Francs 481/511, Hachette, 2020, 34 p.; *Histoire de France en bande dessinée*, tome 22, *Les guerres de religion et la Saint Barthélemy 1534/1572*, Hachette, 2021, 46 p.; Bruneaux J-L., Nicoby. *Histoire dessinée de la France*, n.2, *L'enquête gauloise : de Massilia à Jules César*, La Revue dessinée/ La Découverte, 2017, 176 p., 264 x 215 mm; Madeline F., Casanave D. *Histoire dessinée de la France*, n.7, *Croisades et cathédrales : d'Aliénor à Saint Louis*, La Revue dessinée/La Découverte, 2019, 176 p., 264 x 215 mm; Foa J., Pocheb. *Histoire dessinée de la France*, tome 10, *Sacrées guerres – De Catherine de Médicis à Henri IV*, La Revue dessinée/La Découverte, 2020, 168 p., 264 x 215 mm etc.
2. Пьер Вак (Pierre Wachs) (р. 1957 г.) – французский художник-иллюстратор, создающий комиксы с конца 1980-х гг., в том числе на историческую тематику. Первое его сотрудничество с Филиппом Ришелем состоялось ещё в 2006 г. Вместе они работали над несколькими проектами.
- Филипп Ришель (Philippe Richelle) (р. 1964 г.) – бельгийский художник, начавший свою карьеру в журнале *Tintin*. С конца 1980-х гг. занимается написанием комиксов. Сотрудничает с рядом издательств, в частности, с французским издательством Глен (Glénat), с 2017 г. выпускающей серию «Воины Бога».
3. Речь идёт о событиях 1 марта 1562 г., когда люди предводителя католиков герцога Франсуа де Гиза напали на собравшихся на

богослужение протестантов в городке Васси в Шампани.

4. Герцог был убит в 1563 г. во время осады Орлеана. Семья подозревала, что за покушением стоял лидер протестантов адмирал де Колиньи. И хотя по приказу Карла IX было проведено расследование и адмирала оправдали, Гизы отнеслись к такому решению короля как к политической необходимости и не смирились. По приказу Генриха де Гиза адмирал был убит во время Варфоломеевской ночи в 1572 г.

Источники и материалы

- Bardet D., Dermaut F. *Les Chemins de Malefosse, Le Diable noir*, tome 1, Glénat, 1983, 48 p., 215 x 293 mm.
- Cothias P., Juillard A. *Les 7 Vies de l'Épervier*, tome 1, Glénat, 1992, 48 p., 240 x 320 mm.
- Cothias P., Wachs P. *Les Tentations de Navarre (Les 7 Vies de l'Épervier)*, Glénat, 1999, tome 1 : *Nostre Henric*, 48 p., 215 x 293 mm et tome 2 : *Le Roi lion*, 48 p., 215 x 293 mm.
- Les Guerriers de Dieu*, Pierre Wachs doit «rendre authentique ce que va voir le lecteur», // Ligne Claire., 2.05.2017. URL: <https://www.ligneclaire.info/pierre-wachs-48124.html> (дата обращения: 20.08.2022).
- Reconstitution historique au Château de Blois*. // Laval 3DI. URL: <https://www.laval3di.org/reconstitution-en-vr-de-l-assassinat-du-duc-de-guise.html> (дата обращения 20.08.2022).
- Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu, La chasse aux hérétiques*, tome 1, 2017a, 56 p., 240 x 320 mm.
- Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu, Le Massacre de la Saint-Barthélémy*, tome 5, 2019, 48 p., 240 x 320 mm.
- Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu, Le Tueur du Roi*, tome 4, 2018b, 56 p., 240 x 320 mm.
- Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu, Les Martyrs de Wassy*, tome 3, 2018a, 56 p., 240 x 320 mm.
- Richelle P., Wachs P. *Les Guerriers de Dieu, Les Pendus d'Amboise*, tome 2, 2017b, 56 p., 240 x 320 mm.

Научная литература

Crouzet D. *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des guerres de religion vers 1525- vers 1610*, Paris: Editions Champ Vallon, 1990. 263 p.

History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels, ed. McKinney M., University Press of Mississippi, 2008. 272 p.

Letizia A. J. *Graphic Novels as Pedagogy in Social Studies*, London: Palgrave Macmillan, 2020.

Особенности взаимодействия верbalных и неверbalных компонентов репрезентации событий Холокоста в графических романах

НА ПРИМЕРЕ ГРАФИЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ
«ДНЕВНИКА АННЫ ФРАНК»
И ГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА «МАУС»

Розман Илана Владимировна
магистрант 2 курса, Университет ИТМО

События Второй мировой войны, в частности события Холокоста, часто становятся объектом осмысления в пространстве современной культуры. Широкую известность получили фильмы, репрезентирующие нацистское преследование евреев: «Список Шиндлера», «Жизнь прекрасна», «Шоа» и другие. Тема Холокоста также находит своё отражение в литературных произведениях, таких как «Полная иллюминация» Дж. С. Фоера, «Хроники любви» Н. Краусса, «Чтец» Б. Шлинка и других.

Комиксы, как и другие феномены современной культуры, обращаются к репрезентации прошлого. При этом комикс, в отличие от других медиумов, предлагает своей аудитории возможность конструировать историческую память на основе взаимодействия с поликодовым, визуально-верbalным повествованием. Сочетая

визуальное и вербальное, «комикс удовлетворяет потребности читателя в разнообразии, активном действии, обогащении фантазии, в ненавязчивой форме участвует в воспитании социокультурной личности» (Анищенко 2009: 117). Интерес комиксов к осмыслению образов прошлого в первую очередь детерминирован его целевой аудиторией: «философия комикса – товара, рассчитанного на максимально возможный круг потребителей, – очерчивает границы творчества рамками принятых в обществе и в отдельных социумах стереотипов» (Дубинин, Ейкалис 2017: 69). Таким образом, комиксы, репрезентирующие исторические события мирового масштаба, с одной стороны, становятся понятным для широкой аудитории продуктом, с другой стороны, играют роль эффективнейших медиа для изложения фактов и свидетельств (*Chute 2016: 3*).

Проблематика комикса как медиума репрезентации нарративов прошлого широко представлена в ряде исследовательских работ. В частности, Й. Шмидт в своей работе «Рамки и обрамление в документальных комиксах» исследует документальные комиксы как уникальный способ освещения кризисных событий, в рамках которого упрощённая для восприятия форма изложения не препятствует всесторонней репрезентации сложных исторических концептов (*Schmid 2021: 282*).

Анализу визуальности Холокоста в контексте пост-памяти – опыта поколений, которые формировались под влиянием историй о травматических событиях, произошедших до их рождения – посвящена работа М. Хирш «Поколение пост-памяти» (*Hirsch 2008: 106*). При этом Хирш в своём исследовании рассматривает визуальные жанры, в том числе комиксы, как основное средство ретрансляции травмы из поколения в поколение (*Hirsch 2008: 125*). Стоит также упомянуть работы отечественных учёных, например, исследование украинского комикса как публично-исторического пространства А.А. Плеханова и В.К. Герасимова (*Герасимов, Плеханов 2020*).

В настоящей работе ставится следующий исследовательский вопрос: какие формы взаимодействия вербальных и невербальных компонентов используются в графических романах для репрезентации событий Холокоста? Для ответа на данный вопрос нами

будут рассмотрены формы взаимодействия вербальных и невербальных компонентов репрезентации Холокоста: прямая связь изображения и текста (невербальный компонент комикса полностью воспроизводит вербальный, изображение и текст находятся в отношениях равенства) и косвенная связь изображения и текста (информация, содержащаяся в одной знаковой системе, воспроизводится в другой системе частично или не воспроизводится, изображение и текст находятся в отношениях дополнения) (*Воробьева 2009: 57*).

В качестве материала исследования выбраны наиболее известные и репрезентативные визуальные последовательные нарративы, посвящённые теме Холокоста – графическая адаптация «Дневника Анны Франк» и графический роман «Маус» А. Шпигельмана. Остановимся подробнее на специфике эмпирического материала.

«Дневник Анны Франк», как и его графическая версия, представляет собой переработанный для публикации личный дневник еврейской девочки Анны Франк, который она вела в период немецкой оккупации Нидерландов, с 12 июня 1942 года по 1 августа 1944 года. Нельзя не заметить, что история семьи Франк, изложенная Анной, стала одним из ключевых нарративов, посредством которых репрезентуется коммеморация трагических событий геноцида еврейского народа, а сама Анна стала символом трагедии Холокоста в массовой культуре: «люди знакомятся с эрой нацизма через фигуру Анны Франк чаще, чем через кого бы то ни было ещё, исключая разве что Гитлера» (*Rosenfeld 2011: 108*).

Важно отметить, что повествование об исторических событиях в дневнике накладывается на авторефлексию главной героини, автора дневника. Таким образом, графическая адаптация «Дневника Анны Франк», как и лежащий в её основе первоисточник, позволяет читателям посмотреть на геноцид еврейского народа с разных сторон. Описания «внешнего» мира – концлагеря, еврейские убежища, война и так далее – создают общую картину жизни еврейского народа того периода. Описания «внутреннего» мира героини – её отношение к «новому» быту, страхи и переживания – дают возможность оценить влияние исторического процесса на отдельную личность.

«Маус» А. Шпигельмана наравне с «Дневником Анны Франк» является одним из самых известных графических нарративов о Холокосте и представляет собой документальное визуальное повествование о влиянии геноцида еврейского народа на судьбу реальных людей. Основанный на интервью А. Шпигельмана со своим отцом, «Маус» получил широкое признание и стал первым комиксом, выигравшим Пулитцеровскую премию.

Графический роман рассказывает о жизни Владека Шпигельмана, еврея, пережившего Холокост. В отличие от «Дневника Анны Франк», в «Маусе» события разворачиваются в двух временных отрезках: во время Второй мировой войны и спустя тридцать лет после. Такой приём, аналогично использованию авторефлексии главной героини в «Дневнике Анны Франк», позволяет читателям взглянуть на события Холокоста с разных сторон: автор комикса не только репрезентует события геноцида в двух пространственно-временных планах, но и использует разные режимы повествования – от первого и третьего лица.

Прежде всего рассмотрим использование прямой связи между текстом и изображением. В обоих комиксах вербальные описания убежищ, в которых персонажи прятались от нацистов, дублируются визуально. В «Дневнике Анны Франк» рассказ о чердаке, на котором укрывались еврейские семьи, сопровождается его наглядным планом (Рис. 1). Следует отметить, что в «Маусе» изображение укрытия героев не просто выступает в роли визуального подтверждения вербального компонента повествования, но и находится в отношении референта к верbalному коду.

Главный герой комикса, Владек, не просто описывает подвал, в котором пряталась его семья, но и просит у сына карандаш, чтобы нарисовать его, обращая внимание на то, что «с такими вещами лучше знать, как было» (Рис. 2). Такой приём позволяет авторам комиксов сделать акцент на важности использования визуального кода для формирования представления о локализации объектов в пространстве.

Наряду с этим слова о том, что евреев отправляют в концлагеря в вагонах для перевозки скота, в «Дневнике Анны Франк» так же полностью дублируются визуально посредством изображения пе-

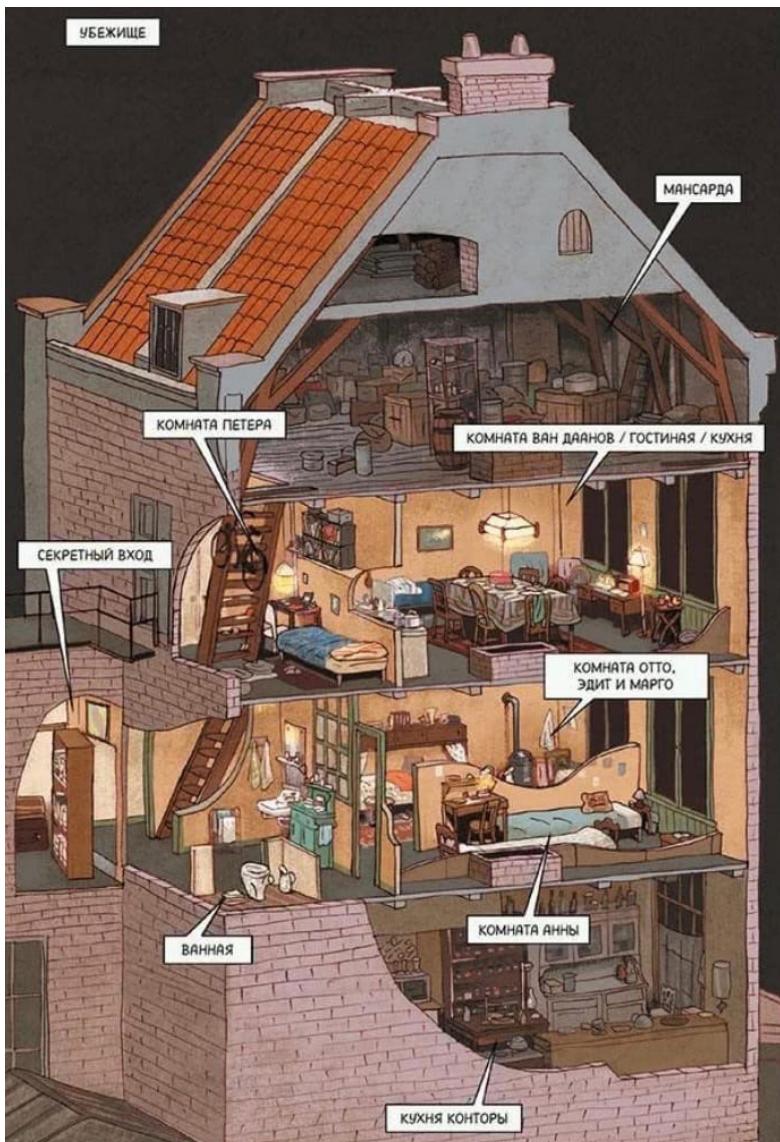


Рис. 1. Франк А., Фольман А., Полонски Д. Дневник Анны Франк. Графическая версия. М.: «МИФ», 2019. С. 5

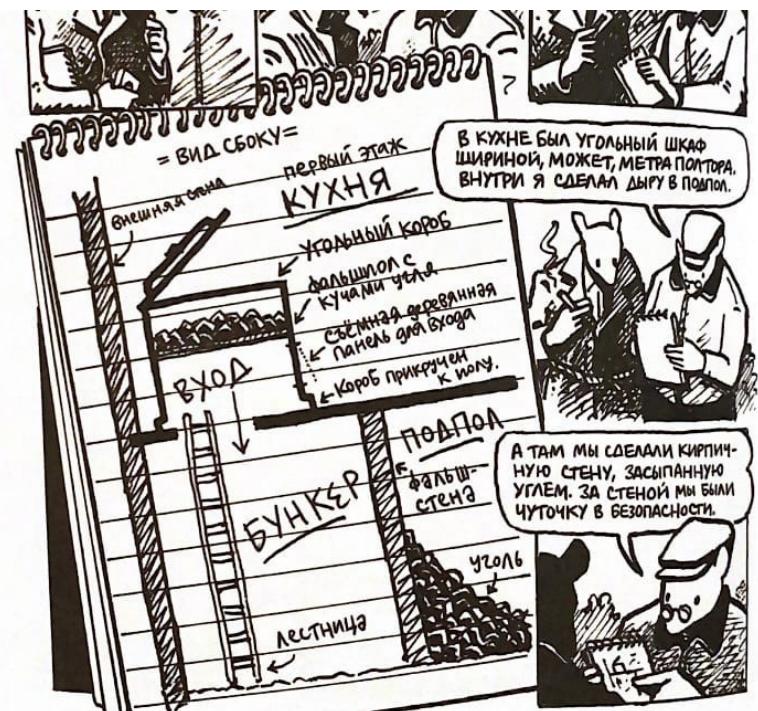


Рис. 2. Шпигельман А. Маус. М.: ACT: CORPUS, 2015. С. 6

реполненного евреями вагона для скота. Аналогичным образом в «Маусе» рассказ о делении территории Польши во время Второй мировой войны иллюстрируется картой, изображающей устройство польских территорий того периода (Рис. 3). Таким образом, можно предположить, что в контексте презентации событий Холокоста в анализируемом материале основной функцией использования прямой связи между вербальными и невербальными компонентами комикса является функция презентации пространственно-предметной информации. На наш взгляд, презентация такой информации посредством дублирования кодами одновременно двух семиотических систем обеспечивает максимальную простоту восприятия.



Обратимся к примерам использования косвенной связи между текстом и изображением в анализируемом материале. Для этого в первую очередь проанализируем примеры взаимодействия вербального и невербального компонентов репрезентации Холокоста, в которых текст не находит полного отражения в изображении.

Приведем пример репрезентации концентрационных лагерей в «Дневнике Анны Франк». Верbalный код комикса здесь представлен детальным экспрессивным описанием тяжёлой судьбы узников концлагерей и расположена за пределами иллюстрации, на белом фоне: «Вестерборк, должно быть, ужасен. Есть там людям почти не дают, а пить и подавно. Только один час в день идёт вода, один туалет и один умывальник на несколько тысяч человек. Мы предполагаем, что большинство людей в дальних лагерях убиты. По английскому радио говорят, что они задохнулись в газовых камерах. Возможно, это самый быстрый способ умереть» (Франк, Фольман, Полонски 2019: 40). Визуальный слой комикса в данном случае представлен картой Вестерборка.



Рис. 4. Шпигельман А. Маус. М.: ACT: CORPUS, 2015. С. 8

Таким образом, визуальный код, презентируя только информативную составляющую верbalного кода, не отражает его экспрессивную составляющую. В послесловии к графическому роману один из его составителей, А. Фольман, объясняет использование такого приема тем, что некоторые высказывания Анны оказались настолько интересными, что «было совершенно невыносимо отказаться от них в пользу иллюстраций, поэтому мы решили оставить целые страницы её дневника нетронутыми (Франк, Фольман, Плонски 2019: 164).



Рис. 5. Франк А., Фольман А., Полонски Д. Дневник Анны Франк. Графическая версия. М.: «МИФ», 2019. С. 8

На наш взгляд, ведущая роль текста по отношению к изображению в данном случае помогает авторам комикса вывести на первый план внутреннее состояние главной героини и усилить эмоциональное воздействие на читателей.

Аналогичный приём используется и в «Маусе». Описанию жизни главного героя в Аушвице посвящено несколько глав романа. Однако, как и в «Дневнике Анны Франк», визуальный код прежде всего репрезентует информативную составляющую верbalного кода, в то время как эмоции героев передают вербально. Например, слова Владека о том, что он «чуть не плакал» не находят невербального отражения, в то время как описание устройства крематория полностью воспроизводится визуально (Рис. 4).

Кроме того, в «Дневнике Анны Франк» изолированно от иллюстрации расположен фрагмент текста, в котором Анна делится своими переживаниями о том, как война и геноцид повлияли на её жизнь: «Что бы я ни делала, я невольно думаю о тех, кто пропал. Стоит мне над чем-нибудь рассмеяться, как я в ужасе спохватываюсь и говорю сама себе: это позор, что я так веселюсь... Теперь я думаю либо о несчастьях, либо о самой себе» (Франк, Фольман, Полон-

ски 2019: 47). Визуальный код комикса не репрезентует причины депрессии Анны, однако передаёт эмоциональную составляющую текста с помощью цветового кода: вербальному описанию депрессии соответствует сюрреалистичное изображение Анны, парящей на градиентном сером фоне (Рис. 5). Использование мрачной цветовой гаммы является эффективным невербальным средством репрезентации настроения главной героини.

Указанные примеры дают основание говорить, что в анализируемых графических романах эмоции героев репрезентуются преимущественно вербально, а изображения в таких случаях выступают в качестве вспомогательного средства.

Обратимся к примерам взаимодействия верbalного и неверbalного компонентов репрезентации Холокоста, в которых изображение не находит полного отражения в тексте. Важной особенностью визуальной репрезентации Холокоста в «Маусе» является использование визуальной метафоры: евреи в комиксе представлены в образе мышей, немцы – в образе кошек, персонажам дру-



Рис. 6 Шпигельман А. Маус. М.: АСТ: CORPUS, 2015. С. 10



Рис. 7 Шпигельман А. Маус. М.: АСТ: CORPUS, 2015. С. 10

гих национальностей также соответствуют различные животные. Несмотря на то, что данная визуальная метафора не объясняется в тексте комикса, она находит отражение в его вербальном слое. Например, глава, посвящённая Аушвицу в «Маусе», называется «Маушвиц». На наш взгляд, использование животной метафоры в визуальных образах героев комикса является одним из способов непрямой репрезентации нацистской идеологии. С опорой на свой культурно-исторический опыт и сюжет комикса читатель может понять, что антропоморфные животные репрезентируют то, как во времена Третьего рейха люди были разделены на изолированные группы по внешним признакам.

Кроме того, в качестве иллюстраций в обоих графических романах часто используются визуальные прецедентные феномены, то есть «хранящиеся в памяти членов социокультурного общества цельные или фрагментарные картиноподобные образы визуальных и вербальных произведений, неверbalного поведения отдельных личностей или социальных групп и образы предметного мира» (Мардиева 2012: 42). Сферой-источником прецедентных феноменов является Вторая мировая война, являющаяся значимым событием для носителей множества культур. Использование прецедентных феноменов этой сферы в визуальном коде комикса значительно обогащает нарратив. С одной стороны, данные прецедентные феномены, будучи хорошо известными представителям многих культур, позволяют комиксу легко интегрироваться в разные культуры. С другой стороны, с учётом того, что прецедентные феномены представляют собой культуро-зависимый результат эмоционально-образного восприятия, они наделяют комикс дополнительным экспрессивным потенциалом (Красных 2016: 225).



Рис. 8. Франк А., Фольман А., Полонски Д. Дневник Анны Франк. Графическая версия. М.: «МИФ», 2019. С. 10

Наконец, остановимся подробнее на анализе использования прецедентных феноменов как форм репрезентации событий Холокоста. Одним из прецедентных феноменов, с помощью которых осуществляется репрезентация преследования евреев, является изображение жёлтой звезды на одежде героев обоих комиксов. Во времена Холокоста жёлтая звезда являлась отличительным знаком, «знаком позора», который евреи были обязаны носить в подконтрольных властям Германии территориях. Стоит отметить, что несмотря на то, что «Маус» выдержан в черно-белой гамме, визуальный слой комикса так же включает репрезентацию этого феномена (Рис. 6).

Важным элементом репрезентации Холокоста в «Маусе» также является прецедентный артефакт – татуирование заключенных в концентрационных лагерях. В первой главе романа, когда Арт просит отца рассказать о своей судьбе, данный эпизод иллюстрируется через изображение руки Владека с лагерной наколкой (Рис. 7).

Также в обоих комиксах для иллюстрации концентрационного лагеря авторы используют узнаваемые символы геноцида евреев: еврейских узников в полосатой униформе и солдат с нарукавной повязкой-свастикой. Интересно, что в «Дневнике Анны Франк» на одной из иллюстраций комендант концлагеря в несколько раз выше еврейских узников, что дополнительно акцентирует и трагичное положение узников нацистских лагерей, и место, отведённое евреям в фашистской идеологии Адольфа Гитлера (Рис. 8).

Данные примеры позволяют сказать, что в анализируемом материале косвенная связь между вербальными и невербальными элементами повествования также используется для обогащения идейно-проблемного содержания нарратива за счёт взаимодействия с культурно-историческим опытом реципиента.

Анализ форм взаимодействия вербальных и невербальных компонентов, использующихся в графических романах для репрезентации событий Холокоста, позволяет сделать несколько основных выводов. Для репрезентации пространственно-предметной информации часто используется прямая связь между вербальным и невербальным компонентами комикса. Визуально воспроизводя вербально выраженную информацию, невербальный компонент комикса способствует упрощению восприятия данного типа информации.

Посредством косвенного взаимодействия вербальной и невербальной знаковых систем в комиксе часто реализуется эмотивная функция. Среди примеров такого рода взаимодействия вербальных и невербальных элементов репрезентации исторического опыта ярко выделяются случаи доминирования текста над изображением для конструирования эмоций героев. На наш взгляд, это обусловлено тем, что вербальные средства выражения эмотивности обладают большим прагматическим потенциалом в сравнение с визуальными. Однако при этом визуальный слой комикса является значимым вспомогательным средством репрезентации эмоций. Например, репрезентация эмоционального состояния может осуществляться с помощью цветового кодирования.

Значимым приёмом репрезентации исторических событий также является косвенное взаимодействие вербальных и невербальных

элементов графических романов, при котором изображение не находит полного отражения в тексте, а выстраивается с учётом культурно-исторического опыта реципиента. Такая связь может реализоваться как в форме невербализованной визуальной метафоры, так и в форме визуального прецедентного феномена. На наш взгляд, использование данной формы взаимодействия текста и изображения выполняет ряд функций. Во-первых, с помощью визуальной метафоры и прецедентных феноменов осуществляется актуализация культурно-исторических знаний и представлений реципиента в сжатой, наглядной форме. Во-вторых, будучи значимыми в интеллектуальном и эмоциональном планах для носителей порождающей их культуры, прецедентные феномены упрощают интерпретацию графического нарратива и повышают его экспрессивность для представителей сразу нескольких культур, для которых события Второй мировой войны являются важной частью культурно-исторического опыта.

Таким образом, комикс становится уникальным историческим нарративным медиумом, создающим собственную форму сохранения и реактуализации исторической памяти.

Источники и материалы

Франк А., Фольман А., Полонски Д. Дневник Анны Франк. Графическая версия. – М.: «МИФ», 2019.
Шпигельман А. Маус. – М.: ACT: CORPUS, 2015.

Научная литература

Анищенко А.В. Комикс как тип видеоверbalного дискурса // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, 2009. № 559. С. 116–122.
Воробьева Е.В. К вопросу о взаимодействии вербальных и визуальных средств в креолизованном тексте // Известия Волгоградского педагогического университета, 2009. № 10. С. 54–58.
Герасимов В.К., Плеханов А.А. Политика памяти в современной России и странах Восточной Европы. Акторы, институты, нарра-

- тивы. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. 632 с.
- Григорьева Н.Ю. Комикс как креолизованный текст // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика, 2013. № 1. С. 109–111.
- Дубинин С.И., Ейкалис Ю.А. Актуальные социально-политические тенденции в ФРГ в зеркале комиксов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманистические, медико-биологические науки, 2017. № 2. С. 68–74.
- Красных В.В. Словарь и грамматика лингвокультуры: основы психолингвокультурологии. М.: Гнозис, 2016. 493 с.
- Мардиева Л.А. Механизмы воздействия прецедентных визуальных феноменов на сознание читателей // Филология и культура, 2012. № 1 (27). С. 42–48.
- Chute H. L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: Harvard University Press. 2016. 376 p.
- Hirsch M. The Generation of Postmemory // Poetics Today, 2008. № 29 (1), P. 103–128.
- Rosenfeld, A. H. *The end of the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press. 2011. 328 p.
- Schmid J. C. P. *Frames and Framing in Documentary Comics*. London: Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels. 2021. 307 p.

«Мёрфиверс» как репрезентация современного кризиса американской политической системы

Герасимов Всеволод Кирович

магистр полит. наук, магистр истории,
преподаватель МВШСЭН

Мёрфиверс – это вселенная, созданная в рамках импринта DC Black Label американским художником и сценаристом Шоном Мёрфи, где взрослому читателю предлагается переосмыщенная и осовремененная версия классических супергероических сюжетов о Бэтмене, Джокере и Харли Квинн (*Beedle 2018*).

Хронологические границы мёрфиверса отсчитываются от октября 2017 г., когда стартовала восьмичастная серия «Бэтмен: Белый Рыцарь» (*Batman: The White Knight, 2017–2018*) В июле 2019 г. стартовала серия-сиквел «Бэтмен: Проклятие Белого Рыцаря», также состоящая из 8 выпусков; в ноябре 2020 г. вышел сингл (и приквел) «Фон Фриз». В марте 2020 г. было принято решение превратить «мёрфиверс» в импринт внутри импринта, максимально расширив созданный мир, в том числе за счёт приглашения новых сценаристов и художников, которые должны будут развивать заложенные Мёрфи идеи (*Perry 2020*).

В рамках подобного подхода в октябре 2020 г. запустилась серия из 6 выпусков «Бэтмен: Белый Рыцарь Представляет: Харли Квинн»,

являющаяся спин-оффом по отношению к основной сюжетной линии. Автором идеи и сценаристом выступила жена Мёрфи писательница Катана Коллинс, художником стал Matteo Scalera, а сам Мёрфи, выступил соавтором сценария и художником обложек. Март 2022 г. ознаменовался началом выхода серии «Бэтмен: После Белого Рыцаря» (*Batman: Beyond the White Knight*), в которой Мёрфи вновь становится единоличным автором сценария и художником. Кроме того, в 2022 г. в пространстве «мёрфиверса» вышла мини-серия-спинофф из двух выпусков «Бэтмен: Белый Рыцарь Представляет: Красный Колпак» (авторы сценария Шон Мёрфи и Клей Маккормак, художник Симоне Ди Мео). Также будут изданы мини-серии, посвящённые Харли Квинн, Найтвингу и Бэтгёрл (*Matadeen 2022*). Наконец, Мёрфи планирует расширить свою вселенную до такого уровня, чтобы ввести в неё Лигу Справедливости (*Mably 2022*).

В данной статье я выдвигаю тезис о том, что злободневность презентации кризиса политической системы США в конце 2010-х – начале 2020х гг. стала причиной значительной популярности Вселенной как у фанатов (*DC Publicity 2018*), так и у критиков (*Beedle 2017; Scheeden 2021*). Также в статье будет дан обзор политических, социальных и культурных проблем, затрагиваемых в мёрфиверсе.

Неподотчётный никому супергерой; полицейское насилие

Действие «Белого рыцаря» начинается со схватки Джокера (реальное имя которого в «мёрфиверсе» Джек Напьер) с Бэтменом, реальное имя которого в «мёрфиверсе» Брюс Уэйн. Будучи схваченным, Джокер обвиняет Бэтмена в том, что тот борется с ним «вовсе не ради справедливости... Преступления стали для тебя терапией, а Готэм – твоей жертвой» (*Мёрфи 2019: 15*), ставя себя в позицию лишённой выбора жертвы, вынужденной исцелиться от своего безумия, чтобы спасти Готэм. Бэтмен заталкивает Джокера в рот горсть таблеток. Полиция бездействует, в то время как Джокер произносит «...не могу...дышать» (в оригинале: «АСККК... can't... breathe...») и теряет сознание (*Мёрфи 2019: 18*). Это обличение превышения силами правопорядка своих полномочий станет пророческим – 25 мая 2020 г. именно эту фразу будет повторять задыхающийся под коленом полицейского Дерека Шовина задер-

жанный афроамериканец Джордж Флойд, чья смерть всколыхнёт США и приведет как к многочисленным массовым протестам, так и к оживлению дискуссии о мерах противодействия полицейскому произволу (*Smith 2022*). «Бэтмен: Белый Рыцарь» поднимает тему недоверия полиции и общественного раскола, в том числе по расовому признаку. Консервативный телеведущий Готэма произносит ключевую фразу – «вот уж никогда не думал, что доживу до того дня, когда люди выйдут на улицы, чтобы защитить кого-то вроде Джокера» (*Мёрфи 2019: 19*). Но «дело не в Джокере. Люди выступают против жестокого обращения со стороны полиции... Весь прошлый год я чистил наши ряды... уволил тех, кто провоцировал беспорядки на расовой почве!» – оправдывается комиссар Гордон (*Мёрфи 2019: 26*).

Таким образом, в Готэм-Сити (как и в реальных событиях 2020 г.) протест оказывается направлен против злоупотреблений силовых структур по отношению к людям, не являющимся законопослушными и образцовыми гражданами, чьи мучения, однако, становятся символом полицейского произвола, и в качестве подобного символа – триггером эскалации политического кризиса. Первичное требование, выдвинутое Напьером Гордону – арест Бэтмена за все нарушения и нарушения правил, которые он сотворил, гоняясь за Джокером. Далее Напьер провозгласит, что Готэм заслуживает большего, и он станет его Белым Рыцарем (*Мёрфи 2019: 30*).

Антиэлитизм/популизм

В своём выступлении в суде Джокер-Напьер вскрывает многочисленные социально-экономические проблемы Готэма, как то: пенитенциарная система, карательная психиатрия, коррупция на подрядах по восстановлению города. Преступность и необходимость её воспроизводства становится неотъемлемым элементом обогащения городских элит, на защите интересов которых и стоит Бэтмен (*Мёрфи 2019: 33*) «Своей безапелляционной критикой Напьер умудрился задеть за живое многих... Уровень доверия к государственной власти и департаменту полиции снизился до исторического минимума. Большинство граждан считают себя марионетками в руках одного процента элиты» (*Мёрфи 2019: 34*), – говорят телеведущие. Упоминание об одном проценте косвенно отсылает

к одному из главных лозунгов возникшего в 2011-м г. движения Оссиру, а именно «Мы – 99%», означающего осознание и противопоставление себя как экономически угнетённого большинства плутократическому меньшинству. И если Оссиру подвергался идеологической критике как разгул хаоса и анархии в заключительном фильме трилогии Кристофера Нолана «Темный Рыцарь: Возрождение Легенды», то в «мёрфиверсе» социальные требования недовольных выглядят более чем обоснованными.

В подобном контексте моральной оправданности протеста и становится возможен политический триумф Джека Напьера, развенчивающего гибридный статус Бэтмена – не полицейского де-юре, но суперполицейского де-факто, «цепного пса элит, того самого одного процента», который «своими действиями защищает их фирмы и компании» (*Мёрфи 2019: 50*). В то же время грядущие изменения политической системы он осмысливает не как реформу, но как восстание, чей успех должна обеспечить предшествующая провокация против Бэтмена.

Завладев шляпой Шляпника, Джокер заставляет суперзлодеев выйти на улицы Готэма в качестве отвлекающего маневра, в то время как он с Харлин Квинзель получает доступ к архивам юридической фирмы, управляющей делами фонда помощи пострадавшим от действий Бэтмена (функционирующего как фонд помощи пострадавшим при стихийных бедствиях). На пресс-конференции он сообщает, что ежегодный размер фонда составляет 3 млрд. долларов. Получив компрометирующую Бэтмена информацию, Наппер направляет обвинять Бэтмена в том, что тот защищает финансистов, наживающихся на подобных трагедиях, в то время как все платежи проводит юридическая фирма мэра Хилла (*Мёрфи 2019: 68-69*). В этом он оказывается прав, ошибаясь лишь в мотивации Бэтмена и в том, что компенсация расходов идёт из средств Брюса Уэйна, а не городского бюджета.

Трагедия Бэтмена заключается в том, что до возникновения Наппера как политика он не осознавал, как легко на его идеализме наживаются финансисты и девелоперы, составляющие круг светского общения Брюса Уэйна: «Ну, где Бэтмен обычно сражается с преступностью? В бедных кварталах, которым затем присваи-

вается статус зоны бэт-поражения. Из-за этого цены на недвижку падают... А ещё чуть погодя такая зона получает субсидии на реновацию. Фишка в том, чтобы сразу скупить там всё, а как только налогоплательщики оплатят счета за тамошний ремонт, спокойненько сбыть» (*Мёрфи 2019: 50*), – говорит Уэйну его знакомый бизнесмен на светском рауте.

Особо остро социальную несправедливость в «мёрфиверсе» ощущают жители гетто Бэкпорт – социально неблагополучного криминального района, где проживает бедное чёрное население. Лейтенант Дюк Томас, бывший спецназовец, воевавший в Афганистане, уволенный из полиции за борьбу с коррупцией и ставший местным моральным авторитетом, руководящим отрядами самообороны, становится союзником Напьера в его предвыборной кампании за место в городском совете, не идеализируя, но противопоставляя его отсутствующим государственным институтам.

Сам же Напьер конструирует позитивную идентичность района как места, где «все отверженные получают второй шанс» и с которого в Готэме начнётся «революция, призванная свергнуть элиту Готэма и вернуть городу былую славу!» (*Мёрфи 2019: 88*).

По сути, Напьер предлагает своим избирателям *Make Gotham great again*, что является прямой отсылкой к главному предвыборному лозунгу Дональда Трампа в 2016 г. Напьер добивается своей цели, избираясь от Бэкпорта в городской совет Готэма.

Также нельзя не отметить, что многократно повторяющийся в нарративе Напьера тезис о «продажных политиках», которых необходимо разоблачить, прямо перекликается с президентской предвыборной кампанией Дональда Трампа 2016 г. в целом и одним из её лозунгов – «Осушим болото!» (*Drain the swamp!*) в частности. Как и Трамп, Напьер фокусирует ненависть обездоленных слоёв населения на представителях политico-финансового истеблишмента, но, в отличие от 45-го президента США, идёт дальше и переносит её и на органы правопорядка (в то время как применительно к проблеме полицейского насилия Трамп занял традиционную право-консервативную позицию, категорически осудив последовавшие за смертью Флойда массовые беспорядки) (*Petras 2020*).

Таким образом, невозможно полностью провести параллель между Напьером и Трампом – если первый репрезентует критику политического статус-кво «слева», то второй, безусловно, осуждает её «справа». Этим объясняется как различие в оценке действий полиции, так и характеристики избирателей (афроамериканцы у Напьера, белые американцы у Трампа). Тем не менее, оба выдвигаются в политику как радикальные критики- популисты и защитники т.н. «маленьких людей», брошенных на произвол судьбы истеблишментом. И их призывы оказываются услышаны.

Харлин Квинзель против Неоджокер

Один из главных новаторских сюжетных поворотов «мёрфиверса» – создание двух Харли Квинн. Первая Харли – это доктор Харлин Квинзель, в своё время бросившая Джокера, в которого превратился её возлюбленный Джек Наппер, и вернувшаяся к Джеку после его исцеления. Она же пытается объяснить не желающему принимать перемены Бэтмену, что Джек – его союзник и шанс самому измениться к лучшему: «Вы с Джеком хотите одного и того же. Но у вас ничего не выйдет, пока вы не начнёте работать сообща» (*Мёрфи 2019: 117*).

Другая, «чирлидерша-садистка» в «откровенных нарядах», из-за которой «весь феминизм сдал назад» (*Мёрфи 2019: 38*) – бывшая банковская служащая Мэриен Дрюс, планировавшая совершить суицид и влюбившаяся в ограбившего её банк Джокера. Который, спутав её с ушедшей от него первой Харли Квинн, по ошибке стал называть её Харли. Именно она и станет «Неоджокером», стремящимся вернуть «истинного» Джокера – бунтаря, для которого первая Харли «ничем не лучше тюрьмы» (*Мёрфи 2019: 59*).

Далее выясняется, что Харлин подстроила побег Джокера к лаборатории таблеток (которые сама же и создала), тем самым организовав временное превращение Джокера в Джека Наппера. Она же записала видео с избиением Джокера и передала его на ТВ. Таким образом, именно Харлин оказывается тем закулисным организатором, который и поменял всё вокруг, изменив Джокера, Бэтмена и Готэм. «Всё это время Белым Рыцарем считали Джека. Но на самом деле это была ты», – говорит ей Бэтмен (*Мёрфи 2019: 210*).

Именно через её образ в «мерфиверсе» и репрезентуется феминистская повестка. Харли рассматривается не как объективированная сексуализированная преступница, но как рациональная и просчитывающая свои действия Харлин Квинзель, которая по мере развития «мёрфиверса» станет матерью и сотрудником ГТО.

Институционализация супергероев

В «Белом рыцаре» проговаривается также классическая для супергероики проблема институционализации супергероев. Для этого Напьер предлагает комиссару Гордону создать на средства Фонда помощи пострадавшим от Бэтмена Готэмскую Террористическую Оппозицию (ГТО) – отряд, который должен состоять из «лучших полицейских и борцов с преступностью... Это наилучший компромисс – объединить героев в масках с полицией Готэма... Пускай Бэт-семья оставит маски при себе... Все что мы просим – это подотчетности», – так объясняет он своё видение ситуации, утверждая, что вступление Бэтгёрл и Найтвинга в отряд даст полиции доступ к технологиям Бэтмена, которых им так не хватало в их повседневной деятельности (*Мёрфи 2019: 91-92*). Гордон, Бэтгёрл и Найтвинг принимают эту идею.

Бэтмен, попытавшись захватить Неоджокер в одиночку, препятствует ГТО, и в результате разрушений города Гордон приказывает арестовать его; герой попадает в Аркхэм. Харлин убеждает Напьера обратиться за помощью к нему, убеждая антагонистов объединить усилия в борьбе с общей угрозой в лице Неоджокера, которую она не демонизирует и не расчеловечивает: «Она человек...из плоти и крови, женщина, которая любила тебя и жаждала подарить тебе весь мир!» (*Мёрфи 2019: 156*) Об их сходстве говорит и Мэриен: «Я служу тебе напоминанием...о том, кем ты была раньше» (*Мёрфи 2019: 203*). В борьбе с ней объединяются комиссар Гордон, Харлин, ГТО, превращающийся обратно в Джокера Джек Напьер и Бэтмен, тем самым символизируя коалицию полиции, героев и (анти)героев в борьбе за будущее Готэма. Чтобы заручиться поддержкой Бэтмена, Напьер соглашается рассказать о совершённой им ранее провокации, результатом которой стало уничтожение библиотеки Бэнкпорта. И после победы над Неоджокер он сам отправляется в Аркхэм, перед тем как трансформироваться в Джокера.

Историческая вина и личная ответственность

В «Белом рыцаре» также проговаривается тема исторической вины, её искупления и прошлого, угрожающего настоящему. Могущество Неоджокер возникает оттого, что она получает доступ к технологиям Брюса Уэйна, которые были созданы бароном фон Фризом – бывшим офицером СС и отцом Виктора фон Фриза, который заручился поддержкой своих исследований со стороны Томаса Уэйна и Министерства обороны США.

Максимальное развитие тема греховного прошлого как причины греховного настоящего получает в серии «Бэтмен: Проклятие Белого Рыцаря». По её сюжету, в конце XVII в. обуреваемый жаждой власти и изгнанный из ордена тамплиеров священнослужитель Баккар отправился на поиски последнего из рода Уэйнов – законных владельцев Готэм-Валли, где правил коррумпированный генерал Лафайет Аркхэм. С помощью Эдмонда Уэйна Баккар свергает Аркхэма, затем сбрасывает Эдмонда умирать в колодец дома (который в будущем станет лечебницей Аркхэма), берёт себе его имя и присваивает титул. Затопив первоначальный Готэм-Виллидж и выстроив поселение на новом месте, он тем самым заложил основы будущего многомиллиардного состояния Уэйнов (то есть на самом деле Баккаров), «продавая недвижимость участникам Ост-Индской компании» (*Мёрфи 2021: 110*).

Столетия спустя Джокер в подземельях Аркхэма натыкается на предсмертную запись Эдмонда Уэйна и решает с помощью «величайшей и темнейшей тайны этого города» (*Мёрфи 2021: 12*) уничтожить Бэтмена. Он находит прямого наследника Эдмонда Уэйна – церковного уборщика, в прошлом глубоко религиозного ветерана с позывным «Азраил» Жана-Поля Валли и, сообщив тому правду о его происхождении, призывает очистить город от скверны и покончить с Брюсом Уэйном. В таком представлении тёмных страниц исторического прошлого можно увидеть отзвук внутриамериканских «войн памяти» (и, в частности, сноса монументов деятелям Конфедерации), когда бывшие герои (по крайней мере, для определённых социальных групп) подвергаются развенчанию как угнетатели. (*Курилла 2022: 70-77*)

«Глубинное государство» (**«deep state»**) и конспирологические теории заговора

В серии «Проклятие Белого Рыцаря» также освещается тема так называемого «глубинного государства» – совокупности членов тех или иных неофициальных внутриэлитных структур, фактически полностью контролирующих жизнь общества, но не занимающихся никаких выборных позиций и тем самым от внимания общества скрытых и ему неподконтрольных.

Азраил формирует отряд из своих побратимов по службе, готовый начать восстание для искоренения «глубинного государства», олицетворением которого считает Брюса «Уэйна» (на самом деле являющегося Брюсом Баккаром), а Джокер сводит Азраила и некую Рут Рэтфорд. Именно Рут «создала фонд помощи пострадавшим от действий Бэтмена» и является «финансовым попечителем некоторых состоятельных граждан Готэма... тех, кого Напьер прозвал элитой» (*Мёрфи 2021: 40*). Для неё Азраил – «план Б», который активируется в случае отказа Брюса Уэйна сотрудничать. Она думает, что может купить религиозного фанатика и снабжает его команду оружием. Но она не понимает, что Азраилом и собранным им отрядом управлять не получится, т.к он фанатично верует в свою миссию по «очищению» города. Джим Гордон пытается баллотироваться в мэры как борец с истеблишментом, но вошедший в сговор с Рут Джокер уничтожает его шансы, раскрывая, что его дочь является Бэтгёрл. Затем Азраил убивает Гордона, чем срывает план Рут. На Азраила нападает нанятый Рут Бэйн, но он убивает и его. Получив у Рут имена членов элиты, Азраил убивает её и провозглашает себя Бэтменом.

Таким образом, можно утверждать, что Мёрфи, описав угрозу парамилитарного «правого» мятежа, уловил страх, который был в США накануне президентских выборов 2020 г., и который в определённой степени стал реальностью в ходе штурма Капитолия 6 января 2021 г. Далее Джокер открывает Брюсу правду, надеясь его сломать тем, что «величайший герой Готэма – потомок преступников!» (*Мёрфи 2021: 148*). Джокера убивает влюблённая в Брюса Харлин. Узнав правду о прошлом своей семьи и то, что главным клиентом Рут являлась «Уэйнкорп» и он сам, Брюс Уэйн осознаёт,

что он не может покончить с коррупцией в городе, пока является основой существующей социально-экономической системы. Фундаментальная проблема в нём самом, и чтобы спасти город и гарантировать его развитие, он должен окончательно решить вопрос с Бэтменом, ликвидировать бизнес-империю, и тем самым, по сути, искупить первородный грех основания Готэма Баккаром-«Уэйном».

Перед финальной схваткой с Азраилом Брюс раскрывает городу тайну личности Бэтмена, обещает расформировать «Уэйнкорп» и все её дочерние компании, а главное – передать всё состояние некоммерческим организациям на поддержку социальной сферы в городе, тем самым нанося сокрушительный удар по элите. После того, как Азраил оказывается повержен, планы Бэтмена становятся реальностью. Также значительные средства передаются полиции на техническое переоснащение, расширяются функции ГТО, равно как и его штат. Сам Брюс в тюрьмеждёт суда за все правонарушения, совершенные Бэтменом. Готэм становится городом, оставившим фигуру Бэтмена в прошлом. В «Харли Квинн», где действие происходит 2 года спустя после окончания событий «Проклятия Белого рыцаря», мы узнаём, что Брюса приговорили к 10 годам тюрьмы. (Коллинс, Мёрфи 2022: 15, 120)

Выводы

Мёрфи поднимает в своей вселенной проблему кризиса американской политической системы и шире – глобальный кризис доверия политическим элитам. Джокер и его сподвижники, продолжая оставаться трикстерами, подрывающими социально-политический статус-кво Готэма, репрезентуются как альтернатива «власти элит», на страже которой фактически стоит Бэтмен. Если они и творят зло, то не репрезентуют зло метафизическое, сами выступая и жертвами социального и политического кризиса капитализма, и акторами, способными осуществить долгожданные перемены. В то же время суть образа Бэтмена как мстителя, стоящего на стороне правопорядка, деконструируется, ведь оборотной стороной его деятельности является неподсудность и неподконтрольность никаким государственным и/или общественным институциям и огромный материальный ущерб городу. Так, в одном из своих интервью Мёрфи отмечал, что ему всегда было интересно

посмотреть на лицемерие Брюса Уэйна: «Почему Джокер просто не идёт против Бэтмена юридическим путём? Выглядит так, что есть множество жертв и значительный сопутствующий ущерб. Можно легко развязать травлю Бэтмена в социальных сетях, уничтожить его без нарушения закона, если ты действительно нацелен на это... Я чувствовал, что Бэтмен действительно уязвим к подобным атакам».

Таким образом, Мёрфи сумел радикально реинтерпретировать классический образ, не только поместив его в социально-политический контекст США середины и конца 2010-х, но и показав читателю, насколько прежний «культовый» Бэтмен (например, из произведений Фрэнка Миллера) оказался катастрофически нерелевантен современности с её «новой этикой» и «культурой отмены», когда прежние методы нейтрализации врагов и общения с соратниками воспринимаются как токсичные и недопустимые. Мёрфи предложил читателю отказаться от иллюзии веры в чудо-мстителя, при этом подчёркнув трагизм его судьбы и его борьбы с преступностью – борьбы, методы которой оказались архаичны в мире соцсетей.

Библиография

- Коллинс К., Мёрфи Ш., Бэтмен: Белый Рыцарь представляет: Харли Квинн. СПб, Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 172 с.
- Курилла. И. Битва за прошлое. Как политика меняет историю. М., Альпина Паблишер, 2022. 232 с.
- Мёрфи Ш. Бэтмен. Белый рыцарь. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус. 2019. 232 с.
- Мёрфи Ш. Бэтмен. Проклятие Белого Рыцаря. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус. 2021. 272 с.

Интернет-ресурсы:

- Beedle T. Shedding New Light on DC Black Label// URL: <https://www.dccomics.com/blog/2018/06/15/shedding-new-light-on-dc-black-label>. – Дата обращения 15.06.2018.
- DC Publicity. Batman: White Knight Debuts at #1 Bestseller Lists// URL: <https://www.dc.com/blog/2018/11/07/batman-white-knight->

- debuts-at-1-on-bestseller-lists. – Дата обращения 07.11.2018.
- Mably T. Justice League of “Batman. White Knight” Planned for Future DC Stories// URL: <https://screenrant.com/justice-league-batman-white-knight-universe-future-stories>. – Дата обращения 28.02.2022.
- Matadeen R. Sean Murphy to Oversee White Knight Imprint With Nightwing, Batgirl & More// URL: <https://www.cbr.com/sean-murphy-white-knight-dc-imprint-nightwing-batgirl-more>. – Дата обращения 02.03.2022.
- Murphy S. Batman: The White Knight// URL <https://readcomiconline.li/Comic/Batman-White-Knight/Issue-1?id=122790#16>. – Дата обращения 02.03.2022.
- Perry S. Batman: DC Comics Wants Full Murphyverse Line From White Knight Artist/Writer. URL: <https://comicbook.com/dc/news/batman-dc-comics-wants-full-murphyverse-line-from-white-knight-writer-artist>. – Дата обращения 02.03.2020.
- Petras G. 200 of Trump’s tweets singled out protests, police following George Floyd death// URL: <https://eu.usatoday.com/in-depth/news/2020/06/11/trump-tweets-george-floyd-protests-police/5329940002>. – Дата обращения 11.06.2020.
- Sheeden J. How Batman: Beyond the White Knight Reinvents the Dark Knight’s Future// URL: <https://www.ign.com/articles/batman-beyond-white-knight-sequel-preview>. – Дата обращения 15.12.2021.
- Smith D. Police on Trial: two years after the killing of George Floyd, what has changed?// URL: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/may/31/police-on-trial-george-floyd-frontline-documentary>. – Дата обращения 31.05.2022.
- Spry J. Batman’s Sean Murphy Teases Terry McGinnis, More Bat-Spinoffs for the “Murphyverse”// URL: <https://www.syfy.com/syfy-wire/sean-murphy-teases-batman-beyond-the-white-knight>. – Дата обращения 29.05.2020.
- Zizek S. The Dark Knight Rises in a Nutshell // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUjqTwYEkaA&t=19s>. – Дата обращения 31.05.2021.

РАЗДЕЛ 3. КОМИКС В ЭЛЕКТРОННЫХ МЕДИА

Как переводить вебтуны: болезни русского сканлайта

Калинина Анастасия Викторовна

независимый исследователь

В мире в целом и в России в частности наблюдается рост популярности корейских цифровых комиксов-вебтунов. Вебтун, от английского webtoon (web – сеть + cartoon – картинка, мультик) – это комикс, созданный для чтения со смартфона. Он читается путём прокручивания сверху вниз и обладает удлинённой вёрсткой страницы. Склейвая несколько кадров последовательно в один, авторы добиваются эффекта разворачивающегося полотна. В вебтуны также при необходимости может добавляться гиф-анимация и музыкальное сопровождение. Для большинства такого рода комиксов характерна еженедельная периодичность выхода. Жанровое разнообразие очень широкое – хоррор, романтика, фэнтези, экшн, драма и т. д. Существуют как короткие истории на 1–10 панелей, объединённые персонажами, так и длинные повествования, выходящие годами и насчитывающие до 300–400 глав. Вебтуны зародились в Южной Корее, когда местный веб-портал Daum в 2003 г. создал отдел цифровых комиксов Daum Webtoon. Сегодня в Южной Корее насчитывается несколько десятков крупных издательств вебтунов, а само явление цифровых комиксов широко распространялись как в странах Азии, например, в Японии, Китае, Индонезии, так и в Северной Америке и в Европе.

Объём продаж вебтунов в Ю. Корее в 2019 г. составлял 765 млн долларов, в 2020-м он достиг 1 миллиарда (*«Текарт» 2021*). Согласно данным Forbes, в 2020 г. только одна из южнокорейских платформ, Naver Webtoon, получила выручку, сопоставимую с доходом от всей индустрии комиксов США, включая периодические и цифровые издания, графические романы и пр., то есть, порядка 1.28 млрд. долларов США (*Salkowitz 2021*). Всего же в Ю. Корее несколько десятков издательских платформ. Корейские комиксы-вебтуны набирают популярность и в России. Один из показателей – увеличение поисковых запросов со словом «вебтун». По данным исследования консалтинговой группы «Текарт», в 2020 г. по сравнению с 2019 г. Слово «вебтун» в российских поисковых системах (Яндекс, Google, Mail.ru) стали искать на 119,1% чаще (*«Текарт» 2021*). Сервис Worldstat показывает увеличение запросов в поисковой системе Яндекс слова «вебтун» с 13560 раз (январь, максимум 2021 г.) до 25205 раз (июль, максимум в 2022 г.).

Российские авторы пробуют свои силы на популярных платформах, где можно размещать вебтуны самостоятельно: Webtoon Canvas и Tapas. По нашим данным, на регулярной основе этим занимаются более 10 российских художников. Это связано с необходимостью перевода комикса на английский язык, сложностью вывода заработка через международные платёжные системы, а также недоверием, которые авторы испытывают к цифровым комиксам. Многие авторы по-прежнему делают ставку на бумажные издания, которые позволяют хоть немного, но гарантированно зарабатывать. Но, как мы уже отметили, популярность вебтунов растёт, и во многом благодаря переводам наиболее популярных новелл. Сегодня они переводятся любителями и фанатами и распространяются пиратским способом. Такие переводы или «сканлейты» (от англ. scanlate, scanlation) обычно делаются непрофессиональными переводчиками, что влияет на качество текста вебтунов. Вместе с тем в России существует немало профессиональных фанатских переводов, которые используются и в лицензированных версиях комиксов. Ярким примером может послужить перевод вебтунна «Предания Олимпа», сделанный группой переводчиков Rikudou-Sennin Clan, который использовался в печатной версии комикса издательства «Миф». Однако в связи с мировой тен-

денцией на ужесточение авторского права в обозримом будущем потребуются значительные объёмы профессионального перевода вебтунов: издатели будут лицензировать различные тайтлы, и для их продажи в России потребуется качественная, профессиональная адаптация. Представленное исследование может быть полезно для разработки общих принципов перевода комиксов.

В нашей работе мы будем говорить именно о корейских вебтунах, то есть опубликованных на электронных платформах корейскими издательствами. В них публикуются не только местные авторы, но и, например, художники из Новой Зеландии или Мексики, работы которых также войдут в наше исследование. В данной работе будут проанализированы типичные сложности, возникающие при переводе вебтунов. Для анализа отобраны следующие фанатские переводы вебтунов: *Guardians of the Lamb* («Защитить Ян Ха Ри!»); *How to Hide the Emperor's Child* («Как спрятать ребенка императора»); *Lore Olympus* («Предания Олимпа»); *Murderer Llewellyn's Enchanting Dinner Invitation* («Обаятельный убийца Левеллин приглашает на ужин»); *Second marriage of the Empress* («Второй брак императрицы»); *Soul Cartel* («Союз душ»); *Suitor Armor* («Поклонник в доспехах»); *Paramour* («Любовники»); *Tower of God* («Башня Бога»).

Выбор в пользу этих произведений сделан потому, что они достаточно популярны, а на примере их переводов чётко можно проследить проблемы, которые возникают при переводе вебтунов.

Ряд проблем, с которыми сталкиваются сканлейтеры, схож с теми, которые возникают при любом переводе художественного произведения, когда переводчик должен достичь определённого эстетического воздействия, создать художественный образ, произведение, способное оказать такое же художественно-эстетическое воздействие на читателя, как и произведение на языке оригинала (Попович 1980: 4). А. Попович делит основные проблемы художественного перевода на языковые и тематические. К первым он относит места в тексте, чувствительные к адекватности перевода, а именно некоторые грамматические категории – время, особенно прошлое и будущее в прошедшем, категории определённого и неопределенного, фонологические соотношения в тексте, ритм, графику написания и др. Что касается случаев, которые тематически

противятся переводу, то они возникают в связи с культурными различиями. Сюда относятся технические термины, меры длины, веса, названия монет, оружия, еды, напитков, общественных групп, философские термины, то есть, реалии (Полович 1980: 4). М.В. Сирифля и В.А. Кан, касаясь проблем перевода художественного текста, отмечают: «...далеко не каждый, даже практикующий, переводчик в состоянии качественно перевести художественное произведение, так как зачастую переводчику приходится не столько репродуцировать текст на иностранном языке, сколько создавать его заново, предварительно всесторонне осмыслив оригинал...» (Сирифля, Кан 2013: 3). Следовательно, необходимо нарабатывать методы и приёмы, которые упростят работу будущим переводчикам комиксов. Один из первых шагов к этому – выделение типичных проблем перевода.

Ряд из них создаёт именно формат вебтуна. По сути, его перевод – это ещё и адаптация в том смысле, в котором её определяет канадский теоретик литературы Л. Хатьен, то есть как процесс переноса произведения искусства или его отдельных аспектов из одного регистра в другой (Hutcheon 2006: 14). Почему в случае с вебтунами можно говорить об адаптации? Во-первых, переводчик не может провести всю работу от начала до конца самостоятельно. Ему нужна помощь художника для того, чтобы удалить текст на иностранном языке с речевых шаров и изображений, а затем в эти же места вставить текст на русском. В комиксе текст несёт не только смысл, но и становится гармоничной и неотъемлемой частью изображения. Например, иероглифы и слова, передающие звуки падения, ударов, скрежета, шороха. Во-вторых, российские онлайн-платформы, такие как readmanga.live, mangalib.me и другие имеют иные технические характеристики, чем приложения и сайты, размещающие вебтуны. Поэтому изображение для размещения на российских веб-платформах режется случайным образом, что нередко нарушает художественный замысел создателя. Имеет значение и объём текста, размещаемый в речевых шарах. В переводе он занимает больше места, чем текст на английском языке, и гораздо больше, чем при иероглифическом письме.

Издатели вебтунов с целью расширения аудитории нередко переводят и публикуют свой продукт одновременно на корейском



Рис. 1. Сравнение объёма текста на постере вебтуна «Башня Бога» на корейском и английском языках

и на английском языках. Хотя некоторые переводы на русский язык осуществляются с корейского оригинала, всё же большая часть комиксов переводится с языка-посредника, английского, что зачастую приводит к утере значительного объема первоначальной информации. Например, часто опускаются традиционные обращения, отражающие социальную иерархию героев. В Южной Корее используется широкий спектр уважительных обращений, которые используют между собой студенты старших и младших курсов, учителя и студенты, старшие и младшие братья и сёстры («нуна» (누나), «онни» (언니), «оппа» (oppa), «хён» (형), «сонбе» (선배) и так далее). В английском переводе, как правило, персонажи вебтуна обращаются друг к другу, используя лишь местоимение «you». Потому переводчику приходится восстанавливать систему вежливого обращения, принятого в азиатских странах, и при этом соблюдать нормы русского языка.

Еще одна проблема аналогична той, что возникает при переводе сериального контента: автор перевода часто не знает, что будет в следующей главе произведения, не имеет возможности до начала перевода ознакомиться с ним полностью. Неизвестно, какое слово может оказаться ключевым в развитии сюжета и в каком

значении оно употреблено. Например, герой вебтуна Soul Cartel в шестой главе говорит: ... my parents died in an accident soon after I was born. Слово *accident* имеет несколько значений, в том числе «дорожно-транспортное происшествие». Какое значение слова выбрать? ДТП? Авария? Происшествие? Насколько эта информация важна в перспективе? До выхода следующей главы переводчику приходится только гадать. В седьмой главе герой уточняет, что его родители погибли из-за вторжения демона в мир людей. Так что слово *accident* в шестой главе можно при переводе опустить, чтобы не вводить читателя в заблуждение словами «авария» или «несчастный случай».

Серьёзная проблема вытекает из-за организационных особенностей адаптации вебтунов на русский язык. Группы переводчиков, работающие над переводами, постоянно меняются. Соответственно, меняется и подход к переводу. В первую очередь это отражается на переводе имён собственных – имён героев, названий улиц, кафе, городов, сериалов, рек и так далее.

Распространённая ловушка, в которую попадают переводчики с корейского – отсутствие в этом языке категории рода. Иногда пол можно определить по особым обращениям к персонажу, а по внешнему виду героя порой сложно понять, мужчина это или женщина. Нередки случаи, когда после 5–10 глав, когда пол персонажа всё-таки уточняется, переводчики вынуждены извиняться за ошибку с его гендерной идентификацией.

Ещё одна проблема перевода вебтунов – очень большой объём междометий и звукоподражаний. В общем объёме текста главы вебтуна они могут составлять до 50%. Междометие – одно из неоднозначных явлений в современном языкознании, оно не имеет номинативной функции и выделяется своей грамматической ущербностью, у него нет форм словообразования и изменения (Джабраилова, 2016: 4). Но в комиксах междометие часто несёт ключевой смысл, показывает эмоциональное состояние персонажа, который ёжится от страха, стонет от удовольствия, возбуждённо шагает, крадётся, удивлённо или раздражённо цокает языком и так далее. Поскольку текст в комиксе должен ещё и решать определённые изобразительные задачи, перевод междометий и выбор

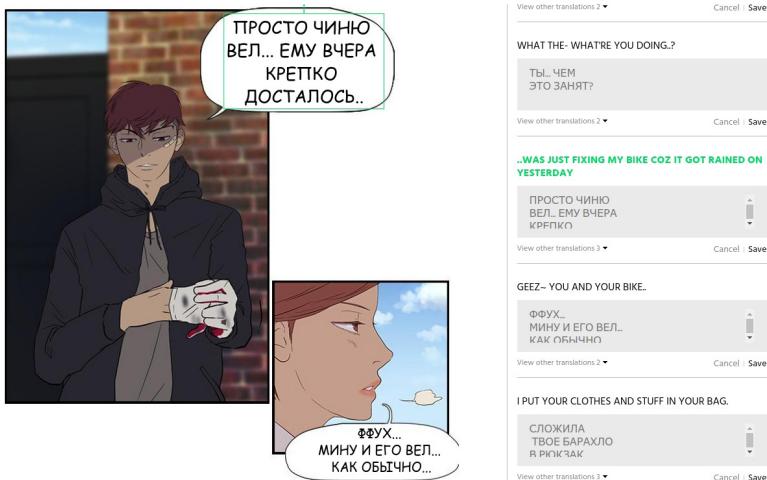


Рис. 2. Интерфейс сервиса Webtoon Translate

тех слов и букв, которые будут органично выглядеть на рисунке, становится сложной и интересной задачей для переводчика.

Возникает даже такое явление как глоссарии, мини-словари, которыми обмениваются переводчики-любители. Они содержат иногда значительное (до 300 слов) количество междометий и их перевод-адаптацию (Звуки в комиксах 2022).

Проблема перевода названий произведения является существенной во всём художественном переводе (Перевод заглавий 2020). Однако в случае с веб툰ами она усложняется разницей в национальных литературных традициях. В Южной Корее в ходу названия, описывающие часть сюжета, например:

1. **황제의 아이를 숨기는 방법**, английская версия **How to Hide the Emperor's Child**, русский перевод – «Как спрятать ребёнка императора»;
2. **재혼 황후**, английская версия **Second marriage of the Empress**, русский перевод – «Второй брак императрицы»;
3. **살인마 르웰린 씨의 낭만적인 정찬**, английская версия **Murderer Llewellyn's Enchanting Dinner Invitation**, русский перевод –

«Обаятельный убийца Левеллин приглашает на ужин».

Как вы можете заметить, в фанатском переводе оригинальные названия обычно калькируются, хотя нуждаются в грамотной адаптации. Стоит отметить, что примеры удачных решений также нередки в российском сканлейт-сообществе, например, Painter Of The Night в переводе «Ночные этюды», Guardians of the Lamb в переводе «Заштитить Ян Ха Ри!». Калька «Ночной художник» или «Художник ночи» выглядит неинтересно, блёкло, в то время как «Ночные этюды» отражают суть произведения, воспринимаются более ярко, поэтично. Название «Стражи ягненка» не отражало бы сути произведения, где речь идёт о похищении девушки. Поэтому переводчики Guardians of the Lamb адаптировали название в «Заштитить Ян Ха Ри!».

Для борьбы с пиратским распространением вебтуны называют уникальными, придуманными словами, которые в случае с нелегальным использованием проще найти в поисковиках. В таких ситуациях переводчики подбирают похожие по звучанию слова, чтобы русскоязычный читатель мог найти нужный вебтун, но этого не смог бы сделать законный правообладатель (чтобы потребовать удаления нелегального контента). Пример – вебтун Pian Pian, в русской версии – «Пьян-Пьян».

Перспективы исследования переводов корейских цифровых комиксов широки и разнообразны. Стоит отметить ряд шагов, которые предпринимают издатели, чтобы дать переводчикам-фанатам инструмент для легального распространения их работ. Сервис Webtoon Translate от корейской вебтун-платформы Naver Webtoon предлагает удобную механику работы с текстом (*Webtoon Translate 2022*). Переводчику не нужно удалять текст на иностранном языке – переведённые слова автоматически появятся в баблах после сохранения проекта и будут доступны всем желающим посетителям платформы.

Обобщим выделенные нами ошибки сканлейта:

- небрежность при переводе имён собственных;
- потеря при переводе с языка-посредника важной информации (пол, социальный статус и социальная иерархия);

- калька при переводе названий;
- сложности, возникающие при переводе междометий.

Но несмотря на невысокое качество любительских переводов, опыт, наработанный переводчиками-сканлейтерами и анализ их ошибок при переводах может применяться для адаптации французских графических новелл, американских комиксов, а также при переводе сериалов и субтитров к видеоматериалам: здесь также нужно уметь текст в определённый объём, а в случаях с сериалами «угадывать» смысл слов, чтобы перевод был ровным, связным, логичным. Адаптация комиксов нуждается в разработке переводческой стратегии, которая позже сможет транслироваться в различные отрасли локализации различных медийных продуктов.

Источники и материалы

- Башня Бога // Портал переводов «ReadManga». URL: https://readmanga.live/bashnia_boga_A5664 (дата обращения: 26.08.2022).
- Звуки в комиксах // Russian Project Universe б.г. URL: <https://rp-universe.ru/zvuki-v-komiksah.html> (дата обращения 30.08.2022).
- Защитить Ян Ха Ри! // Портал переводов «MintManga». URL: https://mintmanga.live/zachitit_ian_ha_ri_A5238 (дата обращения: 26.08.2022)
- Поклонник в доспехах // Портал переводов «ReadManga». URL: https://readmanga.live/poklonnik_v_dospehah_A201945 (дата обращения: 26.08.2022).
- Предания Олимпа // Портал переводов «MangaLib.me». URL: <https://mangalib.me/lore-olympus-riku-perevod?section=info> (дата обращения: 26.08.2022).
- Смайт Р. «Предания Олимпа». Книга первая. – М.: «Миф», 2022.
- Brothers without a tomorrow Paramour // Lezhin. URL: https://www.lezhinus.com/en/comic/paramour_en (дата обращения: 26.08.2022).
- JUNS Guardians of the Lamb // Lezhin. URL: <https://www.lezhinus.com/en/comic/guardians> (дата обращения: 26.08.2022).
- Postan L. Translating Comic Books // Blend, localization services. URL: <https://www.getblend.com/blog/translating-comic-books/> (дата обращения: 11.08.2022).

- Purpah Suitor Armor // Naver Webtoon. URL: https://www.webtoons.com/en/fantasy/suitor-armor/list?title_no=2159&page=1 (дата обращения: 26.08.2022).
- Rachel Smythe Lore Olympus// Naver Webtoon. URL: https://www.webtoons.com/en/romance/lore-olympus/list?title_no=1320&page=1 (дата обращения: 26.08.2022).
- Salkowitz R. Webtoon CEO Sees Massive Growth And New Opportunities In U.S. Market // Forbes. 02.11. 2021. URL: <https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2021/11/02/webtoon-ceo-sees-massive-growth-and-new-opportunities-in-us-market/?sh=21046857707a> (дата обращения: 25.08.2022).
- SIU Tower of God // Naver Webtoon. URL: https://www.webtoons.com/en/fantasy/tower-of-god/list?title_no=95&page=1 (дата обращения: 26.08.2022).
- Webtoon Translate Beta. URL: <https://translate.webtoons.com> (дата обращения: 30.08.2022).

Научная литература

- Джабраилова В.С. К вопросу о переводе междометий с английского языка на русский // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 5. С. 31-33.
- Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты. – М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
- Перевод заглавий // Официальный сайт Литературного института имени А. М. Горького. 27.01. 2020. URL: https://litinstitut.ru/content/tolma4nonstop_zaglavia (дата обращения: 11.08.2022).
- Попович, А. Проблемы художественного перевода. – М.: Высш. школа, 1980. 199 с.
- Рынок вебтунов: мир и Россия. Аналитическое исследование. – Тула: Текарт, 2021. 4 с.
- Сиривля М. А., Кан В. А. Некоторые проблемы перевода художественных текстов // Lingua Mobilis. 2013. № 7 (46). С. 68-74.
- Hutcheon L. A Theory of Adaptation. New York: Routledge. 2006. 272 p.

Рисованные артисты жанра К-поп: от медиафраншизы к метавселенной

Лазарева Ольга Викторовна

канд. культурологии,
Европейский университет в Санкт-Петербурге,
факультет антропологии

14 июня 2022 года одна из самых известных групп корейской музыкальной индустрии – BTS – объявила о том, что участники берут перерыв и займутся сольными проектами. Артисты также сообщили, что их решение связано с системой К-поп айдолов, которая «не даёт вам времени повзрослеть» и вынуждает «продолжать создавать музыку и продолжать что-то делать» (*Kaufman 2022*). Эта новость вызвала реакцию фанатов по всему миру, которые делились своими эмоциями или поддерживали решение группы через многочисленные публикации с хештегом #ARMYFOREVER. Однако новость также взволновала индустрию: акции развлекательной компании Hybe Corporation, которая и занимается продвижением BTS, упали почти на 25 процентов (*Jung 2022*). Эта ситуация с BTS обращает внимание на накопившиеся противоречия между потребностями расширяющейся К-поп индустрии и реальными возможностями отдельных артистов.

Музыкальная индустрия Республики Корея неоднократно подвергалась критике по поводу эксплуатационных условий труда, невыгодных контрактов и постоянного давления на артистов, что в совокупности повлекло случаи самоубийств (*Wang 2017*). Неоли-

беральные тенденции и особенности корейской трудовой культуры привели к тому, что усердный труд и постоянное преодоление себя стали восприниматься как отличительная черта жанра (*Kim 2018*). Кроме того, для всех исполнителей мужского пола обязательной является служба в армии, что также вносит вынужденные корректизы в их продвижение. Во время обязательной службы исполнитель не способен продолжать концертную деятельность и участвовать в выпуске нового контента, что может повлиять на уровень вовлечённости его поклонников и ставит под угрозу успех деятельности агентства.

На самом деле, указанное противоречие возникало и раньше, однако глобальный успех BTS указал на необходимость его разрешения, если корейская музыкальная индустрия намеревается продолжать быстрый рост.

В этом контексте обращает на себя внимание проявившийся внутри индустрии акцент на интеллектуальной собственности (IP). В 2020 г. выступление представителя SM Entertainment на международной музыкальной ярмарке MU:CON было посвящено строительству «империи IP в музыкальной индустрии» (*Song 2020*). Он назвал тренд на IP общим для всего бизнеса и призвал остальные агентства адаптироваться к надвигающимся изменениям. Действительно, другая крупная развлекательная компания – Big Hit Entertainment (позже – Hybe Corporation) – уже во второй половины 2020 года получила около половины дохода с продаж от косвенной деятельности исполнителей (*Lee 2021*). При этом группа BTS создала судебный прецедент в Республике Корея, согласно которому права на изображения официально стали принадлежать артисту или развлекательной компании (*Ana 2022*). А уже в 2021 г. BTS стали абсолютным лидером среди других групп по количеству товарных знаков, зарегистрированных в Ведомстве интеллектуальной собственности Кореи (*Там же*).

Такая развитая система интеллектуальной собственности позволяет производить контент без участия исполнителя, но с использованием его образов. Ещё в 2017 г. компанией LINE FRIENDS совместно с BTS была разработана серия мультишных персонажей BT21, вдохновлённая образами самих музыкантов. Кроме физической



Рис. 1. Персонажи BT21 (Herman 2017)

продукции, BT21 имеет цифровое присутствие в виде анимированного контента и игры *Puzzle Star BT21*. Персонажи BT21 были также позже интегрированы в качестве героев в игровую платформу *Play Together*, на которой предлагается проходить мини-игры вместе с другими пользователями. После этого подобные IP-персонажи также появились и у других исполнителей (Roy Wang (ROY6), ITZY (WDZY), Treasure (TRUZ), Stray Kids (SKZOO), NU'EST (SPOONZ), Monsta X (TWOTUCKGOM)) и широко используются для расширения их присутствия в онлайн и офлайн.

Формой представления артистов стали также веб-комиксы (веб-тюны). Брендированные комиксы (branded webtoons) позволяют вовлекать зрителя в выстроенное повествование и дополнительно продвигать исполнителей. Например, вебтюны *We On: Be the Shield* (2014), *Hip Hop Monster* (2014) и *Save Me* (2019) рассказывают в различных вариациях историю группы BTS и при этом являются частью их нарративной рекламной стратегии. Эти вебтюны выполнены в разных стилях, в их основе лежат на первый взгляд несочетающиеся сюжеты о спасении мира или альтернативных реальностях. Но в повествовании упор делается на использование отсылок



Рис. 2. Группа SuperM в образах супергероев (Yoon 2020)

и деталей из биографии участников группы, которые может распознать опытный поклонник. Комиксы вплетены в сложное трансмедийное повествование, когда из разных источников – комиксов, мини-фильмов, сериалов, записок – складывается единая история о вселенной BTS (*Bangtan Universe*). Это поднимает «брендированный вебтун на высший уровень в космосе трансмедийной интеллектуальной собственности» (*Yecies, Shim 2021: 186*), где рисованные истории выполняют собственную функцию. Другое агентство – JYP Entertainment – также использовало вебтуны Gottoon (2015) и GET (2018) при продвижении новой группы Got7. Агентство экспериментировало со стилями и не останавливалось только на одном формате образов для каждого из участников группы. Ещё одним громким проектом в этой сфере стало сотрудничество группы SuperM агентства SM Entertainment с американской развлекательной компанией Marvel. Уже выпущена лимитированная коллекция одежды, где участники группы изображены в стиле героев комиксов, а также планируется выпуск собственной серии комиксов.

Наконец, ещё одной возможной нишней для появления рисованных К-поп артистов является производство игр. Некоторые из них используют стандартные механики других популярных игр, но при этом сюжет и герои основываются на реальных участниках К-поп



Рис. 3. Стартовая страница официального сайта игры BTS Universe Story (<https://btsuniversestory.netmarble.com/en/>)

групп (SuperStar BTS). Другие игры могут использовать более сложную механику, которая размывает границы между жанрами. Игра BTS WORLD выполнена в стиле визуального романа, где пользователю предстоит сопровождать группу с самого её дебюта и заниматься их продвижением. Схожим образом по механике решена игра-симулятор BTS Universe Story, в которой от решений игрока зависит ход игрового сюжета и его финал. Прохождение игры напоминает просмотр фильма, так как она наполнена красочными анимированными эпизодами с персонажами, выполненными как мультипликационная версия участников группы.

Однако все эти примеры использования анимации в рамках медиафраншизы имеют ряд ограничений, которые могут быть принципиальными для К-поп индустрии. В первую речь идёт о возможности выстраивания и поддержания отношений между исполнителем и его поклонниками. Именно эти парасоциальные отношения (Elving-Hwang 2018) исследователи признают ключевыми для успешности данного жанра и называют в качестве одного из секретов его глобального распространения. К-поп получил наибольшую популярность с развитием социальных сетей, так как они позволяли не только распространять новый контент, но и уйти от одностороннего формата коммуникации. При продвижении

К-поп исполнителя большое внимание уделяется его присутствию на таких площадках, где он может в прямом эфире общаться с поклонниками, регулярно делиться новостями из своей жизни и использовать другие форматы взаимодействия.

В этом контексте медиафраншиза, с одной стороны, позволяет запускать разные продуктовые линейки с образами артистов, но с другой – имеет ограниченные возможности для подобной интерактивности. Можно предположить, что поэтому внутри корейской музыкальной индустрии всё чаще звучат слова о создании различных метавселенных, которые предложили бы поклонникам К-поп расширенный опыт взаимодействия с цифровым контентом. Метавселенная представляет собой многопользовательскую среду, в которой физическая и цифровая реальность переплетаются за счёт технологий (VR, AR), обеспечивающих мультисенсорное взаимодействие с виртуальными средами (*Mystakidis 2022*).

В рамках развития К-поп индустрии метавселенная может выступить в качестве новой, более продвинутой формы коммуникации между поклонниками и артистами. И использование рисованных историй, основанных на IP, имеет здесь большие перспективы.

В первую очередь обращает на себя внимание амбициозный проект агентства SM Entertainment по созданию виртуальной музыкальной нации SM (SMTOWN Music Nation) и шире – виртуальной вселенной SM Culture Universe. При сравнении рекламных роликов проекта за 2012 и 2022 год обращает на себя внимание появление большого количества анимации и аватаров самих исполнителей. Это сообразно заявлению Ли Су Мана, основателя SM Entertainment, о том, что он видит будущее индустрии развлечений в Big date driven robots (*Lee 2020*), когда искусственный интеллект будет способен организовывать мир аватаров и расширять возможности для их взаимодействия. По его мнению, в будущем потребность в развлечениях и айдол-бизнесе будет только расти, поэтому именно аватары будут способны снять ограничения возможностей реального человека и удовлетворить этот спрос. Аватарам знаменитостей могут сопровождать поклонника и даже могут стать другом: «Представьте, аватар вашей любимой знаменитости создаётся и находится вместе с ним/ней, рядом с вами. Этот аватар

сможет делать то, что вы не можете делать напрямую с вашей любимой знаменитостью. Например, посетить ваш дом» (*Там же*).

В дальнейших планах Ли Су Мана создать огромный виртуальный мир (*supermassive virtual world*) и наполнить его аватарами, которые будут способны действовать самостоятельно за счёт использования технологии искусственного интеллекта (AI). В данный момент в рамках этого проекта дебютировала группа AESPA, каждый участник которой имеет аватара, живущего в цифровой вселенной KWANGYA. Концепция аватаров постепенно разъясняется через видео, сопровождающие выпуск новых синглов группы (*Lee 2021*). Так, уже известно, что аватар формируется автоматически на основании загруженных данных человека, но не является его полной копией, обладает собственным разумом (AI) и способен к самостоятельным действиям. AESPA сталкивается со взломом своих аватаров, когда синхронизация между цифровым и реальным миром нарушена, поэтому их целью является наладить эту связь. В истории AESPA также поднимается вопрос о том, что аватары – это лучшая версия личности, которая не подвержена болезням и старению, поэтому они угрожают заменить человека. Можно предположить, что в дальнейшем повествовании эта угроза будет развеяна, а поклонникам предложат способ мирного сосуществования аватаров и артистов. Тем самым группа AESPA является началом полноценного разворачивания метавселенной SM Culture Universe (*Stassen 2021*), которая позже будет включать приложения и игры для взаимодействия с фанатами.

Одновременно с этим SM Entertainment зарегистрировала новый мультимедийный жанр – CAWMAN – который при этом является новой торговой маркой. Аббревиатура CAWMAN расшифровывается следующим образом: C (Cartoon) – мультифильмы, A (Animation) – анимация, W (Webtoon) – вебтюны, M (Motion graphic) – анимационная графика, A (Avatar) – аватары, N (Novel) – повествование. Для производства нового типа контента в этом жанре была основана дочерняя компания Studio Kwangya. Среди прочего данная компания имеет отделение Virtual Human, которое займется разработкой контента, основанного не только на деятельности реального артиста, но и на автономной активности его виртуальной версии. В 2021 г. SM также объединилась с Корейским ведущим на-



Рис. 4. Реальные артисты SM в виртуальной вселенной. Кадр из рекламного ролика SM Culture Universe (SMTOWN 2022)

учно-техническим институтом в рамках «исследования цифровых аватаров для виртуальных концертов, чтобы ускорить развитие технологии метавселенной» (*KAIST 2021*). Таким образом внутри SM Culture Universe будет развёрнуто масштабное повествование, в которое аватары с AI будут включены на правах самостоятельных персонажей.

Другим проектом метавселенной можно назвать BTS Universe от компании Big Hit Music (HYBE Corporation). Ещё в 2019 г. была запущена платформа Weverse, которая объединяла особенности нескольких социальных сетей и предлагала разные форы коммуникации между артистами компании и их поклонниками. В платформу также интегрирован магазин Weverse Shop, объединивший всю атрибутику артистов и позволяющий более комфортно совершать покупки поклонникам по всему миру. У магазина даже появилась своя серия персонажей BTS, которые впоследствии использовались для лицензионного сотрудничества с брендами, например, с японской компанией Bandai Namco для создания тамагочи. В 2021 г. к работе над платформой присоединилась компания Naver, известная своей популярной социальной сетью с дополненной реальностью на основании 3D аватаров (*Yoon 2021*). Сотрудничество развлекательной компании с Naver способно создать «дополнительную синергию с возможностями исследований и разработок Naver в области данных, искусственного интеллекта и других

технологий» для работы платформы Weverse (*Song 2021*). Корпорация Nuve также вложилась в стартап Supertone, позволяющий с помощью AI имитировать голос человека и заменять его, например, в индивидуальных концертах или индивидуальных звонках поклонникам (*Choi 2021*). Компания планирует и дальше использовать технологии для того, чтобы «разнообразить точки соприкосновения между артистами и фанатами и ещё больше укрепить эту близость» (*Farley 2022*). В частности, в 2022 г. была запущена игра «BTS Island: in the SEOM!», где пользователю предлагается действовать за аватаров участников группы, каждый из которых был разработан самими музыкантами и наделён соответствующими чертами поведения. Всё это указывает на то, что вскоре разворачивающаяся экосистема метавселенной BTS Universe также может выйти за рамки трансмедийного повествования и предложит поклонникам новые форматы погружения и коммуникации с артистами через их аватаров.

Таким образом, характерные для K-pop парасоциальные отношения, в которых исполнитель воспринимается как друг или даже член семьи, в перспективе могут быть расширены за счёт новых «нечеловеческих акторов и агентов» (*Whitehead, Wesch 2012: 9*). Подобные акторы при этом отличаются от виртуальных андроидов или гиноидов (*Jiang 2022*), не имеющих реального прототипа (например, вокалоид Hatsune Miku). Но также аватары с AI отличаются и от самих артистов, взаимодействующих с поклонниками на интернет-платформах. Автар имеет сходную с прототипом внешность, наделяется соответствующими чертами характера и создаётся на основании цифрового следа.

Эта схожесть обеспечивает аутентичность, необходимую для парасоциального взаимодействия с поклонниками, так как «менее аутентичные персонажи могут привести только к простым (и часто автоматическим) парасоциальным реакциям» (*Hartmann 2008: 172*). При этом, в отличие от ботов, которые притворяются реальными людьми и вводят в заблуждение (*Bernius 2012: 60*), мультишные аватары исполнителей действуют скорее как знаки-индексы, «фактические следы людей-операторов, живые и доступные через телеприсутствие» (*Hills 2015: 80*).



Рис. 5. Участники группы AESPA вместе со своими аватарами
(Herman 2021)

Это позволяет им включаться в воспроизведение социальной жизни, в частности, вызывать аффективный отклик у пользователя и укреплять тем самым уже существующие парасоциальные отношения. Этот отклик, как и прочие «ощущения связи, интереса, желания и привязанности» (Paasonen, Hillis, Petit 2015: 3), полученные при взаимодействии с цифровой средой, становятся частью повседневного опыта пользователя и проживаются им как подлинные (Graffam 2012: 144). Поэтому сетевой аффект не может рассматриваться как явление, ограниченное лишь пространством сети Интернет. Кроме того, этот аффект поддерживает уже существующие культурные идеологии, так как, взаимодействуя в пространстве метавселенных, пользователи переносят знания из цифрового мира в реальный и наоборот (Gavrilović 2017: 160). Их «потребности, надежды и желания в реальной жизни» (Graffam 2012: 138) становятся основанием для действий в цифровом мире, где аватары представляют собой опосредованный способ реализации этих порывов. Так, взаимодействие с аватарами можно в итоге рассма-

трявить как ещё одно «эффективное средство для размышлений о том, что значит быть человеком» (*Miller, Horst 2021: 21*).

Однако аватары исполнителей вызывают вопрос не только о личности/идентичности (*Gavrilović 2017: 134*) или о способности встроенного в них искусственного интеллекта воспроизвести человеческое мышление и логику (*Bernius 2012: 51*). Жизнь рисованного персонажа и его активность в сети определяется не создавшим его человеком-оператором, а инфраструктурой действующих в офлайне развлекательных компаний и их интересами. Для них появление аватаров становится ещё одним способом сохранения своего влияния на рынке аффективного труда, результатами которого становятся «чувство лёгкости, благополучия, удовлетворения, возбуждения, страсти – даже чувство единства или общности» (*Hardt 1999: 96*). При этом речь идёт о новом формате интеллектуальной собственности, при котором она должна будет распространяться не только на креативные продукты музыкальной индустрии, но и на личность артиста в целом. Но даже если ««человечность» может быть воспроизведена механически / в цифровом виде» (*Bernius 2012: 60*), то реальные возможности рисованных аватаров в выстраивании парасоциальных отношений ещё предстоит выяснить в рамках этнографических исследований аудитории.

Итак, рисованные изображения артистов в современной К-поп индустрии существуют как альтернативные способы их продвижения и являются формой диверсификации доходов компаний. Интерес к метавселенным открывает новые перспективы, когда рисованные персонажи, связанные с интеллектуальной собственностью, будут автономны за счёт AI технологий. В этом случае аватары артистов могут самостоятельно принимать участие в мероприятиях и общаться с поклонниками в таком формате, который был бы недоступен для реального человека. Однако на данный момент существующие реализации концепции метавселенной в К-поп имеют весьма ограниченный формат и не сильно отличаются от более привычных способов продвижения через цифровые платформы.

Если же рассматривать происходящее шире, то оно оказывается созвучно общему развития *metaverse-related businesses* (*Herman 2021*). Компания IPX создаёт собственную метавселенную, кото-

рую собирается населить мультишными аватарами знаменитостей. Компания NCSoft, занимающаяся производством игры, также объявила о запуске платформы Universe, где пользователю предлагаются общаться с артистами и их аватарами. Блокчейн-система Binance и YG Entertainment объявили о том, что совместно работают над созданием собственной метавселенной на базе технологии блокчейн.

Данные тренды характерны не только для музыкальной индустрии. В 2022 г. Республика Корея планирует выделить (*Keane 2022*) 117 миллионов долларов инвестиций на разработку метавселенных, а также запускает K-metaverse academy для взаимодействия со стартапами со всего мира. В рамках «Нового цифрового курса» предполагается переход к полной цифровизации, например, в сфере доступа к государственным услугам. Среди других любопытных проектов – метавселенная, разработанная Министерством объединения Республики Корея и посвящённая Демилитаризованной зоне на Корейском полуострове. Платформа предлагает создать аватара и исследовать разные локации, чтобы узнать больше информации про историю Демилитаризованной зоны и записаться на тематические мероприятия. Создатели метавселенной предполагают, что она должна привлечь внимание молодежи и вдохновлять её на установление мира.

В таких условиях появление рисованных артистов K-pop в рамках собственных метавселенных являлось вопросом времени. Сейчас ещё рано судить о том, насколько успешен этот опыт, так как ключевым фактором станет реакция самих пользователей. Именно им решать, смогут ли аватары стать для них полноценным собеседником, или они продолжат восприниматься как дополнение к деятельности реальных артистов.

Источники и материалы

«Comeback» aespa unveils SMCU video containing worldview story! // SM Entertainment, 15.05.2021. URL: <https://www.smentertainment.com/PressCenter/Details/6892> (дата обращения 22.08.2022). Ana C.R. How the boy band BTS is using IP to build its legacy // World

- International Property Organization Magazin. №1, March 2022. URL: https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2022/01/article_0007.html (дата обращения 22.08.2022).
- Choi Ji-won. Why K-pop juggernaut Hybe invested millions into AI sound startup Supertone // The Korea Herald, 14.04.2021. URL: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20210413000872> (дата обращения 22.08.2022).
- Farley A. How the BTS ARMY turned their fandom into the future of entertainment // Fast Company, 3.08.2022 URL: <https://www.fastcompany.com/90721903/bts-hybe-korean-record-label-weverse> (дата обращения 22.08.2022).
- Herman T. BTS' New BT21 Collab With Line Friends Blends Fashion, Emojis & K-Pop // Billboard, 20.10.2017. URL: <https://www.billboard.com/music/music-news/bts-line-friends-bt21-collab-new-fashion-emojis-k-pop-8006877/> (дата обращения 22.08.2022).
- Herman T. K-pop's virtual future: Aespa, Eternity, the rise of digital performers and the AI technology that allows stars to perform as avatars // South China Morning Post, 29.06.2021. URL: <https://www.scmp.com/lifestyle/k-pop/article/3138999/k-pops-virtual-future-aespa-eternity-rise-digital-performers-and-ai> (дата обращения 22.08.2022).
- Jung Min-kyung. BTS' hiatus announcement rattles Hybe shares // The Korea Herald, 15.06.2022. URL: https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20220615000589&ACE_SEARCH=1 (дата обращения 22.08.2022).
- KAIST teams up with SM Entertainment for metaverse research // Yonhap News Agency, 24.06.2021 <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20210624000317> (дата обращения 22.08.2022).
- Kaufman G. BTS Announce They're «Going on Hiatus»: «We Have to Accept That We've Changed» // Billboard, 14.06.2022. URL: <https://www.billboard.com/music/music-news/bts-announce-hiatus-1235087020/> (дата обращения 22.08.2022).
- Keane J. South Korea is betting on the metaverse – and it could provide a blueprint for others // CNBC, 30.05.2022. URL: <https://www.cnbc.com/2022/05/30/south-koreas-investment-in-the-metaverse-could-provide-a-blueprint.html> (дата обращения 22.08.2022).
- Lee Minji. (News Focus) K-pop agencies scale up to build bigger IP,

platform empires // Yonhap New Agency, 19.02.2021 URL: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20210219007000315> (дата обращения 22.08.2022).

Lee Minji. K-pop rookie aespa says avatar concept is its unique edge // Yonhap News Agency, 17.05.2021. URL: <https://en.yna.co.kr/view/AEN20210517006100315> (дата обращения 22.08.2022).

Lee Soo Man. The Ideal Future of the Entertainment Industry in Korea. Presentation at Korea Session 2020 World Cultural Industry Forum (WCIF) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YG67v8k4uVs> (дата обращения 22.08.2022).

SMTOWN 2022 : SMCU EXPRESS – SMTOWN EXPERIENCE : PLAY@ KWANGYA // SMTOWN. URL: <https://youtu.be/e1y-Bp20DhY> (дата обращения 22.08.2022).

Song Seung-hyun. S.M. Entertainment aims to lead contactless era with Disney-like IP // The Korea Herald, 27.09.2020. URL: <https://www.koreaherald.com/view.php?ud=20200927000117> (дата обращения 22.08.2022).

Stassen M. Can music mimic Marvel? SM Entertainment CEO Sung Su Lee on building K-Pop's answer to a cinematic superhero universe // Music Business Worldwide, 18.10.2021. URL: <https://www.musicbusinessworldwide.com/can-music-mimic-marvel-sm-entertainment-ceo-sung-su-lee-on-building-k-pops-answer-to-a-cinematic-superhero-universe/> (дата обращения 22.08.2022).

Wang A. K-pop star's suicide note reveals pressures of fame, depression that 'consumed' him // The Washington Post, 19.12.2017. URL: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2017/12/19/k-pop-stars-suicide-note-reveals-depression-that-consumed-him-pressure-of-fame/> (дата обращения 22.08.2022).

Yoon So-Yeon. Big Hit and NCSoft's fan platforms to face off in battle of the best // Korea JoongAng Daily, 9.02.2021 URL: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2021/02/09/culture/gamesWebtoons/Weverse-Universe-Big-Hit-Entertainment/20210209163700442.html> (дата обращения 22.08.2022).

Yoon So-Yeon. SuperM discusses new album and becoming actual superheroes // Korea JoongAng Daily, 25.09.2020. URL: <https://koreajoongangdaily.joins.com/2020/09/25/entertainment/kpop/SuperM-Super-One-100/20200925130300541.html> (дата обращения 22.08.2022).

Научная литература

- Bernius M. Manufacturing and Encountering «Human» in the Age of Digital Reproduction // Human no more: Digital subjectivities, unhuman subjects, and the end of anthropology / Edited by Neil L. Whitehead and Michael Wesch. Boulder: University Press of Colorado, 2012. P. 49-70.
- Elfving-Hwang J. K-pop idols, artificial beauty and affective fan relationships in South Korea // Routledge handbook of celebrity studies / Edited By Anthony Elliott. Routledge, 2018. P. 190-201.
- Gavrilović L. Anthropology of Digital Worlds // Against All Odds: Ethnology and Anthropology between Theory and Praxis / Edited by Ljupcho S. Risteski Ines Crvenkovska Risteska. Skopje: Faculty of natural sciences and mathematics, Institute of Ethnology and Anthropology, 2017. 2017. P. 159-170.
- Graffam G. Avatar:A Posthuman Perspective on Virtual Worlds // Human no more: Digital subjectivities, unhuman subjects, and the end of anthropology / Edited by Neil L. Whitehead and Michael Wesch. Boulder: University Press of Colorado, 2012. P. 131-146.
- Hardt M. Affective Labor // Boundary, 1999. Vol.26. No. 2. P. 89-93.
- Hartmann T. Parasocial interactions and paracommunication with new media characters // Mediated interpersonal communication / Edited By Elly A. Konijn, Sonja Utz, Martin Tanis, Susan B. Barnes. Routledge, 2008. P. 191-213.
- Hillis K. The Avatar and Online Affect // Networked Affect / edited by Ken Hillis, Susanna Paasonen, Michael Petit. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2015. P. 75-88.
- Jiang C. The making of popstar fembots: Participation, co-creation, or online cultural exploitation? // Hybrid. Revue des arts et médiations humaines, 2022. №.8. URL: <https://journals.openedition.org/hybrid/2254> (дата обращения 22.08.2022).
- Kim G. From Factory Girls to K-pop Idol Girls: Cultural Politics of Developmentalism, Patriarchy, and Neoliberalism in South Korea's Popular Music Industry. Rowman & Littlefield, 2018.
- Miller D., Horst H. A. Six principles for a digital anthropology // Digital Anthropology / Edited by Haidy Geismar and Hannah Knox. London and New York: Routledge, 2021. P. 21-43.

- Mystakidis S. Metaverse // Encyclopedia, 2022. Vol. 2. No.1. URL: <https://www.mdpi.com/2673-8392/2/1/31> (дата обращения 22.08.2022).
- Paasonen S., Hillis K., Petit M. Introduction: Networks of Transmission: Intensity, Sensation, Value // Networked Affect / edited by Ken Hillis, Susanna Paasonen, Michael Petit. Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2015. P. 1-24.
- Song M. A Study on the Business Model of a Fan Community Platform'Weverse' // International journal of advanced smart convergence, 2021. Vol. 10. No. 4. P. 172-182.
- Whitehead N. L., Wesch M. Introduction: Human no more // Human no more: Digital subjectivities, unhuman subjects, and the end of anthropology / Edited by Neil L. Whitehead and Michael Wesch. Boulder: University Press of Colorado, 2012. P.1-10.
- Yecies B., Shim A. G. South Korea's Webtooniverse and the Digital Comic Revolution Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2021. 252 p.

Особенности арабской политической карикатуры

Мокрушина Амалия Анатольевна

канд. филол. наук, доцент,

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ)

Восточный факультет

Изучению современной арабской карикатуры посвящено достаточно небольшое число отечественных исследований (*Дугалич Н.М., Зябкина Е.И. 2017; Dugalich N.M. 2020; Жученко В.С. 2021*). При этом анализ этого явления мог бы предоставить богатый материал не только для востоковедов, но и для специалистов в области филологии, истории, социологии, политики и экономики. Карикатура многогранна: её можно изучать и как самостоятельный вид изобразительного искусства, и как общественное явление. Её основная задача заключается в том, чтобы визуально информировать читателя о событиях, как правило, с комическим эффектом и тем самым давать ему пищу для размышления.

Анализ политической карикатуры позволяет выявить наиболее важные и острые для общества темы, так как через карикатуру происходит отклик на различные события внутренней или внешней политики. Нередко политическая карикатура является специальным заказом в период предвыборных кампаний. Однако в первую очередь этот вид карикатуры используется авторами, чтобы привлечь внимание читателя к наиболее важным вопросам дня сегодняшнего.



Рис. 1. «Встань, Египет! Утри слёзы! Весь арабский мир жаждет твоего возвращения»

Изучение арабской карикатуры предполагает разносторонний подход: для исследователя интересна не только содержательная составляющая карикатуры, но и её дополнительные характеристики. Например, рассчитана ли карикатура на панарабскую аудиторию или её смысл понятен лишь жителям конкретной арабской страны? В связи с этим интересно проанализировать язык карикатуры: в ней может быть использован как литературный арабский язык, так и диалект, распространённый на территории одного государства. Наиболее показателен и интересен для исследователя анализ материала в определённом временном срезе. Так, например, если на протяжении достаточно длительного времени через карикатуру рассматривать отношение общества к тому или иному политическому деятелю или партии, можно наблюдать, как формировался и менялся первоначальный образ в представлении людей. Один из ярких примеров – персона президента Мухаммада Мурси. На одних кариктурах он предстаёт в образе Салах ад-Дина, военачальника и мусульманского лидера XII в., являющего собой символ освобождения египетского народа, на других он изображён склонившимся над утирающей слёзы женщиной – образом Египта (Рис. 1). Карикатура под авторством Мухаммада Абд ал-Раззака



Рис. 2. Без названия

была опубликована в интернет издании «Калима» (كالima) после оглашения результатов победного для Мурси второго тура президентских выборов в Египте. Позднее, в 2013 г., карикатуры полностью меняют окраску: в издании «Уатан» (وطا) Мурси представлен демонстрирующим бицепс, который исчезает, сдуваясь, как воздушный шарик (автор карикатуры Латуф) (Рис. 2).

Изучение политической карикатуры интересно наблюдать в динамике. Так, анализ отклика на политическую ситуацию в виде карикатуры следовало бы рассматривать в соответствии со схемой: некая политическая ситуация – официальная и/или оппозиционная реакция общества – появление карикатур, освещдающих тему. При этом для арабских обществ актуально изучение реакции отдельных арабских стран. Следует также упомянуть и достаточно специфическую обратную ситуацию, когда карикатура порождает социальную напряжённость, как это было с работами Кристоффера Цилера на пророка Мухаммада, послужившими причиной волнений в арабских обществах. Серия рисунков сначала датского худож-

ника Кристофера Цилера, а впоследствии – французского журнала «Шарли Эбдо» вызвала протест всего мусульманского мира.

Изображение конфликта в Йемене

Проследим процесс формирования общественной реакции в карикатурах на примере событий, связанных с вмешательством ряда арабских государств во внутренний конфликт Йемена и вызвавших жаркие споры. В 2015 г. по призыву правительства Йемена началось военное вмешательство ряда арабских государств во внутренний конфликт страны, направленное против движения «Ансар Аллах» (повстанцев-хуситов), стремившихся к захвату власти. В работе саудовского карикатуриста Салема ал-Халили предstawлена целая серия иллюстраций, посвящённых этой теме и отражающих официальную позицию властей Королевства Саудовская Аравия. Карикатуры появились на страницах саудовского ежедневного издания «Указ» (الْعَدْلُ)، которое выходит с 1960 г. (Исторически «Указ» – это название ярмарки вблизи от г. Мекка, где проводились традиционные поэтические соревнования). На одной из них саудовская



Рис. 3. «Коалиция защищает. Вооружённые группировки защищаются»

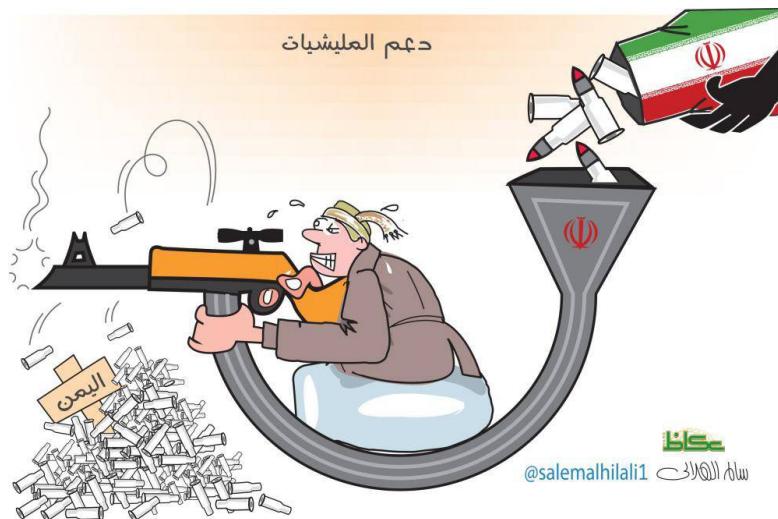


Рис. 4. «Поддержка военных группировок»

коалиция в образе солдата защищает находящихся за его спиной детей и здание госпиталя, в то время как военизированная группировка хуситов – на карикатуре человек в национальной одежде – спасается, прячась за спинами детей и госпиталем (Рис. 3).

В другой карикатуре Салем ал-Халили подчёркивает роль Ирана в поддержке хуситов и, соответственно, возлагает на него вину за разжигание конфликта (Рис. 4). Аналогичная позиция представлена на карикатуре, опубликованной в саудовском издании «Седьмой день» (السبعين) в сентябре 2019 г. (автор карикатуры Мухаммад Абд ал-Маджид). На иллюстрации изображён Иран в образе человека, которому ракеты мешают поджечь КСА факелом с надписью «хуситы».

Несоизмеримо большее количество арабских карикатур, освещавших упомянутый военный конфликт, подчёркивает роль Саудовской Аравии в войне и однозначно винит королевство и его союзников в разрушении Йемена и огромных человеческих жертвах среди мирного населения. Так, йеменская газета «ал-Маса барс» (المساء) в июне 2019 г. опубликовала карикатуру (без ука-



Рис. 5. «Хуситы убивают детей Таиза»

зания авторства), наглядно иллюстрирующую мнение, полностью противоположное официальной позиции Саудовской Аравии. На изображении – саудит в окровавленной одежде, у его ног тело убитого ребёнка и человеческие кости с подписью «Йемен», в руках он держит автомат и фото младенца, которое крупным планом снимает камера. Надпись на экране камеры, транслирующей изображение гласит: «Хуситы убивают детей Таиза» (Рис. 5).

Ранее, в июне 2018 г., арабское издание Islam Times, главный офис которого располагается в Ливане, напечатало карикатуру (без указания авторства), посвящённую роли Саудовской Аравии в разрушении Йемена. На ней: обломки с надписями «Экономика», «Государственное устройство», «Армия», «Школы», над которыми виден национальный флаг Йемена. Рядом – фигура человека с флагом Совета сотрудничества арабских государств Персидского залива, в его руке окровавленный молот. Он говорит: «А сейчас мы можем поискать решение (для выхода из) йеменского кризиса».

Наконец ещё одно мнение по поводу сложившейся ситуации получило отражение в карикатуре, которую опубликовало йеменское издание «Буймин» (نعم وب) ещё в 2015 г. На этом изображе-



Рис. 6. «Счастливый Йемен с новым лицом»

ний человек, одетый в национальную йеменскую одежду, стоит со связанными руками. Надпись на его груди: «Счастливый Йемен». Две руки с ножами растягивают его рот в улыбке. Надпись на руке слева: «Хуситы», справа: «Внешнее вмешательство» (Рис. 6).

Как мы видим, реакция на йеменский конфликт в арабском мире была весьма неоднородна и во многом зависела от официальной позиции властей разных арабских стран. При этом в некоторых вопросах арабский мир всегда выступает единогласно. Так, например, в конце 2017 г. США официально заявили о признании Иерусалима столицей Израиля, что вызвало бурю негодования в арабском мире. Последовавшая серия карикатур, посвящённых этому событию, наглядно продемонстрировала реакцию арабских обществ.

Образ России в арабской карикатуре

Интересно проанализировать, как был представлен в арабской политической карикатуре образ России до 2022 г.

В марте 2016 г. панарабское интернет-издание «аль-Джазира» опубликовало на своём сайте карикатуру Хани Аббаса под названием «Уход России из Сирии» (Рис. 7)

Карикатурист, работающий под псевдонимом Fares, опубликовал в Twitter гораздо более жёсткую карикатуру, в том числе подчёр-



Рис. 7. «Уход России из Сирии»

кивающую роль РФ в сложившейся политической ситуации в Сирии. На изображении туши верблюда – символ сирийского народа – терзают разные животные. Россия представлена в образе медведя, США – в образе орлана, Великобритания в виде льва и Иран в образе собаки. Ногу убитого верблюда обвивает змея: так автор изобразил Израиль. Рядом, зарыв голову в песок, стоит страус – олицетворение позиции остального арабского мира в отношении ситуации с Сирией (*Saudinews 50 2013*).

«Аль-Джазира» нередко подчёркивает дружественное отношение РФ и Ирана (Рис. 8), отмечая противостояние этих стран политике США. На карикатуре Амира ал-Зааби, опубликованной на интернет-странице издания, автор обыграл ситуацию, связанную с соглашением о поставках РФ зенитно-ракетных установок S-300 в Иран, а также изобразил Израиль, не преуспевший в вопросе решения проблемы с размещением установок S-300 на территории Сирии.



Рис. 8. «Иран, Израиль и Россия»

Шариф Арафа – карикатурист, который работает в известном египетском новостном журнале «Роза ал-Юсуф», изобразил Россию борцом с терроризмом. На карикатуре Россия снова представлена в образе медведя, который целится из ружья в чудовище «Джебхат ан-Нусра» (Джебхат ан-Нусра – отделение международной исламистской террористической организации «ал-Каида» на территории Сирии и Ливана). Рядом, отвернувшись, стоит Турция.

Художник из Катара Фирас Хаджадж, сотрудничающий с изданием ал-Араб (العربي), изобразил современную Россию в виде раненного медведя, намекая на потерянную силу государства.

Впрочем, сирийское проправительственное издание «SY24» в марте 2018 г. поместило на страницы своего интернет-издания карикатуру иного содержания. На иллюстрации Россия представлена в виде огромного человека в генеральских погонах (Рис. 9).



Рис. 9. «Россия и ООН»

Как можно видеть из примеров, образ России карикатуристы из арабских стран воплощают в соответствии с официальной политикой своих государств. При этом большинство авторов использует одинаковые визуальные ходы: чаще всего Россию изображают в виде медведя или огромного по сравнению с другими персонажами человека. Таким образом авторы стремятся подчёркнуть силу государства (иногда отмечая через визуальный образ неуправляемость этой силы). Впрочем, встречаются нестандартные решения, как, например, на рисунке 8, где Россия представлена в образе кокетливой женщины.

Анонимность

Немаловажен вопрос обезличивания, условной анонимности политической карикатуры: как правило, авторы избегают упоминания конкретных имён политических деятелей (иногда вместо конкретных имён присутствуют слова «депутат», «президент», «мэр» и т.д.), даже если черты их лиц вполне узнаваемы. Причина – в избыточности дополнительных комментариев: зрителю изображение должно быть понятно без сложных пояснений. Однако



Рис. 10. «Каждый мусульманин (заведомо) виновен, пока не доказана его вина»

в ряде случаев подобное обезличивание может быть связано с цензурой, в других случаях – с попыткой авторов сделать изображение более универсальным (al-Jazeera 2021).

Авторство карикатур, в том числе и политических, как правило, не вызывает вопросов: авторы ставят на изображениях свою подпись, либо используют завуалированные знаки: например, один и тот же образ появляется на каждой карикатуре автора. Так, известный палестинский карикатурист Наджи ал-Али создал узнаваемый образ Хандаля – босого мальчика в заштопанной одежде, стоящего к зрителю спиной со сцепленными позади руками (al-Arabiya 2019: 14). Персонаж появлялся на всех его работах и стал символом и олицетворением палестинского народа (Рис. 10).

Несмотря на относительную малоизученность, карикатура на сегодняшний день имеет большой потенциал. Перенос внимания общества в интернет-сферу сильно влияет на форму и качество информационного материала. Пользователю интернета проще

и привычнее воспринимать идею в формате рисунка, мема, карикатуры. Последняя способна донести до читателя наглядно нюансы и детали ситуации, а также дать им свою оценку. Анализ политической карикатуры невозможен как без понимания общей политической ситуации в мире, так и без внимания к деталям внешней и внутренней политики отдельных стран. С другой стороны, именно благодаря карикатуре зритель получает информацию максимально скжато и быстро. При этом следует учитывать, что изображение лишено объективности, так как всегда является выражением точки зрения автора работы либо определённым «заказом».

Арабская карикатура интересна потому, что отражает позицию разных арабских государств, объединённых единым языком и одной религией. Можно выявить наиболее важные для общества проблемы и наметить пути их решения. Для арабской карикатуры также важен лингвистический фактор, т. к. анализ креолизованного текста нередко придаёт особое значение иконическому компоненту. Как правило это относится к карикатурам, использующим феномены национального или регионального уровня.

Научная литература

Дугалич Н.М., Зябкина Е.И. Игра слов в английской, арабской и французской политической карикатуре. Москва: APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 1. С. 6.

Жученко В.С. Обзор арабоязычных иллюстраций и карикатур, раскрывающих проблематику терроризма. Обзор. НЦПТИ. 2021. № 4 (27). С. 67-71.

Dugalich N.M. Universal and culturally specific features and linguistic peculiarities of the political cartoon in the arabic and french languages. Moscow: RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2020. Vol. 11. № 3. P. 479-495.

Источники и материалы

Хрупкая сила Мухаммеда Мурси // Латуфф, Карлос. URL: http://ahmedaldosoky-sora.blogspot.com/2013/01/blog-post_28.html

- (дата обращения: 11.05.2022).
- Arabic cartoon // Twitter. URL: https://twitter.com/cartoon_ar (дата обращения: 2.09.2021).
- Caricature: regression or development? // al-Arabiya, № 515, 2019, P. 3-37 (in Arabic).
- Karikatur // Okaz. URL:<https://www.okaz.com.sa/multimedia/caricature/1708730> (дата обращения: 13.05.2022).
- Karikatur // Youm7. URL: <https://www.youm7.com/story/2019/9/17/> (дата обращения: 30.01.2022).
- Karikatir // al-Masa Bars. URL: <http://www.masa-press.net/2019/06/11/> (дата обращения: 30.04.2022).
- Karikatir // Islamtimes. URL: <https://www.islamtimes.org/ar/karikator/> (дата обращения: 15.11.2021).
- Karikatur // Shabakat Buyamin. URL: <https://boyemen.com/gallery.php> (дата обращения: 30.04.2022).
- Karikatur // Al-Jazeera. URL: <https://aljazeera.net/news/caricature/2016/3/15/> (дата обращения: 2.09.2021).
- Karikatur // Twitter. URL: https://twitter.com/creators_/status/337424727008215040?lang=fr (дата обращения: 30.04.2022).
- Karikatur // Al-Jazeera. URL: <https://www.aljazeera.net/caricature/2015/12/21/> (дата обращения: 2.09.2021).
- Karikatur // Tomatcartoon. URL: <https://www.tomatocartoon.com/2019/09/> (дата обращения: 30.04.2022).
- Karikatur // Facebook. URL: <https://m.facebook.com/ShehabAgency.MainPage/photos/a.> (дата обращения: 30.04.2022).
- Karikatur // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/hanthala.1/> (дата обращения: 30.04.2022).
- MasrMotors. URL: <https://www.masrmotors.com/vb/showpost.php?p=702851&postcount=18> (дата обращения: 11.05.2022).
- Out of text. The artist Imad Hajjaj // al-Jazeera URL: https://www.youtube.com/watch?v=Uwf686QUw_w (дата обращения: 2.09.2021).
- Rusiaya wa I-Umam al-muttahida // SY24. URL: [أیسور ام الامم المتعبدة](#) // SY24. URL: sy-24.com (дата обращения: 30.04.2022).
- @SaudiNews50 // Twitter. 23.05.2013 URL: <https://twitter.com/saudinews50/status/337422685527216130> (дата обращения: 6.09.2022).

РАЗДЕЛ 4. КОМИКС VS ИСКУССТВО

Специфика альбома как жанра в творчестве московских концептуалистов

Гришина Софья Львовна

студентка 4 курса КФУ им. В. И. Вернадского,
Институт медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна,
кафедра культурологии и социокультурного проектирования

Московский концептуализм – нонконформистское течение в искусстве позднесоветского периода. В отличие от концептуалистов на западе, отечественные художники представляли замкнутую группу, оторванную от публичной среды. Содержание эстетики московских художников определяется не тенденциями в современном искусстве, а особой культурной средой. В этой «культурологичности» заключается главная особенность московского концептуализма, отличающая его от западного. Разрыв с господствующей советской культурой определил особенности содержания работ, в которых можно увидеть ироничное (а иногда и саркастичное) отношение к идеологемам и массовой символике, олицетворяющей тоталитарную власть. Советский концептуализм неразрывно связан со словом и нарративностью в изображении. Особый синcretизм верbalного и визуального мы наблюдаем в новом для советского искусства жанре альбома. В статье мы рассмотрим специфику альбома на примере серий Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова и сравним альбом с другими креолизованными текстами.

Альбом представляет собой серию отдельных листов бумаги с графическими изображениями и текстами (подписями), при перелистывании которых, по высказыванию Кабакова, возникает «идеальная психофизическая модель текущего времени» (Кабаков 2008: 90). Здесь художник имеет в виду, что при перелистывании человек непосредственно ощущает протекание полной временной структуры, поскольку одновременно он имеет дело с листами, которые уже посмотрел, тем листом, который держит в руках и изображениями, которые предстоит увидеть. Альбом, таким образом, соединяет непрерывность "листания" и завершённость отдельно взятого листа. Сын Пивоварова – Павел Пепперштейн – в своих воспоминаниях говорит о просмотре альбомов как о священном действии: «При этих просмотрах зрители (несколько человек, как правило, не более пяти-шести) располагались на стульях перед пюпитром, на котором устанавливался альбом. Автор во время показа стоял за пюпитром и неторопливо переворачивал листы с текстами и изображениями. Руки художника становились руками священнослужителя, а сами Кабаков и Пивоваров сделались тайными диснеями, демонстрирующими избранным зрителям таинственные медленные мультфильмы о странствиях души» (Пепперштейн 2015). В этом мы видим уникальность такого рода объектов, за которыми стоит камерное и неторопливое погружение в историю.

Как считает исследовательница московского концептуализма Е.А. Бобринская, альбомы художников можно называть «произведениями литературного творчества». Она отмечает связь московского концептуализма с русской литературой, извечной темой «маленького человека», а также абсурдистскими произведениями Хлебникова и Хармса (Бобринская 1994: 10). Только, в отличие от последних, концептуалисты строят абсурдизм не на художественных алогизмах, а наоборот – на принципах рационализации абсурдного. В этом обнаруживается влияние постмодернистской эстетики на творчество концептуалистов.

Говоря о связи литературного творчества и художников нонконформизма, следует упомянуть лубочные картинки, которые можно назвать русскими протокомиксами. Лубок – синкретический вид народного творчества, соединявший и уравновешивавший изображение и слово. Как пишет М. Н. Эпштейн: «...именно в простонарод-

ной среде слово и изображение создавали ту слитность, которая уничтожалась переходом в высшие сферы культуры, где они существовали порознь и настойчиво разделялись» (Эпштейн 1993: 180). Говоря об актуализации лубка в XX в. в целом и в творчестве концептуалистов в частности, Эпштейн определяет лубок как «форму словесно-изобразительного синкретизма новейших мифологий» (Там же: 181). Совместная форма существования литературы и изобразительного искусства воплощает идею тождественности не только слова и реальности, но и идеологических клише и реальности, тем самым оживляя то, что кажется уже безжизненным. Для того, чтобы изображение и текст образовывали целое, им надо различаться – быть не противоречивыми, но и не тождественными: уточнять, дополнять, объяснять друг друга: «В традиционном лубке изображение и слово именно дополняли друг друга, и в этом был его счастливый целостный смысл. Целостность Кабакова уже не вполне счастлива, да и не может быть счастливой в мире, где центробежные художественные силы рвут её на части, а центростремительные политические силы насилиственно скрепляют разорванное» (Эпштейн 1993: 182). Как полагает Эпштейн, именно в этой «разорванности» и, несмотря на неё, синкретизм заключается «неолубочностью» приёма Кабакова.

Особенность его работ также в том, что он вводит в изображение «голоса». Бесконечные вопросы и ответы – «Чья это кружка? Это кружка Льва Самойловича» (1982), «Чья эта муха? Эта муха Николая» (1987) и т.д. добавляют звучания, а следовательно – и жизненности тексту. Цель Кабакова – изобразить мир «маленького человека» текстуально, через нарратив из подписей, тем самым наполняя его жизнь смыслом, пусть и таким полуабсурдным. Жизнь этого «маленького» человека и сопровождающие его объекты абстрагируются от реального социального мира и существуют не для определённой культуры советского типа, а для культуры как таковой. В отличие, например, от приёма Эрика Булата, который использует слово как инструмент копирования советской идеологизированной действительности.

Текст у Кабакова безличен и не имеет автора. Он есть некое коллективное высказывание, как бы присущее индивидууму, однако не являющееся подлинно личным высказыванием. При этом выска-

звания телесно «отсутствующих» героев предсказуемы, и заведомо известно, что они ни к кому не обращены, ничего не означают, ничему не соответствуют и, тем не менее, очень много значат сами по себе. В этом смысле работы Кабакова показывают, что быт стал безличным текстом, в котором жизнь исчезла, растворилась. Но в то же время идеология растворилась в быте, они совпали в бесконечном тексте. Грайс проводит параллель между приёмом Кабакова и философией Жака Деррида, с описанием ситуации перехода от модернистского искусства к постмодернистскому: «Понимание Кабаковым «текста» в точности соответствует интерпретации «письма» у Ж. Деррида, где написанный текст, визуальный знак, просто «след», не имеющий внешнего референта, лишённый устойчивого смысла» (*Грайс 2013: 121*). Такое отношение к тесту в работах Кабакова выражается в наличии упомянутых «голосов» — реплик персонажей, занимающих ограниченное пространство работы и не имеющих весомой смысловой нагрузки.

Выход за пределы реальности, подавляющей личность — сквозная тема для всего творчества Кабакова (вспомним хотя бы известную инсталляцию «Человек, улетевший в космос из своей комнаты» 1985 г. Воспаряют над действительностью и герои серии «Полетевший Комаров» 1973 г. Иллюстрации фиксируют нас на том, что его персонажи видят «внутренним зрением», а текст передаёт внешние обстоятельства жизни персонажа, увиденные глазами и рассказаные голосами сторонних наблюдателей. Как и многие серии, история с Комаровым заканчивается белым листом. Борис Грайс объясняет это тем, что белый лист символизирует смерть персонажа: «Внутренняя воля персонажей направлена к преодолению всего внешнего, видимого, к достижению абсолютного ничто, к полноте освобождения от земного пленя» (*Там же: 118*). В визуальной части это выражается отсутствием тела как предмета и средства высказывания, поскольку «вырваться из пределов метафорической коммунальной квартиры они могут, лишьбросив одновременно телесные оковы» (*Деготь 2018*). В итоге героям Кабакова удаётся покинуть пределы реальности, уходя в нечто метафизическое и уже недоступное для зрителя.

Альбом становится ключевым жанром и в творчестве Виктора Пивоварова. Его серии посвящены концепциям одиночества,

экзистенциальной пустоты и абсурдности человеческого существования. Примером полного набора таких тем служит «Проект для одинокого человека» 1975 г. Это история абсурдной регламентации жизни одинокого человека в обезличенных схемах – от устройства жилища до снов. Экзистенциальные проблемы одиночества, смысла существования здесь сведены к схематическому изображению жизни. Здесь нет героя, поскольку проект рассчитан на всех одиноких людей. В самих надписях нет следа уникального почерка, который присутствует в других сериях Пивоварова, что соответствует замыслу данной работы – иронии над вторжением государства в частную жизнь в советском обществе. Художественное здесь также сведено к минимуму: интерьер комнаты и пейзажи выглядят очень абстрактно, отстранённо, безжизненно.

Альбом «Лицо» 1975 г. является продолжением поиска экзистенциальных оснований человека, вместе с его страхами, сомнениями и одиночеством. Текст ведётся от первого лица и затрагивает вопросы идентичности, уникального индивидуального образа, оставшегося неузнаваемым в социальном пространстве.

В альбоме «Микрограммус» 1979 г. художник рассказывает историю одного научного эксперимента, во время которого главный герой -Микрограммус – был уменьшен во много раз, т. е. в прямом смысле слова стал маленьким человеком и получил возможность изучить привычные предметы с абсолютно новой точки зрения. В конце серии он растворяется в пространстве на картинке внутри спичечного коробка. Мы снова видим обращение художника к абсурдности мира «маленького человека», который становится меньше вещей, составляющих советский быт. Это ещё раз показывает замкнутость существования маргинальных художников, которые всячески стремились его преодолеть.

В более позднем альбоме «Красивые действия» (1989) художник полностью отказывается от предметности в изображении своего героя, хотя надписи сохраняют след его действий и его отсутствующего присутствия. Анонимность в этой серии указывает на возможность зрителя представить себя тем, кто совершает данные действия.

Надо отметить, что текст в альбомах Пивоварова чувствует себя более свободно, чем у Кабакова. Так, не во всех работах есть привязка текста к центральной оси страницы, варьируются размер и плотность рисунка, и это хорошо видно в серии «Красивые действия». Однако подход к написанию текстов одинаково безличный, узнаваемый по любой массовой печатной продукции. Если говорить о тематическом сближении работ Пивоварова и Кабакова, то для них характерно обращение к миру «маленького человека», уход от действительности – будь то небо, шкаф или пространство картины, найденное в ящики письменного стола. Сопроводительные надписи в таких сериях служат буквальным свидетельством эскализма, в результате чего акт выхода за границы привычного мира документально подтверждается, делается как будто более весомым и значимым.

Таким образом, жанр альбома стал уникальным явлением в советском неофициальном искусстве. Специфика альбома объясняется изолированным художественным процессом, отсутствием массового зрителя и вместе с тем стремлением творчески самовыражаться, осмысливать советскую действительность. Альбом имеет такие формальные признаки, как синкетизм изображения и слова, серийность (в отличие, например, от плаката). Слитность слова и изображения, а также присутствие комичного (пусть и не такого шутовского) роднят альбом с лубком. В альбоме сочетаются такие свойства, как дискретность изображений и одновременно завершённость каждого листа, при этом процесс перелистывания подразумевает особый ритуал, при котором история «рассказывается» ограниченному количеству зрителей. Текст советского альбома, как и во многих комиксах, написан от первого лица, однако в нём практически отсутствует живой диалог, поскольку действующий персонаж невидим – он либо в поиске идентифицирующих признаков (ещё не обрёл лица), либо сам спрятался от мира (или живёт в осознанном одиночестве).

Являясь частью литературоцентричной культуры, советские концептуалисты продолжают размышлять над проблемами «маленького человека», что сближает их творчество с классической литературой XIX в. У плакатного искусства альбом заимствует визуализацию верbalных концепций. В работах Кабакова и Пи-

воварова это концепции пустоты, поиска своего «Я», побега от реальности. Однако советский плакат – часть официального искусства, инструмент власти, поэтому он призван цементировать, сплачивать общество. Работы концептуалистов призваны рефлексировать над собственным существованием и действительностью, а инструментом рефлексии часто выступает ирония, иногда почти не отличимая от серьёзности («Проект для одинокого человека»). Таким способом альбомный жанр соединил в себе пародию на советскую пропаганду и лубочную ироничность.

Источники и материалы

- Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994. 216 с.
- Деготь, Е. Загадочное русское тело // Артгид. 22.02.2018. URL: <https://artguide.com/posts/1442> (дата обращения: 30.08.2022).
- Пепперштейн П. Философские сады любви // Артгид. 03.03.2015. URL: <https://artguide.com/posts/757?page=2> (дата обращения: 30.08.2022)
- Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 365. с.

Научная литература

- Грайс Б.Е. Gesamtkunstwerk Сталин. Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
- Эпштейн М.Н. Пустота как прием: слово и изображение у Ильи Кабакова // Октябрь. № 10. 1993. С. 177-192.

Даблоиды: в поисках универсальной метафоры

НАУЧНОЕ ЭССЕ

Севастьянов Иван Владимирович

канд. ист. наук, научный сотрудник

Института этнологии и антропологии РАН

им. Н. Н. Миклухо-Маклая

В силу обстоятельств личной жизни (не зависящих от собственного выбора) мне приходилось довольно много вращаться кругах людей, связанных с миром изобразительного искусства, или, иначе говоря, знатясь с художниками. При этом мне нередко приходилось сталкиваться с критическим отношением людей этой профессиональной принадлежности к различным искусствоведческим «штудиям», в которых выражается мнение о творчестве тех или иных художников. Причина всех этих расхождений, я думаю, коренится во взаимном непонимании между различными сторонами: условно говоря, тех, кто «творит» и тех, кто «смотрит и пытается постичь». Вероятно, их методы восприятия и интерпретации слишком расходятся между собой, что и создаёт столь заметное противопоставление между указанными сторонами.

Тем не менее, моё увлечение работами отечественного художника-концептуалиста Леонида Алексеевича Тишкова заставило меня самого встать на этот путь и попытаться сформулировать некоторые свои мысли по поводу некоторых образов, представленных в его произведениях.

Наиболее подходящей формой для выражения этих соображений мне представляется именно эссе, поскольку этот нарративный жанр позволяет выразить своё субъективное мнение наиболее свободно и меньше оглядываться на всевозможные на ограничения и по возможности избегать избитых клише. Тем более к этому подталкивает и нестандартный для антропологии предмет нашего внимания: выдуманные существа (в частности даблоиды), созданные фантазией Л. Тишкова (Рис. 1). Наиболее подходящим для этого жанра способом постижения избранного материала можно считать метод максимального вживления в мир выдуманных существ художника (в частности даблоидов). Причём не только через анализ визуальных образов, но, в том числе, и через сопереживание юмору создателя рассматриваемой вселенной. Этот момент можно считать одним из самых главных в применении названного метода автором эссе при исследовании мира даблоидов как основного предмета изучения.

Сразу следует оговориться, что упомянутые даблоиды – не единственная разновидность фантастических существ Л. Тишкова. Кроме них в его личном бестиарии встречаются стомаки, чурки, живущие в хоботе, водолазы. Можно сказать, что здесь моё внимание привлекли не столько даблоиды сами по себе, а все эти образы вместе взятые. Кто они такие и откуда взялись, можно ли их как-то классифицировать? Это был своего рода антропологический интерес, ведь известно, что культурная антропология занимается всемозможными существами, живущими в народном фольклоре, а вот что касается подобных порождений «авторского» воображения, то тут все не столь очевидно и определённо. Примечательно, что родной брат Леонида Тишкова, В. А. Тишков, – известный отечественный этнолог, академик РАН.

Что касается личных ассоциаций, то тут, если касаться темы даблоидов, напрашиваются довольно широкие аллюзии: начиная с абсурдизма Даниила Хармса, так и вплоть до творчества известных «митьков» с их выдумыванием несуществующих народов, городов и т. п. (Шинкарев 2010). Особая черта мира даблоидов – специфический, не для всех очевидный, а возможно местами и чёрный, фирменный юмор Л. Тишкова. Эта особенность его художественного почерка сразу бросалась мне в глаза при изучении его произве-



Рис. 1. И.В. Севастьянов. «Личный даблоид», 2022. Из коллекции автора

дений. Внешние визуальные аналогии, если снова возвращаться к «даблоидной» тематике, напрашиваются вплоть до Х.Р. Гигера (*ХР Гигер ARх+ 2004*) с его странными и даже зловещими существами: руконогами и лицехватами из известной франшизы «Чужие». Подобное сопоставление мне кажется уместным поскольку внешне даблоиды напоминают ступню с растущей из неё длиной конечностью, оканчивающейся небольшим круглым завитком.

Сами даблоиды (которые наравне с водолазами особенно мне полюбились) визуализированы художником как на страницах его книжной графики, так и в виде инсталляций, живописных полотен, принтов на ткани и мягких игрушек. Бронзовая статуя водолаза работы Л. Тишкова стоит даже в Парке Горького в г. Москва.

Все эти образы получились такими, какие они есть, совсем не случайно. Будучи изначально врачом по образованию, Л. Тишков признавался в том, что изучение анатомии натолкнуло его на мысль о том, что все живые организмы представляют собой по сути своего рода скафандрьи, сообщающиеся с другими организмами и окружающим миром различными «трубами», «проводами» и т.п. К слову, название «стомаки», судя по внешности этих существ, происходит от английского слова *stomach*, т. е. «желудок».

С другой стороны, сам же Л. Тишков указывает на фольклорные истоки своего творчества, берущего свои корни в мире народных сказок, преданий его малой родины, уральского городка Нижние Серги (*Сохарева 2006*). В книге, посвящённой даблоидам, недвусмысленно говорится о том, что родина этой «расы» (не)обычных существ находится как раз в районе Среднего Урала, где наблюдается много таинственных аномалий и встречаются два великих материка: Европа и Азия (*Тишков 2006: 6-12*).

Даблоиды по своей форме и образу также могут быть метафорой такого скафандра с трубками и всем прочим, что обычно прилагается к нему. Здесь можно провести параллели с характерный в этом отношении «фольклорным» артефактом семьи Тишковых – т. н. «вязаником». Он представляет своего рода арт-объект в виде человеческой фигуры, сотканный, подобно крестьянскому самодельному коврику, из лоскутов ткани. В принципе, при известной доле фантазии, этот «вязаник» (по причине его объёмной конфигурации) можно представить как своего рода народный «скафандр», существующий для каких-то загадочных целей. В скафандр Даблоида можно даже можно трубить: «Пионер трубит в даблоид, созывая водолазов, но приходит скалолоид и приносит миску с глазом» (*Там же: 101*). Отсюда и его универсальность как всеобщей метафоры, символической замены всего и ничего одновременно (в зависимости от контекста).

По словам Л. Тишкова даблоид представляет собой экзистенциальное Ничто (*Тишков 2009*). И в то же время он способен выражать самые разные спектры человеческих эмоций, состояний, позиций в пространстве и времени. Даблоид, оказывается, если опять же обратиться к вышеупомянутой книге, может быть как «русско-сла-

вянским патриотическим», так и «иностранным»; «русским» или, скажем, «молдавским» (*Там же: 99, 113*). Свой даблоид может быть у «коммуниста Лапина», и у «демократа Мешко». И даже у простой ничем не примечательной женщины Марии Евлампиевны есть собственный даблоид (*Там же: 99-105*).

Даблоида можно мобилизовать на войну («Даблоид мобилизованный»), а можно использовать и в качестве детской игрушки-качалки: «Светка качается на даблоиде» (*Там же: 105,117*). Они могут быть как объектом коллективного поклонения («Памятник даблоиду»), так и поругания («почему не такой как у всех, всю жизнь мне испортил») (*Там же: 121-123*).

Укажем и на то, что, как уверяет автор, даблоиды произошли из Даблуса, таинственной сущности неизвестного происхождения, представляющего собой своего рода Уророс без начала и конца (*Там же: 20*). И это опять же подтверждает универсализм природы порождений этого Даблуса – собственно даблоидов.

Всё это говорит об универсальной природе интересующего нас объекта. Более того, можно сделать вывод, что эта черта характеризует и другие созданные фантазией Л. Тишкова «необычные» существа: «каждый из нас водолаз, каждый водолаз – целая вселенная» (*См. Тишков 2005*).

Таким образом можно сказать, что все эти образы из личной мифологии Л. Тишкова родились благодаря союзу вышеупомянутой фольклорной стихии, берущей свои географические корни на Среднем Урале, и пресловутого постмодерна (поскольку из своего времени художнику всё равно нельзя выпрыгнуть).

Всё это сплелось в единой парадоксальной вселенной и образовало свой неповторимый мир вымышленных существ, в ряду которых своё место занимают полюбившиеся нам даблоиды.

Думаю, всякий читатель этого краткого эссе мог бы попытаться нарисовать своего личного даблоида; возможно, это поможет ему узнать что-то о себе. По крайней мере его автор сделал такую попытку и сделал такой рисунок. Изображение прилагается.

Источники и материалы

Тишков Л. Водолазы. Т. 1. М.: Гаятри, 2005.
Тишков Л. Даблоиды. М.: Гаятри, 2006.
ХР Гигер ARh+. М.: АРТ-РОДНИК, 2004.
Шинкарев В. Н. Митьки. СПб.: Амфора, 2010.

Интернет-публикации

Сохарева Т. Леонид Тишков: Искусство – это катастрова со счастливым концом // Артгид процесс. 01.06.2020. URL: <http://artguide.com/posts/2006> (дата обращения 01.09.2022).
Тишков Л. Даблоиды // Art in progress. 17/01/2009. URL: https://leonidtishkov.blogspot.com/2009/01/blog-post_17.html?m=1 (дата обращения 31.08.2020).

Могут ли пленные рисовать? Подневольный рисунок vs постлагерный рисунок

Эльза-Баир Мацаковна Гучинова

д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник
Института этнологии и антропологии РАН

Осенью 1945 г. более 640 тыс. японских военнопленных, служивших в Квантунской армии, были перевезены железнодорожными составами из Маньчжурии в СССР и размещены в лагерях ГУПВИ. Оказавшись в лагере, пленники были объединены подчинённым статусом и необходимостью действовать по внешним для них строгим правилам, обычно с минимальными возможностями выбора или отсутствием выбора как такового. Любая деятельность пленников, потерявших свою субъектность, осуществлялась на основе приказа, предписания, плана, идущих от целей начальства и мало соотносимых с целями и желаниями самих пленников.

Перед депатриацией, которая проходила поэтапно и растянулась от 1946 до 1956 гг., все военнопленные писали письма благодарности Сталину за годы, проведённые в СССР. Сами военнопленные воспринимали эти письма как необходимое условие для депатриации. Кто-то рисовал, заменяя письменный текст визуальным посланием. Многие сочиняли тексты писем индивидуально, другие – писали от лица группы. Возможно, благодарности должны были служить для руководства Главного управления по делам военнопленных и интернированных (ГУПВИ) неким аргументом для оправдания, если бы кому-нибудь захотелось обвинять ГУПВИ в удержании в трудовых лагерях большого количества военноплен-

ных. Письма переплетались в красивый альбом в той же «сталинской» стилистике, который содержал 200-300 отзывов пленных одного подразделения. Альбомы назывались по-разному: «Отзывы о пребывании в плена лагеря № 5», «Сборник о жизни военнопленных японцев в СССР лагеря № 16», «Отзывы репатриантов лагеря № 16», «Воспоминания о жизни в СССР репатриантов лагеря 4/5», «Письма и воспоминания о пребывании в СССР с переводом лагеря № 32» (*РГВА Ф. 4/п. п. 30я., л. 160-172*). Собранные вместе, эти рисунки, сопровождаемые текстами, освещали разные стороны лагерной жизни. Такого рода альбомов в фондах РГВА хранятся несколько десятков.

В этой статье я обращаюсь к проблеме памяти о травматическом и показываю два разных типа источника, и соответственно, два противоположных подхода к изображению одних и тех же событий. Мы знаем из работ Г.Ч. Спивак, что угнетённые не могут говорить (*Спивак 2001*). А могут ли они рисовать? Художник в лагере получал материал для творчества – бумагу, картон, холст. Вместе с этим он получал производственное задание: выполнить рисунок на нужную лагерной администрации тему и в назначенные сроки. Лагерный художник должен был не только иметь навыки и художественные способности. Он должен был уметь рисовать идеологически правильно, по-большевистски (*Kotkin 1995: 220*), что означало использовать визуальный язык, нужный советской власти.

Можно ли творить, если не ты выбираешь сюжет рисунка, если перед тобой поставлены конкретные жёсткие сроки, ты ограничен в художественных приёмах и при этом должен донести неблизкий тебе идеологический посыл? История знает похожие примеры. Примерно так выполняли экзаменационную работу выпускники Академии художеств в Санкт-Петербурге в XIX в.: им давали сюжет и запирали в учебном корпусе, пока не будет закончено полотно. Но что-то другое ограничивает свободу творчества: угроза наказания за невыполненное в срок задание или за недостаточное старание, или полуголодное существование, или отсутствие настоящей мотивации для творчества? Несвободный рисунок – это не искусство, каким бы эстетическим канонам он ни соответствовал. Рисунок как творчество предполагает свободу, и если вновь вспомнить выпускников Академии художеств, у них была свобода выбора. Обычно

произведения искусства отражают мировоззрение автора. Но не-свободный человек не может рисовать то, что ему хочется, и как ему хочется. У военнопленных выбора не было. Пленные не могут рисовать. Они выполняют задания, создавая рисунки по приказу.

Лагерный рисунок – это визуализация идей, которые «спускает сверху» лагерная администрация, фактически это производство наглядной агитации. В тоже время проблема самовыражения «художников» происходила на фоне деперсонализации военно-пленных, которая была неизбежной в таком тотальном институте, каким был лагерь. Его условия низводят пленника к архаичным формам социальности, иногда к практически дочеловеческому статусу, что приводит к деградации коммуникационных возможностей военнопленных. В условиях тотального контроля за перепиской и общением они разучивались говорить и писать открыто, и тогда более искренней формой становился рисунок. Заменить письма благодарности рисунками для пленных было морально комфортнее и безопасным, нежели вербальные тексты. Как бы то ни было, рисовать «по-большевистски» было меньшим компромиссом. «Говорить по-большевистски» или требовало подлинной увлечённости идеей, или являлось частью сознательной стратегии выживания.

Принудительные рисунки были насыщены советской символикой. Не только потому, что эти рисунки были выполнены в лагере под двойным контролем лагерного политического актива из числа пленных и лагерной администрации, а также и по другой причине: рисунки воспринимались как проверка на лояльность СССР, необходимая для репатриации. Поэтому каждый пленный старался, чтобы его «личная звуковая волна» была положительно воспринята и зачтена. Незнание идеологической риторики, неумение говорить и рисовать по-большевистски вынуждало авторов к чрезмерному использованию знаков и символов советской власти.

Обложка одного альбома отзывов украшена воображаемым орденом Победы, который вписан в комбинацию серпа и молота. Японские надписи гласят: «Орден Победы – Отзывы о Советском Союзе. Да здравствует Советский Союз – оплот мира и безопасности всех народов!» (РГВА 4 п-30я- 175- об.) Военный орден Победы



Рис. 1. Обложка альбома // РГВА. Ф. 4/п. Оп. 30я. Д. 175. обл.

и знак серпа и молота означают веру в международную победу союза рабочих и крестьян (Рис. 1).

На внутренней странице обложки альбома написано: «Отзывы военнопленных лагерного отделения № 7 лагеря № 19 МВД, депатрированных на родину 1 августа 1948 г., начальник лагерного отделения № 7 ст. лейтенант Боловнев Ф.Ф., заместитель по политической части н-ка лагерного отделения № 7 Рожнов А.С.» (4п-30я 173 л.1). Имена начальника и замполита указаны на титульном листе, как указываются имена ответственных редакторов сборника статей. Теперь мы знаем, что именно эти люди были кураторами этого проекта в данном лагерном отделении, отбирали или отвергали, одобряли и подправляли содержание отзывов и писем благодарности в лагерном отделении № 7 лагеря № 19 МВД СССР. Именно они несли ответственность своей карьерой, если вдруг просмотрели что-то крамольное и идеологически сомнительное.

Любой рисунок несёт в себе больше информации, чем задумывал автор. В приведённых здесь выборочных визуальных текстах мы увидим тот тип документа, который я назвала «поднадзорный



Рис. 2. Спасская башня. Бумага, карандаш. 1949. РГВА. Ф.4п. Оп. 29я. Д. 18. Л. 111

рисунок», имея в виду рисунки, которые создавали художники, находясь в лагере. Иногда они выполняли прямой заказ, например, воспроизводили портреты руководителей советского государства или портреты своих товарищей — передовиков труда. В других случаях это был косвенный заказ, например, художники должны были изобразить лагерную жизнь, и даже если сюжет был задан, например, столовая или отдых в красной комнате, то мы можем деконструировать его, анализируя, кто изображён и как.

Насколько такие альбомы отвечали чувствам самих пленных, говорит текст, сопровождающий рисунок и полностью состоящий из газетных штампов, из стереотипных формул, характерных для бюрократических отчётов чиновников. Мы видим, что подчинённые не умеют говорить этим языком, а если пытаются писать, то тексты оставляют впечатление, что они написаны под диктовку лагерного начальника.

Подавляющее большинство пленных по-русски знали два-три десятка слов из производственной и дисциплинарной лексики, которые были непригодны для изложения марксистских идей. И тут на помощь приходили проверенные каналы индоктринации. Цитаты из работ Ленина и Сталина и газеты «Правда» выручали художников, так как они были готовыми образцами для репродукции. Японским художникам, чтобы доказать свои симпатии демократическим идеям, надёжнее всего было использовать главные идеологические символы СССР: красное знамя, серп и молот, Московский Кремль.

Одним из любимых символов СССР была Спасская башня Кремля. Насколько воображаемое художниками было далеко от действительности, говорит, к примеру, жёлтый цвет Спасской башни, который мы видим на одном из рисунков (Рис. 2). Башню венчает несопроразмерно большая красная звезда – ведь пленные исходят не из реалий, которых не знают, как не знают, что звёзды – рубиновые. Пленные стремятся «рисовать по-большевистски», главным содержанием рисунка становится эстетическая составляющая и идеологическое прочтение художественного задания, которое не оставляло бы сомнений в приверженности художника идеям демократии.

Похоже, что образцом для копирования была чёрно-белая газета «Правда», не дававшая намека на нужный цвет, и для того, чтобы оттенить красную звезду на шпиле, художник из эстетических соображений выбрал жёлтый цвет башни и синий цвет кремлёвской стены. На этом рисунке изображены сразу две Спасские башни, одна из которых, поменьше, появляется в лучах, исходящих от кремлёвских звёзд (РГВА 4П-29я-18 л).

Такое частое обращение к сюжету со Спасской башней не было случайным. Оно отражает не только Кремль как резиденцию верховной власти в СССР. Оно также отражает саму идею лагерной вышки как конструкции для контроля за людьми, но не простого контроля, а контроля вооружённого. В.Т. Шаламов увидел прямые параллели с лагерной тематикой: «Высотные здания Москвы – это караульные вышки, охраняющие московских арестантов, – вот как выглядят эти здания. И у кого был приоритет – у Кремлёвских ли башен – караулок или у лагерных вышек, послуживших образцом для московской архитектуры. Вышка лагерной зоны – вот



Рис. 3. Я. Казуки. Прощание. Бумага, мел, тушь. 1967 // Я. Казуки. Ватаси-но Сибира. С.13

было несколько десятков. Они рисовали спустя годы и десятилетия после освобождения из плена с целью оставить свидетельства о своём опыте.

В этом случае рисунок, отложенный во времени, становится в большей степени надёжным источником, нежели лагерный рисунок или агитационная фотография того (лагерного) периода. Рисунок становится документом. В этом заключается парадокс: лагерный рисунок требует деконструкции, а рисунок, созданный в другой стране и через десятилетия – становится свидетельством и документом. При этом он становится таковым независимо от того, насколько профессиональными получались изображения. Они отражали чувства художника, передавали его боль, стыд, грусть и другие эмоции. Пленные не могли рисовать в Сибири, но бывшие пленные оказались превосходными художниками, потому что им было что сказать миру о чувствах человека за колючей проволокой, о том, как трудно сохранять достоинство в голодном со-

была главная идея времени, блестяще выраженная архитектурной символикой» (Шаламов 2009: 319–320). Как видим, высотные здания – вышки в Москве множились архитектурным образом, а в рисунках японских пленников – на бумаге.

Второй источник я называю обобщённо – «постлagerный рисунок» (хотя это и графика, гравюра, а также масло, холст, инсталляции, коллажи, ассамбляжи и др.), – произведения, созданные в Японии бывшими военнопленными на лагерную тему [1]. Художников, рисовавших «Сибирь»,

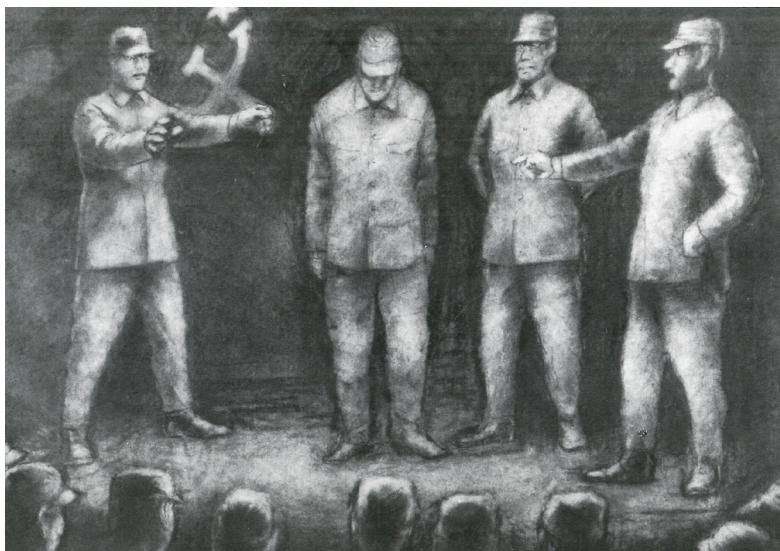


Рис. 4. И. Ёсида. Бойкот // Ичи хэйси-но Дамой-э но мичи. С. 169

стоянии, о том, для чего нужны портняки и как надо рубить дерево, чтобы не покалечиться.

Красную звезду и красное знамя мы видим и в постлагерном рисунке. Ясую Казуки нарисовал портрет человека, лицо которого выражает муку – ему явно дискомфортно. Портрет сделан нарочито грубо, как будто набросан вчерне, как будто это черновик человека или глыба, которую надо обтесать, убрав всё лишнее, например, тяжёлую память (Рис. 3). В районе шеи автор изобразил два главных символа советской власти – пятиконечную звезду и красное знамя. Именно эти символы не давали пленному дышать.

На рисунке И. Ёсиды, изображающем товарищеский суд, также присутствуют серп и молот (Рис. 4). На сцене мы видим фигуры четырёх пленников. В центре стоит тот, который «проницился» перед другими. Он низко наклонил голову, руки опущены и прижаты к телу. «По швам», как учат военных. Рядом с ним стоит человек в очках, которые здесь являются символом опыта и особого знания. Руки у него заложены за спину, как у хозяина положения, и лицо

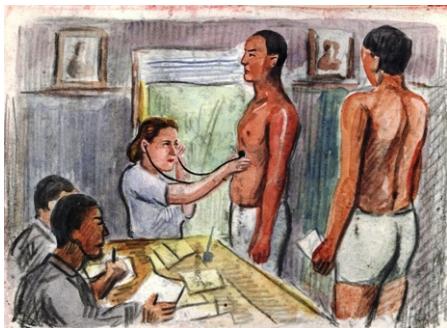


Рис. 5. Медосмотр // РГВА Ф. 4/п. Оп. 30я. Д. 145. Л. 32

щитом хором. А вокруг его рук – призрак серпа и молота с красной звездой, напоминающий также скрещённые ятаганы (Ёсида 1994).

Рассмотрим, как репрезентуется в разных источниках один из типичных сюжетов лагерного визуального мета-текста – медицинский осмотр. Поднадзорный рисунок изображает пленников покрепче, можно сказать, атлетического сложения, в белых трусах. Врач слушает лёгкие с помощью фонендоскопа. Мы видим спокойные фигуры уверенных в себе пленных в отличной физической форме (Рис. 5). Это изображение значительно отличается от постлагерного рисунка, ведь художник в заключении должен рисовать то, что ему скажут.

Ироха карта [2] «Ми» подписана Ё. Уэцухара красноречиво: жалкое мясо на рёбрах и ягодицах (Рис. 6). Перед нами изображение двух пленных мужчин, но автор считает, что главное в человеке, по мнению врачей, – ягодицы и рёбра, да и жалкое мясо – подтверждает жалкий статус людей, которые сейчас представлены рёбрами и ягодицами. На этом рисунке того же автора мы видим советского врача в сапогах и даже в фуражке, в белом халате поверх френча рядом с двумя голыми пленными. Один из них прикрывает пах руками, стоит практически в женской позе. Второй – сидит на полу, застыл в детской позе. Неравенство статусов художник выразил униженными позами представителей более низких статусных групп – женщин и детей.

имеет довольно выражение, как лицо режиссёра при просмотре успешного спектакля. Крайний справа выступает в роли обвинителя. Он вытянул правую руку с указующим перстом, как учитель, отчитывающий нерадивого ученика за невыученный урок. Но нас интересует человек слева. Он вытянул обе руки, как хормейстер, дирижирую-



Рис. 6. Уэцухара Ё. Карта «Ми».
Бареи ироха карта (Серия 1) //
Сибиря ёкюргатен. С. 141

Следующий рисунок представляет собой иллюстрированное меню: «Сегодня на ужин: Разные блюда, основанные на творческом усилии. Сегодняшний труд – это весёлый ужин. Меню: слева направо: торты, манты с красным знаменем, голубцы, бисквит, сибирская охаги (сладкое блюдо из варёного риса – шарики в сиропе из бобов), суши, жареная рыба, канако, кашива омочи – из вареного риса, украшено листьями дуба, демократические широко – сладости из варёных бобов с сахаром» (Рис. 7).

Этот поднадзорный рисунок представляет, видимо, праздничное меню, хотя оно как таковое не отмечается.

Раз меню не маркировано как праздничное, значит оно обыденное, ежедневное. В то же время – это аутентичный японский стиль



Рис. 7. Меню. 1949 // Ф. 4/п. Оп. 30я. Д. 13. Л. 19



Рис. 8. РГВА, ф 4/п. Оп. 30я. Д. 19. Л. 97

оформления меню в столовых, именно так висит меню на стенах многих закусочных в Японии и сегодня.

Украшать манты красным флагом или ввести в кулинарное название эпитет «демократический» — в этом видны сверхусилия в стремлении понравиться лагерной администрации. Власть уже водит рукой художника. Демократическая фразеология подачи бросается в глаза: демократические шируко, манты, украшенные красным знаменем — такого не было, казалось, в самые революционные годы даже в России. В этом стремлении рисовать и говорить «по-большевистски» мы видим и неуверенность пленников в завтрашнем дне, и желание любой ценой вернуться домой — как оборотную сторону демократической фразы.

Вот комментарий к рисунку, сочинённый бригадиром 4 лагерного отделения Коуса в альбоме отзывов: «Столовая была в полном украшении и чистоте как дворец. Имеются все приборы. Она всегда ждёт нашего посещения. Хотя количество продуктов ограничено, повара придумывают, как лучше приготовлять обед по нашему вкусу. Наши товарищи со светлыми весёлыми лицами быстро подают на стол вкусные кушанья. Перевыполнившая 100% бригада пришла с работы. У ребят большая охота есть. Они восклицают: «Как

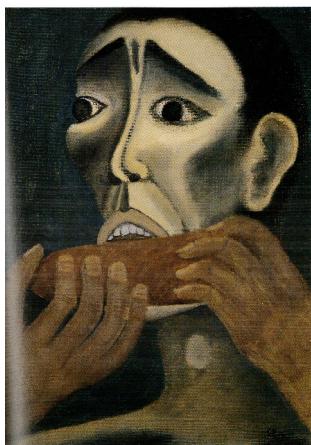


Рис. 9. Ц. Хисанага. Чёрный хлеб. Х., м. 1994 // Ц. Хисанага. Томоё немурэ. Сибиря реквием. С. 25

вкусно!» и «Ой как вкусно!» И они едят досыта. Один из них сказал в радостном настроении: когда мы вернёмся в Японию, пожалуй, мы не сможем есть такого вкусного» (Рис. 8).

Такое украшательство ставит под сомнение и адекватность изображения лагерной реальности. Как поедается хлеб, хорошо изобразил в своих воспоминаниях Ц. Хисанага (Рис. 9). Мы видим крупным планом лицо человека в самый неподходящий, практически интимный момент, когда пленник остаётся наедине со своей пайкой. Когда глаза широко открыты, но ничего не видят. Когда человек весь прислушивается только к одному – к вкусу хлеба. Его беспокоит только одно – как бы-



Рис. 10. Киути Н. Раздача еды // Сайт «Записки японского военнопленного, бывшего воздушного десантника Нобую Киути». URL: <http://kiuchi.jpn.org/ru/nobindex.htm> (дата обращения: 02.24.2016)



Рис. 11. Ёсида И. Ичи хэйси-но Дамой-э
но мичи. С. 157



Рис. 12. Уцухара Ё. Карта «Но». Бареи
ироха карта (Серия 1) // Сибирь ёкурю-
гатен. С. 140

К этому сюжету также обращается И. Ёсида (Рис. 11). «Мы рисковали жизнью, когда задумывались о том, как начать делить то небольшое количество еды, что у нас было. Каждый в группе со всей серьёзностью следил за про-

стро он закончится. Посмотрите, пленный держит свой кусок всеми пальцами обеих рук. Это рабочие руки, привычные к труду. Его брови нахмурены, лицо сосредоточено на самом приятном за сутки – на наслаждении едой (Рис. 9).

Один из самых пронзительных и тяжелых сюжетов всей изображенной сибирской эпопеи интернирования – это сюжет о том, как голодные люди делили хлеб (Рис. 10). Лагерный дележ тяжело видеть на картинах и читать его описание сытому человеку и сейчас. Каково же было находиться там, внутри изображения, там и тогда! Двенадцать человек не сводят глаз с буханки черного хлеба. Рисунок дополнен текстом автора: «Это было самой ненавистной обязанностью. В гробовом молчании все глаза направлены только на острие ножа. В наполовину вошедшей в землю комнате, под светом тоненькой самодельной свечи резали хлеб» (Киути б.г.).

цессом взвешивания, чтобы не допустить никаких махинаций. Мы взвешивали ржаной хлеб на самодельных весах, чтобы всем достались одинаковые куски. Так же мы делили и ингредиенты супа. Это было испытанием наших человеческих качеств. Позже мы решили довериться лотерее. Мы просто приняли, что погрешности неизбежны, и отказались от весов» (*Ёсида 1994*).

Ёшио Уэцухара вписывает свой лагерный опыт в уже готовую структуру азбучных истин, также, как и Примо Леви вспоминал свой лагерь периодической системой элементов. На ироха карте «Но» мы видим, с какой жадностью поглощают голодные люди зелень – прямо с грядки, встав на четвереньки: «Свежими овощами объедаемся в огороде» (Рис. 12)

Были и другие сюжеты, которые присутствуют исключительно в постлагерном рисунке – мародёрство, поверка, самокалечение, смерть, нечистоты – те сюжеты, которыми заявляет о себе травма. Разумеется, они отсутствуют в поднадзорном рисунке.

Таким образом, мы посмотрели, как два разных источника препрентируют лагерную жизнь. Видны различия и в подборе сюжетов, и в визуальном языке. Рисунок, созданный за колючей проволокой, там и тогда, отражал требования лагерной администрации и показывает картинки «социалистического реализма», конструируя реальность в нужных образах и терминах. Рисунок, начертанный через 30 лет в другой стране – становится документом о жизни военнопленных японцев в лагерях ГУПВИ.

Примечания

1. Об этом подробнее в: Гучинова Э-Б. М. Рисовать лагерь. Язык травмы в памяти японских военнопленных о СССР. Саппоро. Издание Центра славистских исследований. 2016. 220 с.
2. Ироха – старый японский алфавит, который заучивался в определённом порядке слов. Чтобы было легче запомнить, из слов складывалось стихотворение, в котором ни один слог не повторялся. Таким образом каждому слогу соответствовали рисунок и стихотворение, начинающееся с этого слога.

Источники и иллюстрации

- Материалы Российского государственного военного архива (РГВА): фонд 4/п. «Антифашистский отдел при политотделе ГУПВИ МВД СССР (09.12.1946 – 24.03.1950), Оп. #28я, 29я, 30я, 31я, 32я.
- Ёсида И. Ичи хейши но дамой хе но мичи (Долгий путь домой японского солдата). Osaka: Изд-во Shin pu Shobo, 1994.
- Казуки Я. Ваташи-но Сибиря (Моя Сибирь). Мисуми, 1994.
- Киути Н. Личный сайт «Записки японского военнопленного, бывшего воздушного десантника Нобуо Киути» URL: <http://kiuchi.jpn.org/ru/nobindex.htm> (дата обращения 26.09.2022)
- Уэцухара Ё. Бареи ироха карта (Серия 1) / Shiberia yokuryu gaten (Выставка картин об интернировании в Сибирь). Майдзуру: Майдзуру Hikiage Kinenkan, 1995.
- Уэцухара Ё. Новая вариация Бареи ироха карта (Серия 2) // Shiberia yokuryu gaten (Выставка картин об интернировании в Сибирь). Майдзуру: Майдзуру Хикиаге Кинекан, 1995.
- Хисанага Ц. Томоё немурэ. Сибиря реквием (Спите, друзья. Сибирский реквием). Токио: Изд-во Дома евангелистов, 1999.
- Шаламов В.Т. Колымские рассказы. М.: Эксмо, 2009.

Научная литература

- Гучинова Э-Б.М. Рисовать лагерь. Язык травмы в памяти японских военнопленных о СССР. Саппоро. Издание Центра славистских исследований. 2016. 220 с.
- Спивак Г.Ч. Могут ли угнетённые говорить? // Введение в гендерные исследования. Ч. II. Хрестоматия. Харьков, СПб: Алетейя, 2001. 649-670 с.
- Kotkin S. Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995. 639 p.

РАЗДЕЛ 5. ПРОТОКОМИКСНЫЕ МЕДИА

Основные приёмы «кадрирования» визуального повествования в гравюрах венецианского издания «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто (1580) из собрания Библиотеки Российской академии наук

Субботина Ольга Владимировна

канд. искусствоведения, старший научный сотрудник
научно-исследовательского отдела редкой книги
Библиотеки Российской академии наук

Произведения книжной графики, которым посвящена статья, далеки от комиксов и comics studies. Однако некоторые творческие проблемы были значимы и для художников-графиков в XVI в., и остаются актуальными по сей день, идёт ли речь о мастерах комиксов или о книжных иллюстраторах. Один из таких вопросов будет рассмотрен в данной работе, и он связан с приёмами разделения эпизодов в печатных иллюстрациях второй половины XVI в.

Памятник, к которому мы обратимся, – это серия из 46 ксилографий, созданная для «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто, выпущенного типографом французского происхождения Винченцо Вальгризи, фр. Vincent Vaugris (ок. 1495-1573 гг.) в Венеции. Отметим, что прижизненные издания «Неистового Роланда» 1516 г.,

1521 г. и 1532 г. печатались без иллюстраций, и только в 1530-х гг. в текст стали включать небольшие изображения [1], которые занимали менее половины страницы и размещались перед началом каждой из 46 Песней. Развороты с гравюрами, опубликованные в типографии венецианского издателя Габриэля Джолито, выглядели именно таким образом. Вальгризи в 1556 г., вслед за многими коллегами по цеху, напечатал «Неистового Роланда», который, начиная с первых тиражей, пользовался неизменным успехом у читателей. Как отмечает Марио Дзордзи в 1516 – 1565 гг. поэма переиздавалась 93 раза, из них 82 – в Венеции (*Zorzi 2016: 45*). Однако его издание значительно отличалось от печатной продукции предшественников как характером иллюстраций, так и типографикой [2]. Если обратиться к структуре книги, то помимо текста поэмы в книгу вошли посвящение, адресованное Альфонсу д'Эсте, принцу Феррары, биография Ариосто, справочный аппарат, комментарии, а также «Пять песней» [3]. Все разделы поэмы начинаются с полностраничных гравюр (46 ксилографий), декор характеризуется большим разнообразием античных мотивов в инициалах, заставках, концовках и орнаментальных рамках книги.

Переходя непосредственно к анализу графического материала, сформулируем некоторые предварительные теоретические положения. Во-первых, в нашем случае, когда речь пойдёт о книжной графике, будет использоваться более широкий термин «визуальный (а не пикторальный) нарратив», что соответствует и мульти-модальной, и синтетической природе книги, в которой значимы не только гравюры, но и другие средства визуальной выразительности: верстка, шрифт, орнаментика и т. д. Словосочетание «визуальное повествование» будет употребляться как полный синоним визуального нарратива. Во-вторых, поскольку предметом анализа будут не отдельные иллюстрации, а цикл гравюр, сопровождающий художественный текст с выраженным сюжетом, то вопросы, связанные с дискуссиями вокруг возможности существования визуального нарратива в отдельном статическом изображении, остаются вне поля нашего интереса, так как практически никто из исследователей данного вопроса не сомневается в возможности повествования внутри серий гравюр или картин (*Wolf 2005: 433; Steiner 2004: 153-154; Speidel 2013: 175*).

Проблема разграничения эпизодов, «кадрирования» – одна из важнейших для исследований в области визуального нарратива, поскольку вводит в эту сферу категорию времени и позволяет «истории» развиваться, а зрителю понимать, что было до, а что после. Сошлемся на Венди Штайнер, которая, делая отсылку к формалистам и разнице между фабулой и сюжетом, полагает, что «двойное структурирование времени (...) и различение времени истории и времени изложения тех событий в тексте, которое мы называем временем дискурса», являются важнейшей чертой повествования (*Steiner 2004: 150*). Она считает, что даже если в произведении изобразительного искусства представлены отдельные временные моменты, но их порядок не маркирован и не обозначен, то они «не будут функционировать нарративно» (*Там же: 151*). Художники разными путями создавали подобный двойной порядок: ярусы в египетском искусстве, повторение персонажей в живописи итальянского кватроченто, структура диптихов и триптихов, – все эти композиционные приёмы формируют повествовательную последовательность (*Там же: 151-153*). Далее Штайнер проводит важную мысль о том, что «книга является наиболее подходящим носителем для изобразительного повествования. Её деление на страницы обеспечивает естественную дискретность, которой другие изображения должны достигать метафорически» (*Там же: 153*).

Между тем, отметим, что эта «естественная дискретность» далеко не всегда создаёт линейную последовательность визуального нарратива, особенно если речь идёт о сложных графических циклах XVI в., когда «рассказ» конструируется не только заданным порядком гравюр внутри книги, но и вполне органичными переходами от разворота к развороту, от образа к образу. Традиционно эти иллюстрации обрамляются орнаментальными рамками, которые и выстраивают те самые границы между сценами, пределы «кадра». Однако в случае с некоторыми сериями печатных изображений и, в частности, с иллюстрациями для «Неистового Роланда» Винченцо Вальгризи, структура визуального нарратива более прихотлива. Она отличается от большинства изданий других венецианских типографов (Габриэля Джолито де Феррари, Франческо Рампазетто, Андреа Вальвассори), где на иллюстрациях к поэме всё строится вокруг выбранного ключевого эпизода, дополненного одной или

двумя мене значимыми сценами, которые, дают представление о том, что было до основного события и/или что будет после. С. И. Козлова называет подобный подход «картинной эстетикой» и отмечает, что «уверенное владение перспективой» – один из ключевых моментов в построении подобных изображений (*Козлова 2021: 282*). К вопросу о линейной перспективе мы ещё вернёмся в дальнейшем, пока же подчеркнём, что у анонимного художника, работавшего для Вальгризи, построение изображений намного сложней. В эти иллюстрации включены от 4-5 до 10-14 эпизодов, разворачивающихся в разное время и в разных местах. Э. Фаласки называет эту особенность «мульти-нarrативностью», подразумевая под этим термином включение в поле одной гравюры нескольких «разновременных и одновременных событий, разнесённых в пространстве» (*Falaschi 1975: 228*). Таким образом встаёт вопрос о том, как разделяются сцены и как именно выстраиваются границы между ними и формируется порядок восприятия визуального нарратива.

Опираясь на типологический подход, выделим четыре основных приёма разграничения событий внутри одного изображения и условно обозначим их как архитектурный, ландшафтный, картографический, приём масштабирования объектов – *zooming in* и *zooming out* (*Horstkotte 2013*). Способы конструирования границ используются все вместе, либо два-три из четырёх. Если говорить о первом, то необходимо отметить, что архитектурные сооружения в итальянской живописи Ренессанса часто функционировали в качестве пограничных, разделяя земное и небесное, природное и цивилизованное, городское и сельское и т. д. В произведениях многих художников (Фра Анжелико, Беноццо Гоццоли, Филиппо Липпи, Джованни Беллини и др.) каменная стена, открытая галерея, вымощенная площадка отделяют человеческий мир от дикой природной стихии, земные реалии – от горного мира. Однако в нашем случае архитектура играет другую роль: она разделяет героев в разных обстоятельствах, время и пространство.

В качестве примера приведем гравюру к Песне III (Рис. 1), чётко поделенную на два яруса с помощью стоечно-балочной конструкции. Распределение планов неравномерно: нижняя часть занимает почти 2/3 поля, верхний ярус – треть. Внизу Брадаманта и Мелисса у гробницы Мерлина в пещере, которая представлена как прекрас-

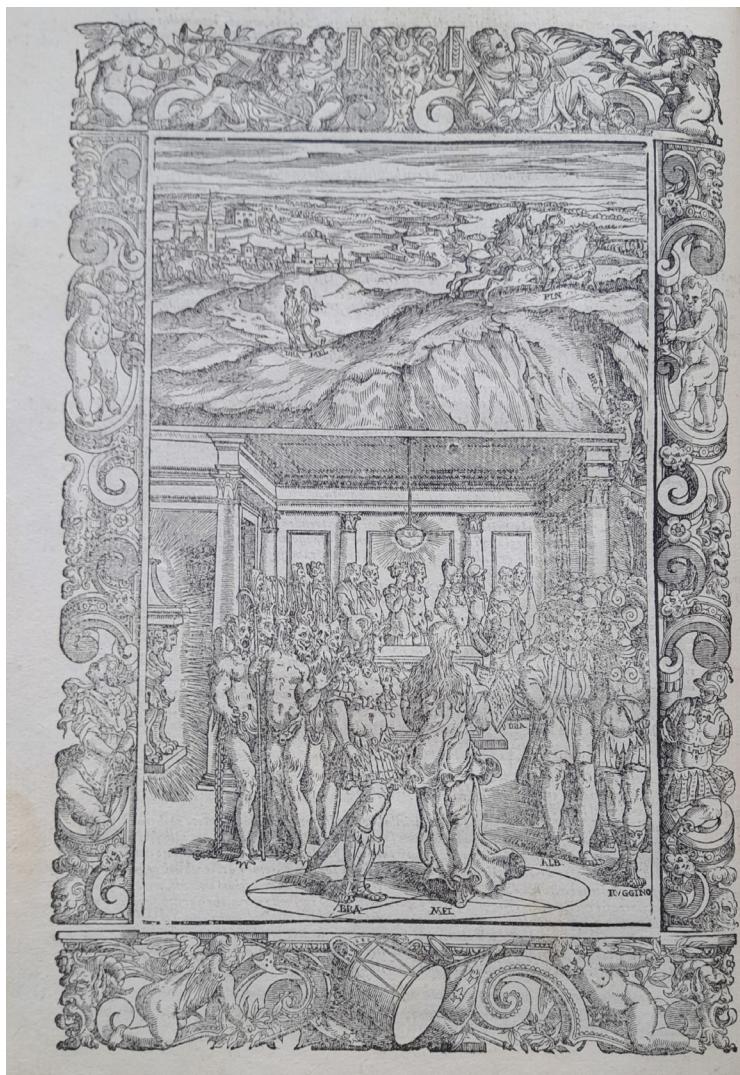


Рис. 1. Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песнь III. Венеция: Наследники Винченцо Вальгризи, 1580. Санкт-Петербург, БАН

ный интерьер, что вполне соответствует тексту [4]: «А за дверью
была вторая пещера больше первой. // Просторная, четырехугольная,
// Была она как благолепная храмина, // Вставшая алебастровыми
столбами // Редкого и дивного зодчества» (Ариосто 1993: 52).

Однако обобщенное «благолепие» передано художником в духе времени, в формах ренессансной архитектуры. В верхней части гравюры – пейзаж со скачущим прочь Пинабелем, уводящим с собой коня Брадаманты, слева Мелисса, которая выводит Брадаманту на дорогу и рассказывает ей, как добить волшебный перстень Брунеля. Между двумя частями, наземной и подземной, есть связка: соскальзывающая в пещеру Брадаманта справа.

Таким образом, выбрано четыре основных эпизода песни: по тексту всё начинается с предательства и бегства Пинабеля и падения Брадаманты в глубокую яму, затем её встреча с Мелиссой у гробницы Мерлина и пророчество последней, и наконец – Мелисса выводит Брадаманту из пещеры и даёт ей напутствие. Если руководствоваться порядком вербального повествования, то последовательность выстраивается таким образом: сверху справа от Пинабеля, через сцену с Брадамантой вниз к сцене в пещере, и вновь вверх к Брадаманте и Мелиссе. Однако, как нам кажется, наиболее вероятен другой сценарий восприятия гравюры, поскольку визуальные акценты расставлены художником иначе. Архитектура не только разделяет разновременные эпизоды, мир земной и подземный, где Брадаманта видит духов, но показанный в разрезе интерьер является дополнительной рамкой для наиболее значимой сцены, и с его помощью выделен ключевой эпизод песни. Это подкреплено, в том числе, размером персонажей, так как самые крупные фигуры изображены именно внизу, в подземелье. При этом чётким жёстким линиям конструкции противопоставлены более плавные формы природного ландшафта, расположенного выше.

В верхней части ксилографии используется также масштабирование и ландшафтный приём. Пинабель представлен большим по размеру, чем Мелисса и Брадаманта, что свидетельствует в данном случае о том, что связанные с ним события произошли раньше. Положение в пейзаже, где Пинабель изображён ближе к зрителю, на холме, и занимает более высокое положение в ландшафте, чем



Рис. 2. Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песнь XVII. Венеция:
Наследники Винченцо Вальгризи, 1580. Санкт-Петербург, БАН

остальные персонажи верхнего регистра, усиливает эту композиционную доминанту. Подчеркнём, что этот сконструированный визуальный «рассказ» не соответствует вербальному нарративу, а выстраивает свой вариант повествования, где зритель сначала воспринимает сцену в нижней части гравюры, так как она, как уже было сказано выше, выделена несколькими способами. И только после этого встраивает в этот нарратив события, предшествующие главному и следующие сразу за ним.

Если обратиться к другим способам использования построек в гравюрах серии, то художник чаще предпочитает открытые архитектурные формы: галереи, портики, колоннады ротонд, арены, – позволяющие одновременно сепарировать сцену от остальных и продемонстрировать читателю происходящее внутри (Песнь V, Песнь XVII, Песнь XX, Песнь XXVIII, Песнь XXXIII). В Песни XVII (Рис. 2) изобразительное поле поделено на три основных прямоугольника, связанных с разными географическими точками: передний крупный план – с событиями в Париже, средний и дальний – с Дамаском и территориями поблизости от него. Основные места действия разделены стенами, но поскольку линия горизонта поднята высоко и плоскость развернута, то зрителю открывается всё, что происходит за ограждениями. Более того, на переднем плане эта точка зрения «закреплена» за образами мужчин справа на балконе, и читатель словно воспринимает всё происходящее их глазами.

События в нижней части гравюры разворачиваются в Париже, где император Карл пытается остановить Родомонта, который крушит город. Они сведены к двум основным сценам: Карл, направляющийся к Родомонту, чтобы усмирить его, и выше – Карл со своими баронами разят Родомонта. По тексту поэмы, одновременно с происходящим в Париже в Дамаск приезжает Грифон: «Не пора ль вернуться, где оставлен // У Дамасских ворот Грифон, // А при нём – лукавая Оригилла, а при ней – // Мнимый брат её и сущий любовник?» (Ариосто 1993: 292). На среднем плане ксилографии разворачивается турнир, во время которого Мартан трусит и сбегает, а Грифон остаётся один и побеждает восемь человек. На самом дальнем – очень мелко изображены обман Мартана, который ворует доспехи у Грифона, является к королю Норандину победителем, а его товарищ вынужден одеться в латы проигравшего и подвергнуться позорно-



Рис. 3. Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песнь XV. Венеция: Наследники Винченцо Вальгризи, 1580. Санкт-Петербург, БАН

му изгнанию из города. Таким образом, в общих чертах визуальное повествование соответствует вербальному, но в него не включены отступления: фрагмент о крестовом походе и история короля Норандина, который вместе с женой спасся от чудовища, в честь чего и был устроен праздник. Последний эпизод является важным «флешбэком», отсылающим читателя к прошлому и объясняющим причины появления в городе турнира. Главные события на гравюре происходят в Париже, персонажи, в них участвующие, расположены на переднем плане, они самые крупные и привлекают наибольшее внимание. Название столицы – *Parigi* – повторено дважды на нижней и верхней границе «кадра». Затем взгляд зрителя перемещается к середине ксилографии, где разворачиваются сцены, связанные с Грифоном и Мартаном, и только после этого – к дальнему плану, на котором размещены самые мелкие фигуры, их сложно рассмотреть, и этот «далевой образ» является менее значимым и хуже «читается» с точки зрения визуального нарратива.

Следующий приём, о котором следует сказать отдельно, – ландшафтный. В серию входит ряд ксилографий (Песни XXIII, XXVI, XLI и др.), где пейзаж играет ключевую роль в качестве инструмента, формирующего пространственные границы. Так, в Песни XXIII (Рис. 3) на переднем плане изображён отдых Брадаманты в лесу, а далее все остальные сцены (их более десяти), «встроены» в ландшафт, движение визуального повествования идёт снизу вверх зигзагообразно. Именно холмы, овраги, рощи являются теми естественными границами, которые отделяют один эпизод от другого. К данному приёму близок картографический способ визуализации и разделения пространства. И. Андреоли и Э. Фаласки отмечают, что художник, который создал эскизы для гравюр, скорее всего был связан с производством географических карт, поскольку использовал этот особый изобразительный «язык».

Мастер неоднократно прибегал к нему (Песни IX, XV, XVIII, XX и др.) для того, чтобы наглядно показать масштабные перемещения героев, и отделить эти путешествия от других событий песни. Здесь представляется уместным вспомнить классический труд Светланы Алперс «Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке», где она противопоставляет «повествовательный модус» итальянского искусства Ренессанса – «описательному моду-



Рис. 4. Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песнь XXIII. Венеция:
Наследники Винченцо Вальгризи, 1580. Санкт-Петербург, БАН

су» голландской живописи XVII в. (Алперс 2022: 18), причём важнейшим импульсом к последнему «режиму видения» (Курбановский 2007: 18) она считает картографию. Однако в случае с серией ксилографий к «Неистовому Роланду» применение картографических приемов было обусловлено теми художественными задачами, которые стояли перед мастером. И в этой связи их невозможно противопоставить повествовательности, напротив – они являются инструментами, с помощью которых конструировался визуальный нарратив. Следуя концепции построения картинной плоскости Л.Б. Альберти с использованием принципов линейной перспективы и учитывая необходимость определённого положения зрителя перед картиной, невозможно создать визуальное повествование, включив в него 10-14 разнообразных сцен (Алперс 2022: 238). Алперс отмечает безразличие голландской живописи к позиции зрителя (Алперс 2022: 98), что было опять же усвоено из картографии, поскольку эти «изображения делали возможным гибкое сочетание различных сведений или видов знания о мире, которого нет у картины Альберти» (Алперс 2022: 239).

Таким образом, для художника – автора рисунков для гравюр к Ариосто, было важно более свободное положение зрителя, так как в изображении объединены разные приёмы построения пространства: от аксонометрии до элементов прямой и обратной перспективы. Картографические приёмы обладали для него той необходимой степенью пластичности, позволявшей не только «kadriровать» изобразительное поле, но и визуализировать ключевую для поэмы тему быстрого перемещения главных героев в пространстве.

Так, например, в гравюре к Песни XV (Рис. 4) повествование идёт вновь от переднего наиболее масштабного плана (осада Парижа Аграмантом) к среднему (получение Астольфом от Логистиллы волшебных даров) и наконец, к дальнему (путешествие Астольфа). Архитектурный мотив (ворота Парижа) «разрастается» и объединяет все три уровня ксилографии. Далевой образ представлен как карта, однако в нём соединены два «визуальных режима»: контуры стран и материков (Азия, Индия, Персия), очертания которых зритель наблюдает как бы с большой высоты, и одновременно поверх этих схематичных форм изображены отдельные здания и сооружения, символизирующие некоторые города (Каир, Дамиетта, Париж)

и персонажи, имена некоторых из них подписаны. Зритель может идентифицировать сцену со связанным великаном Калигорантом, бредущим за конём Астольфа; поединок Аквиланта и Грифона с колдуном Orrиллом; бой между Астольфом и Orrиллом. Создаётся впечатление, что перед нами интерактивная карта, фрагменты которой возможно увеличить и увидеть в ином масштабе.

В формате небольшой статьи трудно дать исчерпывающий анализ 46 гравюр, поэтому мы ограничились попыткой выявить некоторые закономерности в построении такого рода ксилографий. Подводя итоги, отметим, что вся серия гравюр строится снизу вверх, от крупного ближнего плана к дальнему, как правило, более всех других заполненному мелкими фигурами персонажей. Соответственно из-за разного размера героев различается и количество эпизодов на разных уровнях гравюры: от 1-2 сцен внизу до 4-8 в верхней части изображения. Для того, чтобы разграничить сцены, художник использует несколько визуальных инструментов: делит поле изображения с помощью архитектуры, ландшафта, карт, масштабирования персонажей и предметов. Более того, он использует разные приёмы построения пространства (аксонометрия, линейная и обратная перспектива, панорамное видение), которые заставляют зрителя менять «режим» восприятия и переключаться с одной сюжетной линии на другую, с одного места действия – на другое. Подобное «переключение» и отсутствие жёсткой схемы «чтения» ведёт к возможности множественных сценариев восприятия гравюры и её интерпретации.

Комментарии

1. Первое иллюстрированное издание вышло в 1536 г. в Венеции у Николо д'Аристотеле ди Феррара по прозвищу Дзоппино (Pezzini 2014: 117).
2. Помимо экземпляра 1580 г. из Научно-исследовательского отдела редкой книги Библиотеки Российской академии наук (НИОРК БАН), были проанализированы цифровая версия первого издания 1556 г., а так же более поздние переиздания 1565, 1568, 1673, 1587 гг., хранящиеся в РНБ.

3. Отметим, что в первом издании 1556 г. «Пять песней» отсутствовали, начиная с 1565 г. Вальгризи включил их в книгу и выделил вторым титульным листом с издательской маркой и выходными данными, соответственно в экземпляре 1580 г. из собрания НИОРК БАН, с которым мы преимущественно работали, они также присутствуют, но в этой статье мы не будем останавливаться на иллюстрациях и декоре к ним.
4. Все отрывки из поэмы «Неистовый Роланд» даны в переводе М.Л. Гаспарова по изданию: Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. В 2-х т. Москва, 1993 (Ариосто 1993).

Источники и материалы

- Ариосто Л. Неистовый Роланд. Серия «Литературные памятники». В 2 – х т. Москва: Наука, 1993.
- Orlando furioso di Lodovico Ariosto. Tutto ricoretto, et di nuove fig. adornato. Venetia: Valgrisi, 1556.
- Orlando furioso di Lodovico Ariosto. Tutto ricoretto, et di nuove fig. adornato. Venetia: Apresso gli Heredi Vincenzo Valgrisi, 1580.

Научная литература

- Алперс С. Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. Москва: V-A-C Press, 2022. 438 с.
- Козлова С.И. Ut pictura poesis. Литература от Данте до Ариосто в изобразительном искусстве итальянского Возрождения. Москва: Курс, 2021. 304 с.
- Курбановский А.А. Незапный мрак. Очерки по археологии визуальности. Москва: Аpc, 2007. 320 с.
- Andreoli I. L'Orlando furioso "tutto ricoretto e di nuove figure adornato". L'edizione Valgrisi (1556) nel contesto della storia editoriale ed illustrativa del poema fra Italia e Francia nel '500 // Autour du livre italien ancien en Normandie / ed. S. Fabrizio-Costa. Bern: Peter Lang, 2011. P. 41-132.
- Falaschi E.T. Valvassori's 1553 illustrations of "Orlando furioso": the development of multi-narrative technique in Venice and its links with cartography // La Bibliophilia. Vol. 77 (1975). P. 227-251.

- Horstkotte S. Zooming in and out: panels, frames, sequences and the building of graphic storyworld // From comic strips to graphic novels. Contributions to the theory and history of graphic narrative / ed. by D. Stein and J.-N. Thon. Berlin-Boston: Gruyter, 2013. P. 27-48.
- Pezzini S. Il disegno dell'opera. Entrelacement e riprese nelle illustrazioni dell'Orlando furioso edito da Valgrisi (1556) // Le Sorti d'Orlando. Illustrazioni e rescritture del Furioso / ed. M. Rossi e D. Caracciolo. Lucca: Maria Pacini Fazzi editore, 2014. P. 117-142.
- Speidel K. Can a single still picture tell a story? Definitions of narrative and alleged problem of time with single still pictures // Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal of Narrative Research. 2.1 (2013). P. 173-194.
- Steiner W. Pictorial narrativity //Narrative across Media. The languages of storytelling / ed. by M.-L. Ryan. University of Nebraska, 2004. P. 145-177.
- Wolf W. Pictorial narrativity // Routledge Encyclopedia Narrative Theory / ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. Routledge, 2005. P. 431-435.
- Zorzi M. Essor et déclin du livre imprimé vénitien. Paris: BNF, 2016. 80 p.

Мемы и эмблемы: обмен подписанными картинками в XVIII веке и в наши дни

Кузнецова Ольга Александровна

канд. филол. наук, научный сотрудник
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

Эмблемы появляются в России в эпоху, которую принято называть Раннее Новое время (Сазонова 2006). И если в XVII в. эмблематические книги в основном читали и осмысливали люди, относящиеся к узкому кругу учёных, писателей, то в следующем столетии благодаря большому интересу Петра I к эмблематике этот жанр актуализируется в придворном обиходе, становится частью культурного досуга аристократии, – а к середине века эмблематика приживается и на «нижнем этаже» культуры.

Эмблема подразумевает синтез аллегорической картинки и текста. Исторически она связана как с античной символикой, так и со средневековыми иносказательными сборниками. Эмблема широко распространяется в западноевропейском Средневековье (воинская эмблематика), а в эпоху Ренессанса становится дидактическим жанром: используется в притче, проповеди, философском и политическом трактате.

Первой собственно эмблематической книгой (то есть фактом оформления эмблемы как самостоятельного жанра) считают «*Emblematum liber*» Альчиато (1531 г.), хотя изображения в этой книге были для автора вторичны по сравнению с разработанным им принципом создания эмблем. Классическая эмблема

трёхчастна: изображение, надпись-девиз и подпись-комментарий (Махов 2014). Но самое влиятельное для русской культуры многоязычное издание «Символы и эмблемата» 1705 г. содержало переводы лишь девизов – то есть для русского читателя, не знающего иностранных языков, эмблема сводилась к картинке с короткой подписью, иногда неочевидной из-за особенностей перевода. Именно в таком редуцированном виде эмблема становится составляющей городского быта, попадая на транспаранты фейерверков, предметы декоративно-прикладного искусства, в частности – на расписные печные изразцы.

Помещение в различные контексты – основное условие существования эмблемы, хотя, находясь внутри литературного произведения, перерастая в притчу или сжимаясь в короткую подпись, эмблема словно теряет свою жанровую принадлежность (Махов 2000: 12).

Классическая эмблема предполагает её разворачивание в сюжет, причём стратегии этой расшифровки заранее не определены. Например, изображение грабель с девизом «*Sparsa colligit*» (рассыпанное собирает) интерпретируется во время празднества как аллегория успехов внешней политики Петра (Морозов 1974: 207). Хотя в дидактическом поле становится возможна и негативная интерпретация: «Символ злобы, которая сгребает воедино все необоснованные слухи и распространяет их вокруг, чтобы нанести ущерб благу и добродетели» (Кох 1995: 187). А создатели печных изразцов изображают человечка с репликой «Рассыпанное собираю», причём изображён может быть персонаж как с граблями, так и с метлой – главное, что он занимается хозяйственными делами, сюжет перестаёт быть аллегоричным и прочитывается в прикладном смысле (Морозов 1974: 185).

Эмблема как продукт культуры барокко допускает противоречивые прочтения, она содержит в себе пучок микросюжетов, которые поочерёдно раскрываются при встраивании в новую жизненную ситуацию (Махов 2022: 38).

Некоторые формы бытования эмблем в России XVIII в. напоминают явления современной культуры, с отголосками постмодернизма и результатами развития компьютерных технологий.

У эмблемы, вышедшей за пределы книги, есть некоторые сходства с мемом: то и другое может становиться объектом при ведении диалога через обмен микросюжетами. Эта функция обеспечивается рядом общих свойств: первичность визуальной составляющей, свободное комбинирование элементов, отрыв от источника, ненормативный характер.

Заказчики лицевых печных изразцов – картинок по мотивам гравюр из эмблематических книг и других аллегорических изображений – прежде всего рассчитывают на красоту, пышность, тогда как текст под картинкой нередко становится маргинальным пространством, плодом свободной фантазии мастера. Текст эмблемы мог передаваться невразумительно, существуют изразцы с имитацией текста (орнаментом в отведённой для текста рамке или бессмысленным повторением одной буквы). На предметы быта (деревянную мебель, сундуки) девизы нередко переносились механически, непрофессиональные мастера искажают слова, но явно выбирают красивые изображения среди доступных им образцов. Для многих мемов картинка тоже является первостепенной или даже единственной формальной составляющей: это удачные кадры, умильтельные фотографии, смешные рисунки.

Бытование мема и сюжетного изразца предполагает постоянное комбинирование разных частей – подбор наилучшего сочетания картинки и подписи, которое будет скопировано и распространено. Уже в книжной эмблематике девизы могли относиться к разным изображениям и повторяться даже в пределах одного собрания: №45 и №98; №601 и №738 в «Символы и эмблемата» (*Символы 1705: 16-17, 34-35, 202-203, 246-247*). На печных изразцах комбинации перерисованной гравюры и подписи (даже не оригинальной, а традиционной формулы) весьма разнообразны.

Часто повторяемые пары помогают составить представление о наиболее продуктивных смысловых моделях, но игра с сочетанием готовых компонентов продолжается на протяжении всего XVIII в. К примеру, существует эмблематический девиз «свой дом лучше всех», который в русской традиции относится к черепахе (*Символы 1705: 186-187*), а в западноевропейской эмблематике также к улитке: «Be thine own palace, or the world's thy gaol». Монастырский

мастер, предпочитающий книжную аллегорию, копирует девиз вместе с картинкой черепахи для украшения печи. А на одном из изразцов собрания ГИМ (инвентарный номер 4631) перерисован фрагмент гравюры из библии Питера Схюта 1659 г.: Ревекка среди домашней утвари (Быт. 27: 14–17). В качестве фона изображён условный домик в голландском стиле. Текст для этой картинки хотя и вдохновлён эмблематическим девизом, превращается в хвастливое заявление персонажа: «Дом мой лучше других». В XIX–XX вв. журналы, публикуя забавную картинку-комикс, предлагали читателям игру «придумай подпись», сейчас существуют генераторы мемов и другие простые возможности самостоятельно создать удачную комбинацию и представить её на суд публики.

У мема, как и у эмблемы, может быть художественная предыстория, но если среда их распространения достаточно демократична, сохранение связи с источником необязательно. Большая группа мемов основана на реакциях персонажей в отдельных кадрах из фильмов, а эмблемы могут восходить к басням. Однако любая из этих подписанных картинок, раз они стали популярны, универсальнее своего исторического контекста, а потому самодостаточна. Зритель может создать свой вариант развёртывания сюжета и не остаться при этом в недоумении. Что касается существования эмблем на изразцах, то многие мастера использовали готовые шаблоны картинок, то есть они могли даже не знать литературный источник, относящийся к визуальной модели (Макогонова 2021: 45). Готовые тексты также могли набираться из списков девизов и сборников пословиц, которые встречаются в рукописях XVIII в.

Развлекательный характер мема или изразца предполагает лёгкое отношение к норме: обычным делом становятся тексты с грамматическими ошибками, неумелые рисунки, причём для обеих культур это может быть как следствием недостаточной квалификации, непрофессионализма авторов, так и проявлением игрового начала. Мем, как и популярные формы визуальной культуры XVIII в. (изразец, лубок), может содержать прямой вызов общественному порядку. Поэтому у них много общих тем, связанных с карнавальной культурой: животные в роли людей, разнообразная самоирония (репрезентация своих недостатков: беспомощности, глупости, лени) и др.

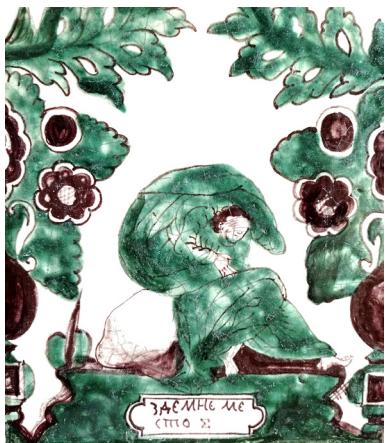


Рис. 1. Изразец с репликой «Зде мне место»: персонаж сидит на камне и печалится, закрыв лицо рукой

минающими, то есть обеспечивает их существование. А использование ролевых форм (узнаваемых персонажей, высказываний от первого лица) роднит их с классическими рисованными историями, комиксами. При переносе эмблемы или её части из книги на печной изразец нередко происходит выстраивание истории вокруг одного героя и замены общих дидактических высказываний на конкретные первоначальные (Кузнецова 2023).

Несмотря на наличие всего одного кадра, и лубок, и изразец предполагает восстановление, припоминание и, возможно, разыгрывание целой истории (Потман, 1976; Сакович, 1979). Судя по количеству изразцов, в центре которых изображается герой с его переживанием, сомнением или иными жизненными обстоятельствами, популярность многих изразцовых картинок связана именно с установкой на быстрое впечатление, сопереживание. Известное и в русском традиционном фольклоре сочувствие к «пропащему» герою (Дорохова 2019), желание поставить себя на место узника, усталого и обескураженного человека, несчастного или несчастной в любви актуализируется как на старинных печах, так и в современных социальных сетях. Только по сравнению с мемом,

Отдельные мемы формально напоминают классическую эмблему, тяготеют к ней структурно. Фотография с потенциалом для шутки (кот в тёмных очках) сопровождается текстом двух типов: начальным ситуативным комментарием («когда заказал такси комфорт на 5 рублей дороже») и конечной подписью (в данном случае уже знакомым, «выстрелившим» текстом, оформленным репликой: «Роскошная жизнь такова и больше никакова»).

Соединение сходных компонентов делает эмблему и мем выразительными, точными, запоминающимися, то есть обеспечивает их существование. А использование ролевых форм (узнаваемых персонажей, высказываний от первого лица) роднит их с классическими рисованными историями, комиксами. При переносе эмблемы или её части из книги на печной изразец нередко происходит выстраивание истории вокруг одного героя и замены общих дидактических высказываний на конкретные первоначальные (Кузнецова 2023).



Рис. 2. Изразцы с репликами: «Прошу кушать», «Прошу кушать, а меня слушать»: персонажи поднимают бокалы и приглашают выпить

который создаётся без особых усилий с технической точки зрения («вырезать – вставить»), в арсенале изразцовых художников иные средства, закреплённые ещё иконописной традицией: это язык поз и жестов. Выражение лица персонажа – один из основных инструментов воздействия современной эффектной картинки – в культуре XVIII в. не было столь знаковым приёмом.

Художники-любители не могут и не пытаются сделать лицо персонажа выразительным, ведь глубокую грусть можно показать, усадив персонажа на камень и заставив его подпереть щёку рукой, а то и прикрыть глаза (Кузнецова 2022). Протягивающий кубок персонаж, сидящий на бочке, по современным меркам, разумеется, уступает эффектному кадру из фильма *The Great Gatsby* (2013), но для зрителя XVIII в. он был достаточно привлекателен и забавен.

Сильное эмоциональное воздействие мема и эмблемы используется в диалоге: для участников беседы они становятся опознаваемыми частями семиотической системы, через них посылаются сообщения. Флирт с помощью эмблем, «игра для любви» – одна из форм диалога, сохранившаяся до нашего времени почти без изменений.



Рис. 3. Парусное судно: эмблема «Вельми хорошо те плавают, где любовь в правиле стоит» (купидон на корме) и вкладыш из жвачки с изображением влюблённых

Так, структурно напоминающие эмблемы популярные в 90-е гг. XX в. вкладыши к жвачке Love is... не только коллекционировались, но и передавались в качестве сообщений. Собственно, прообразом этих вкладышей были реальные записки в картинках, которые художница Ким Гроув оставляла для своего будущего супруга. В XVIII в. эмблемы любовного содержания также передавались и ради этого наносились на разные предметы: подносы, многочисленные кружки, стопки и стаканы, табакерки, коробочки для румян и др. (Найдрова 2013: 335–341). Неудивительно, что и вкладыши, и старинные картинки с любовными девизами обыгрывают общий круг сюжетов, возвращаются к одним и тем же метафорам, которыми мы до сих пор живём: охота за партнёром, ключ от сердца, цветение в пустыне, путешествие по бурному морю и пр.

Иные формы передачи сообщения – ношение футболок и других предметов одежды с принтом и текстом, популярным мемом, иногда напечатанным на заказ. В подростковой среде мемы наносятся на блокноты и тетради, значки, поздравительные и мотивационные



Рис. 4. Два силуэта в темноте: эмблема «Любовь любит жить в темне» и вкладыш с целующейся парой

открытки. Всё это имеет отношение к формам саморепрезентации, которые не были чужды аристократии XVII – XVIII вв.: вышивки на одеждах, эмблемы на клинках шпаг, геральдика.

Сообщение, передаваемое через эмблему, может быть не только внешним, но и внутренним, хотя провести между ними чёткую границу бывает трудно. Выбор личного кредо всё-таки может быть со-пряжён с надеждой на внимание конкретного адресата, но обычно в его размещении есть элемент тайны: скрытая татуировка, символический знак и текст на внутренней стороне кольца, медальона. Эмблема устроена таким образом, что при её восприятии происходит эффект получения откровения, диалога с вечностью – во многом благодаря лаконичности. Короткий текст в принципе тяготеет к афоризму, создаёт впечатление универсальности смысла, содержательной ёмкости, отсылки. Это свойство отметил С. И. Кормилов, изучая разнообразные подписи, моностихи: «Лапидарный слог в целом как бы цитатен: надпись – нечто вроде цитаты из литературы вообще, элемент литературы, переносимый в иную сферу» (Кормилов 1995: 43). В некотором смысле эмблематическая составляющая

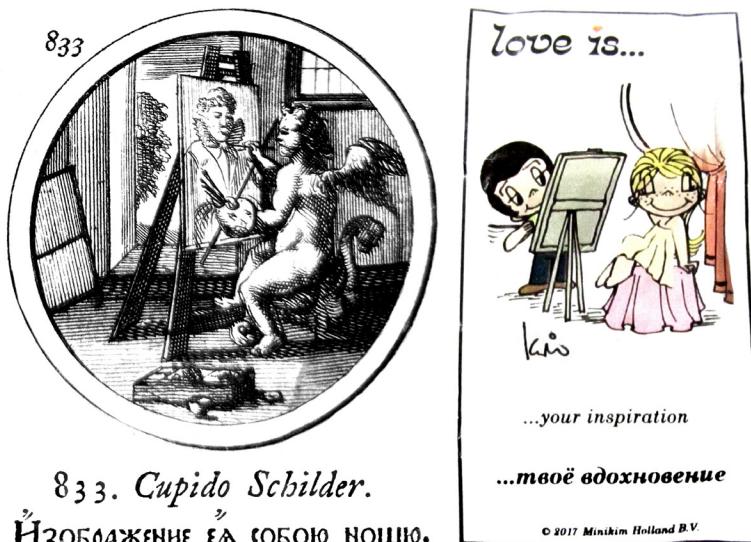


Рис. 5. Запечатление возлюбленной: эмблема «Изображение её с собою ношу» (купидон-живописец) и рисование с натуры

есть в оформлении обложек современных книг по саморазвитию. Картинки на них символичны, а заголовки нередко представляют собой императивы, содержащие, подобно плохому трейлеру, основной посыл автора. Однако обращение к книге с таким заголовком и даже акт покупки символически предполагает появление нового статуса у читателя. Несмотря на то, что классическая эмблема обрела популярность на волне рационализма, она нередко апеллирует к мифологическому мышлению и побуждает к обрядовым действиям, воспринимаясь как знак. Крайне любопытна история, которую рассказывает крупнейший исследователь русских изразцов С.И. Баранова: фрагмент изразца с подписью «Сие мне на пользу», найденный на улице Ярославля, становится символическим одобрением выбранного научного пути, счастливым знаком судьбы, какие получали и сами герои изразцов (Баранова 2006). Впрочем, подобные подписи использовались мастерами и для оправдания какого-нибудь атрибута в руках перерисованного персонажа: цветов, корзин с плодами, а иногда и малопонятных для художника инструментов,



Рис. 6. Изразец XVIII в. «забавляю себя», превращённый в мем

навязанных визуальной моделями, изъятой из сюжета.

Показательно, что при попытке актуализировать старинную эмблему в современной культуре постоянно возникают аналогии с мемами, даже если сходство исключительно внешнее. Например, эмблема №9 «Intrepida fides» (*Символы 1705*) устойчиво вызывает в памяти интернет-пользователей мем (который разворачивается в комикс) Кей Си

Грина «This is fine», поскольку в центре обоих сюжетов – собачка, невозмутимо пребывающая среди огня. Аналогия появлялась в нескольких сообществах – например, в паблике Символография* в 2021 г. Но только современный сюжет посвящён жизни в сложном и нестабильном мире, а старинный – верности и подвигу самопожертвования. Такие пересечения, конечно, не редкость, особенно их много среди кратких текстов – в основном это результат использования сильных стилистических средств и «вечных» образов.

«Ни единой час без строки» – так звучит девиз эмблемы №602 (*Символы 1705: 202-203*), «Ни дня без строчки» – формулировка Юрия Олеша, ставшая заглавием книги (1965 г.). В эмблеме XVIII в. речь идёт о делениях на шкале солнечных часов, а не регулярном письме (*«Nulla hora sine linea»*), но сюжет о неумолимом движении времени и необходимости разумно распоряжаться своей жизнью разворачивается в обоих случаях. Один из петровских баркалонов получил название «Геркулес» (*Морозов 1974: 213*) и девиз «Безумное дерзновение», отсылавший к эмблеме №4 (*Символы 1705: 2-3*) – на ней изображён ребёнок, выступивший с мечом против Геракла. Как и следует эмблеме, толкование может быть двояким: порицаемое безрассудство или чудесный случай, будущая победа скрытых

* См.: URL: https://vk.com/symbolographia?w=wall-176930766_45 (дата обращения: 31.08.2022)

возможностей. Неоднократное использование эмблемы Петром I позволяет увидеть, что в его высказывании сюжет поставлен в один ряд с историей Давида и Голиафа, идеей торжества мальчика-амура над античными героями и т. п. Тот же двойной смысл заложен в меме «Слабоумие и отвага», ироничный текст которого оформлен в виде девиза.

Некоторыми современными исследователями мемы рассматриваются с точки зрения прикладных функций – например, осмысливается их манипулятивный потенциал, использование в рекламе и политике (Кузнецов 2022). Но очевидно, что мем самодостаточен, поскольку является новой формой проявления очень старого культурного механизма. Сворачивание мема в афоризм или стикер, разворачивание в длинный комикс или видеоролик, мультфильм аналогичны отношениям между зрелищем и афишой, народной книгой и лубком XVIII века. Скорость и технология воспроизведения меняются – то же самое, что и выше.

Научная литература

- Баранова С.А. Москва Изразцовая. Москва: Московские учебники, 2006. 397 с.
- Дорохова Е.А. Жестокий роман: китч или «жизненная песня»? // Наивное искусство и китч. Основные проблемы и особенности восприятия / отв. ред. Н.А. Мусянкова. Санкт-Петербург: Алетейя, 2019. С. 129–146.
- Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 1995. 160 с.
- Кузнецов И.С. Мемы: научный взгляд на феномен поп-культуры, захвативший мир. Москва: Бомбара, 2022. 204 с.
- Кузнецова О.А. Меланхolia на русской печке // Онлайн-журнал ЗЕЛО. Чувства и эмоции в древнерусской культуре. Вып. 5. 2022. URL: <https://zelomi.ru/journal/melanholia> (дата обращения: 31.08.2022).
- Кузнецова О.А. Рождение героя на печи: лицевые изразцы XVIII в. как рисованные истории // Мир комиксов. (Прото)-комиксы и ани-

- мация России и Азии. / сост. Ю.А. Магера. Вып. 7. Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2023. В печати.
- Лотман М.Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII в. / общ. ред. И.Е. Данилова, ред. А.Н. Баранов, А. Г. Сакович. Москва: Советский художник, 1976. С. 247 – 267.
- Макогонова М.Л. Эмблемы, символы и аллегории. К иконографии русского «живописного» изразца XVIII века // Архитектурная керамика мира. / ред. К.В. Лихолат. № 5. Санкт-Петербург: Музей архитектурной художественной керамики, 2021. С. 44–73.
- Махов А.Е. EX UNGUE: Бестиарий между эмблематикой и риторикой / Сост. А. Львова. Тула, Аквариус, 2022. 136 с.
- Махов А.Е. (сост.) Эмблемы и символы. Москва: ИНТРАДА, 2000. 336 с.
- Махов А.Е. Эмблематика: макрокосм. Москва: Intrada, 2014. 600 с.
- Морозов А.А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Проблемы литературного развития в России первой четверти XVIII века / ред. Г.П. Макогоненко, Г.Н. Моисеева. Сборник 9. Ленинград: Изд-во «Наука», 1974. С. 184–226.
- Наумова М.А. (под ред.). Россия и Голландия. Пространство взаимодействия. XVI – первая треть XIX века: каталог выставки / Гос. исторический музей. Москва: Кучково поле, 2013. 448 с.
- Сазонова Л.И. Литературная культура России: Раннее Новое время. Москва: Языки славянских культур, 2006. 896 с.
- Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр XVIII – XIX вв. // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). / общ. ред. И.Е. Данилова, ред. Л.М. Смирнова. Москва: Советский художник, 1979. С. 351–376.

Источники и материалы

- Библия Питера Схюта. Амстердам: 1659. 317 л.
- Кох Р. Книга символов. Книга I. Москва: Ассоциация Духовного Единения «Золотой век», 1995. 370 с.
- Символы и эмблемата. Амстердам: apud Henricum Wetstenium, 1705. 291 с.

Иллюстрация в английской печати XVIII века: «злободневные картинки» и кривые зеркала

Грушина Татьяна Анатольевна

студент-магистрант I курса
Ярославского государственного
педагогического университета им. К.Д. Ушинского

Начало XVIII столетия в истории Англии ознаменовалось активным развитием просветительского движения. Философы, архитекторы, писатели и художники начинают расценивать своё творчество как способ для изменения общественных нравов. Объектом их творческого осмысления становилась повседневная жизнь, карикатурное изображение которой служило не только для развлечения, но и было способом воспитания широкого круга читателей. Не последнюю роль в этом играли печатные средства массовой информации, становившиеся «четвёртой силой» в британском обществе (Bond 1971). Для привлечения покупателей книготорговцы нанимали художников для иллюстрирования книг и журналов, как правило, на политическую, военную или криминальную тематику.

В статье будет предпринята попытка проанализировать такого рода карикатуры и комик-стрипы английских художников XVIII в., в частности – их взгляд на пороки английского общества. В статье будут рассмотрены такие авторы, как Уильям Хогарт (1697-1764), Мэри и Мэтью Дарли (1751-1780), Джордж Вудворд (1765-1809) и То-

мас Роулендсон (1756-1827), благодаря которым можно проследить становление и развитие данного жанра в Великобритании XVIII в., а также изменение тем которые становились объектом их творчества.

Стоит отметить что, помимо деятельности Хогарта, остальным авторам уделено не так много внимания в исследовательской литературе. Историография, посвящённая данной теме, в основном рассматривает художников в контексте развития национальной школы живописи. Важными для понимания темы послужили публикации Британского музея Catalogue of political and personal satires preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, а именно тома III, IV, V, включающие в себя гравюры 1734-1792 гг. (George 1870-1941). Помимо этого исследователями рассматривается история английской карикатуры (*Bond, 1971; Ch., 1981; Low, 1942; Baker, 2010*), а также жизненный путь иллюстраторов и художников (*Stroomberg, 1997; Paulson, 1992*). Общей особенностью работ является то, что материал даётся в рамках оценки личности мастеров и осмыслиения некоторых аспектов их творчества.

Для понимания роли английских художников в развитии карикатурного жанра, для начала стоит рассмотреть положение английской печати исследуемого периода. В этот период Англия обладает развитой промышленностью, а уровень жизни населения значительно выше по сравнению со странами континентальной Европы. Помимо этого, страна занимает лидирующие позиции и в издательской области: большими тиражами выходили иллюстрированные периодические издания, листовки и брошюры (*Bond 1971*). После отмены цензуры согласно закону 1694 г., английские печатники и книготорговцы получили право издавать и печатать любые рукописи или объявления.

Позднее закон об авторском праве 1710 г., который изначально задумывался как механизм контроля, перерос в идею авторской собственности и её неприкосновенности. Так что к середине XVIII в. англичане были окружены иллюстрированными книгами, газетами и журналами любой тематики. Газеты только начинают приобретать свою роль в общественной жизни, отражая политические вопросы или хронику, к середине века они начинают обращать своё внимание на моду, искусство, юмор (*Bond 1971*). Наиболее знамени-

тыми изданиями выступают сатирико-нравоучительные журналы *The Tatler*, *The Spectator*, *The Guardian*, *Englishman* и множество других, ежегодный тираж которых достигает 10 млн. экземпляров.

Именно там начинают появляться первые карикатуры и сатирические сюжеты, которые способствовали формированию единой британской нации, воспитывая сопричастность к жизни государства всех слоёв населения с их пороками и добродетелями (*Low 1942*). Также многие еженедельники меняют периодичность и выходят трижды в неделю. (*Тревельян 1959*). Издатели открывают коммерческие библиотеки, где существовала система платных абонементов-подписок, чтобы небогатые читатели могли брать интересующие их издания напрокат. Подобного рода библиотеки открывали доступ за плату или членство в том числе и для того, чтобы обеспечить в читательских залах конфиденциальность (*The Monthly Magazine 1801*).

В условиях происходивших изменений происходила и трансформация «требований» к сатире. После революции 1688 г., которая стала отказываться от обличения конкретных лиц, показывая пороки всего общества или отдельных слоёв (*Baker 2010*). Английская сатира этого времени показывала человека, который соединял в себе смешные, причудливые, а иногда и отвратительные качества.

Уильям Хогарт

Невозможно представить сатирические изображения без гравюр Уильяма Хогарта (1697-1764), которого можно считать родоначальником жанра карикатуры и комик-стрипа. Воспринимая столицу как свой кладезь вдохновения, Хогарт помещает своих героев в его улицы, кофейни, пабы или трущобы. По содержанию его работы вполне соответствовали задачам карикатурного искусства: в гравюрах и полотнах Хогарта подмечались негативные социальные явления, которые высмеивались с помощью гротеска и преувеличения. (*Press 1981*) Уже на начальном этапе своего творчества он использует характерный приём создания серийных изображений, показывающих ситуацию в развитии. Это становится ещё и предтечей жанра комикса, возникающего много позже. (*Beatty, Nguyen, 2014*)

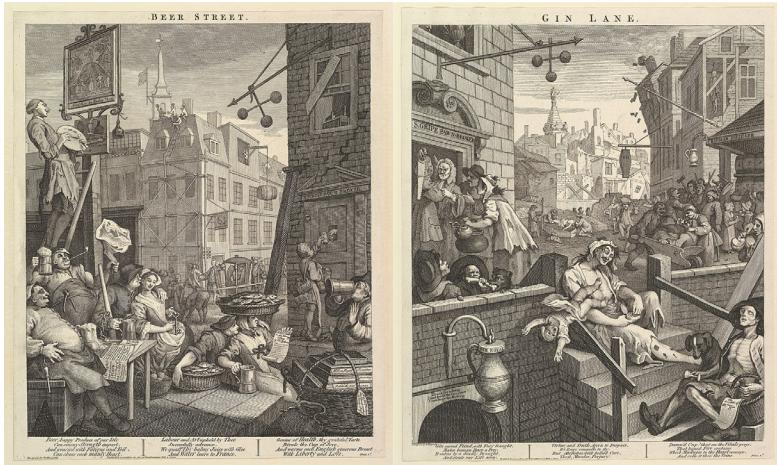


Рис. 1. Beer Street and Gin Lane 1751 by William Hogarth/ Paulson R. Hogarth: High Art and Low, 1732–50 Vol 2. Lutterworth Press 1992



Рис. 2. The Humours of an Election 1775 by William Hogarth/ Paulson R. Hogarth: High Art and Low, 1732–50 Vol 2. Lutterworth Press 1992

Рассмотрим в качестве примера такие гравюры, как «Улица пива и переулок джина» (*Beer Street and Gin Lane*) 1751.

Гравюры, как видно из названия, показывают бич Лондона 1750-х гг. — повальное пьянство и джиноманию. В то время на каждого сто жителей приходился один бар, а джин стоил ничтожно мало. Противопоставляя жителей улицы и переулка, художник показывает, что бедность Джин-Лейн и процветание Пивной улицы связаны между собой.

Хогарт показывает шокирующие сцены детоубийства, голода, безумия, разложения и самоубийства в переулке, в то время как изображение улицы связано с образами промышленности, здоровья, дружелюбия и процветающей торговли. В то время Англию захлестнула волна дешёвого и доступного джина, кроме того, винокурям не требовалась лицензия на его производство, что позволяло им содержать более простые и менее затратные мастерские, чем у пивоваров. Джин стремительно завоёвывал алкогольный рынок и к 1740 г. вытеснил пиво, превысив объём его производства в 6 раз. Само правительство описывало джин как «основную причину всех пороков и разврата, совершающего среди людей низшего сорта» (*Gately, 2008*).

Хогарт противопоставляет две модели потребления алкоголя — джин был для британцев проявлением варварства, а вот пиво считалось полезным, достойным и укрепляющим мораль продуктом. Гравюры появились в «*London Evening Post*» между 14 и 16 февраля 1751 г. в сопровождении рекламы джина от винного погреба Джин Роял и стихов преподобного Джеймса Таунли (*The London Evening Post 1751*).

Темой его произведений также становилась политика. Значимой работой на эту тему является сатирическая серия «Юмор выборов», в русском переводе больше известная как «Выборы в парламент» (*The Humours of an Election*) 1775 г.

Серия иллюстрирует выборы члена парламента в Оксфордшире в 1754 г. Первые три гравюры — «Предвыборная развлекательная программа» (*An Election Entertainment*), «Агитация за голоса избирателей» (*Canvassing for Votes*), «Голосование» (*Election*) — де-

монстрируют зрителю коррупцию, характерную для парламентских выборов. На последней картине «Чествование кандидата» (*Chairing the Member*) изображено празднование победы кандидатов от Тори и их сторонников.

Первая гравюра показывает предвыборную суматоху кандидатов. Человек у бутылки бургундского, корчащий рожу салфеткой, – это сэр Джон Парнелл, племянник поэта Томаса Парнелла, который убедил Хогарта включить его в список, утверждая, что это поможет продать копии в Дублине. Композиция сцены пародирует традиционные образы Тайной вечери и других библейских праздников (*Paulson 1992*).

Вторая гравюра показывает, что тори находятся на переднем плане, а виги – на заднем. Человек в середине подкупается каждой стороной. Пивная слева названа «Порто-Белло» в честь победы британского флота над испанцами в 1739 г. Исследователь творчества Хогарта Рональд Полсон предполагает, что автор хочет, чтобы наши симпатии были на стороне пары за столом, переживающей героические воспоминания, а не политиков напротив (*Paulson 1992*).

Гравюра «Голосование» показывает избирателей, заявляющих о своей поддержке вигов или тори. Агенты с обеих сторон используют недобросовестную тактику, чтобы увеличить свои голоса или бросить вызов избирателям, выступающим против. Избирателю-вигу с крюком вместо ампутированной руки бросают вызов, потому что он ставит свой крюк, а не руку, как предписано законом, на книгу, поскольку он клянётся как избиратель.

Тем временем тори приводят на выборы умственно отсталого человека. За ним вносят умирающего человека. На заднем плане женщина в экипаже со сломанной осью выступает в образе Британии. её кучера играют в азартные игры, не обращая внимания на то, что карета сломана.

Наконец, четвёртая гравюра «Чествование кандидата» показывает процессию, в центре которой тучный кандидат, которого несут на стуле. Однако на самом деле никакого «председательствования» на выборах в Оксфордшире не было, поскольку результаты

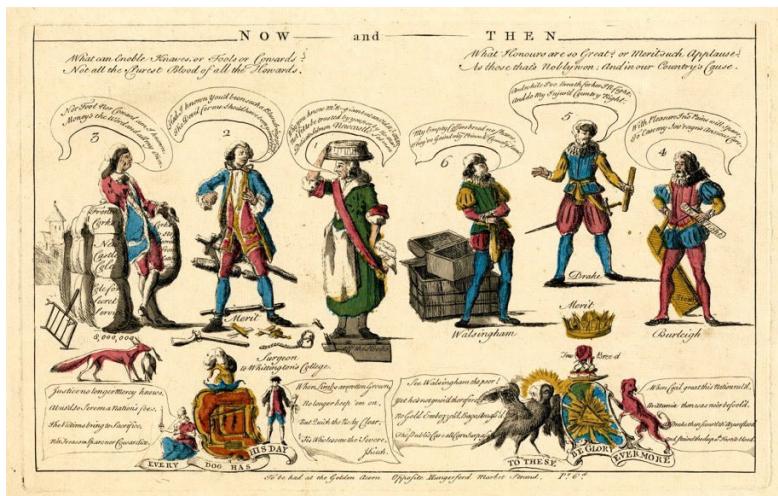


Рис. 3. Now and Then 1757 by Matthew Darly/ Dorothy G. Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum London: The British Museum 1877

были немедленно переданы в парламент для проверки. А человек на стуле, который вот-вот свалится с него, — это Джордж Бэбб Додингтон, потерпевший поражение на выборах. Сами выборы в Оксфордшире в 1754 г. стали образцом политического порока, с их беспрецедентным уровнем взяточничества и коррупции. Тем не менее, серия гравюр имела огромный успех. «Предвыборные» работы Хогарта являются, по мнению Полсона, самым устойчивым достижением последних лет творчества художника» (Paulson 1992).

Уильям Хогарт является выдающимся мастером социальной сатиры благодаря его гравюрам, аллегориям и авторскому языку. Позднее под его влиянием сформируется традиция британской политической карикатуры.

Мэри Дарли и Мэтью Дарли

В 1750-х гг. на волне расцвета жанра карикатур выпуском начинают заниматься и книгоиздатели. Например, супружеская чета Мэри и Мэтью Дарли, помимо управления книжными магазинами «Acorn» и «Golden Acorn», начали заниматься выпуском карикатур



Рис. 4. *Bunkers Hill or America's Head Dress* 1776 by Mary Darly/ Dorothy G. Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum London: The British Museum 1935

протокомиксов является работа «Тогда и сейчас» (*Now and Then*) 1757 г., посвящённая «обмелению» личностей на политической арене.

Работа изображает трёх человек слева, символизирующих настоящее, и трёх справа, символизирующих прошлое. Текст над этими двумя тройками разделяет два момента во времени. Три человека «сейчас» представляют городской совет Ньюкасла. Три человека «тогда» – это люди XVI в. Фрэнсис Дрейк, Фрэнсис Уоллингем и Уильям Сесил, I-й барон Берли. Их славные прошлые дела контрастируют с некомпетентностью нынешних людей у власти. Дарли показывает, что политика становится инструментом для достижения личных целей, а не служения государству и обществу. Мэри Дарли по праву можно считать одной из первых женщин-карикатуристок.

отдельными листами. Они были первыми, кто выставил работы в своих витринах, что способствовало росту их бизнеса. Начиная с 1756 г. Дарли выпускали эти листки в виде альбома-ежегодника под названием «Политическая и сатирическая история года» (*Stroomberg 1997*).

Карикатуры супругов Дарли были необычайно популярны, и многие типографии в Соединенном Королевстве в дальнейшем скопировали эту идею. Начав с политической тематики, в более поздних карикатурах они сосредоточиваются на теме моды. Вполне возможно, что широкая аудитория сочла эту тему более смешной или что аполитичные темы были безопаснее (*Stroomberg 1997*).

Наиболее яркими примером протокомиксов является работа «Тогда и сейчас» (*Now and Then*) 1757 г., посвящённая «обмелению» личностей на политической арене.

Она высмеивала помпезность и непрактичность причёсок, платьев, костюмов и головных уборов жителей Лондона. Но в то же время её внимание к деталям сделало эти нелепые наряды очень привлекательными. В статье 1776 г. в *Ipswich Journal* так описывается женщина, появившаяся на маскараде в лондонском Пантеоне в мае 1776 – «дама с париком, одетым в соответствии с карикатурой Дарли на голову, настолько огромным, что на самом деле вмещает и план, и модель Бостона, и провинциальную армию». (*The Ipswich Journal* 1776). Это очевидная отсылка к карикатуре «Бункерс Хилл, или Головной убор Америки» (*Bunkers Hill or America's Head Dress*) 1776.

Существует несколько подходов к интерпретации данной карикатуры, которая показывала, что в парике женщины можно было с комфортом разместить модели укреплений повстанцев вокруг города Бостон, штат Массачусетс.

С одной стороны, исследователи рассматривают это как политическое заявление, часть более широкой культурной реакции против «изнеженности», которую многие консервативные комментаторы считают ответственной за подрыв способности Великобритании успешно вести войну против американских колоний. Другие видят в этом гендерную проблему – при интерпретации значения рисунка утверждается, что происходит насмешка над женскими вкусами, представляя собой попытку утвердить мужскую власть над женской модой. Третьи предполагали, что такие изображения просто представляют собой сильно преувеличенную пародию на тенденцию нанесения набивки, наращивания волос и обильного количества жира на волосы или парик (Stroomberg, 1997).

В любом случае, влияние Мэри Дарли на карикатуры, посвящённые моде, сложно отрицать. 25 января 1780 г. Мэтью Дарли скончался. Мэри продала их последнюю гравюру в октябре 1780 г. В 1781 г. магазин перешёл к новому владельцу, её дальнейшая судьба неизвестна.

Джордж Вудворд

На карикатуры влияло личное отношение художников к общественным проблемам и их знакомство с книгоиздателями. В конце

XVIII в. на первый план выходит не столько порицание политических проблем, сколько общественных моды и тенденций. Здесь можно вспомнить работы двух английских художников Джорджа Вудворда (1765-1809 гг.) и Томаса Роулендсона (1756-1827 гг.). Вудворд публиковался в «Журнале карикатур», а его рисунки были в большинстве своём выгравированы Томасом Роулендсоном. (*Low 1942*)

Дж. Вудворд всю жизнь прожил в Великобритании, и интерес к рисованию сформировался ещё в его юности. Фолиант с его ранними рисунками, датированный 1781 г., находится в краеведческой библиотеке Дерби среди значительной коллекции его гравюр, рисунков и книжных иллюстраций. Его первые карикатуры высмеивали соседей и местных сановников и вызывали ажиотаж, что затем позволило молодому человеку переехать в Лондон. В каталогах Британского музея перечислены 525 примеров его работ за следующие двадцать лет, опубликованных Холландом, Форесом, Аккерманом и Теггом, ведущими продавцами печатных изданий. Эти гравюры, созданные Вудвордом, гравированы другими – Томасом Роулендсоном, Исааком Крукшенком, Робертсом и Уильямсом. (*George 1870-1941*)

Рисунки Вудворта можно назвать энергичными, но грубоватыми, их ценность заключается в необычных сюжетах и ярких образах героев. Выходя за рамки высмеивания лицемерия и притворства, он сосредоточился на шутках, которые часто были непристойными (*Bryant 1994*). Для его современников большая часть привлекательности его работ заключалась в подписях, которые основывались на игре слов и иногда излагались в стихах. Он предпочитал выбирать своих героев из среднего и низшего классов, питая симпатию к морякам. Его карикатура «Юмор замка Бельвуар, или следующее утро» (*Belvoir Castle houseparty*) – прекрасный пример его отношения к образу жизни высшего класса.

Гравюра от 1 марта 1799 г. изображает последствия ночи высшего сословия в большом загородном особняке, посвящённой празднованию совершеннолетия владельца. Каким-то старым почерком на этой копии гравюры написано, что Вудворд пародировал празднование совершеннолетия герцога Ратленда.



Рис. 5. TOO MUCH and TOO LITTLE, or Summer Cloathing for 1556 and 1796 by George M. Woodward 1796/ George, M Dorothy. Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum 1930

показывает старика, восклицающего, что он часто слышал, что его жена «носила бриджи, и теперь я в этом убеждён», когда он видит её в ночной рубашке, с обнажённой грудью и мужскими бриджами на плечах. Верхняя панель закрывается стариком, сидящим за столом и пьющим чай с молодой парой, где молодой человек, повеса, предлагает «... прочитать вам отрывок из «Двенадцатой ночи» Шекспира».

Нижняя панель продолжается в том же духе: мужчина, стоящий на одном колене, обращается к пухлой женщине: «Проводи меня в постель – или дай мне чего-нибудь выпить, большой кусок красоты – услышь меня! Дай мне немного выпить, ты, могучий призрак замка!». На следующей сцене муж и жена обнимаются в темноте, он думает «...Я узнаю её голос из тысячи» услышав, как она говорит: «Я рада, что нашла тебя, мой дорогой, я убеди-

На двух панелях показан ряд встреч между мужчинами и женщинами, которые либо ложатся спать, либо просыпаются от ужасов предыдущей ночи. Первый, старики, держащий под руку старую женщину (предположительно службу), говорит: «Ох! Долгих лет жизни замку Бельвуар ... а теперь вот вежливая девушка, которая собирается проводить меня утром в постель!» на что женщина отвечает: «Пойдёмте, сэр ... благослови меня Господь, я бы ни за что на свете не хотела, чтобы моя леди увидала меня! У неё никогда больше не будет мнения о моей добродетели». Во второй встрече довольно невзрачный мужчина обнаруживает при свечах, что он спал с африканкой, которая говорит ему: «...ты сделал, и ты очень симпатичный человек». Третья встреча показывает старика, восклицающего, что он часто слышал, что его жена «носила бриджи, и теперь я в этом убеждён», когда он видит её в ночной рубашке, с обнажённой грудью и мужскими бриджами на плечах. Верхняя панель закрывается стариком, сидящим за столом и пьющим чай с молодой парой, где молодой человек, повеса, предлагает «... прочитать вам отрывок из «Двенадцатой ночи» Шекспира».



Рис. 6. The Portrait, Comforts of Bath, 1798 by Thomas Rowlandson/
George, M Dorothy. Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in
the Department of Prints and Drawings in the British Museum 1935

ла своего мужа поселить нас в отдельных комнатах, так как он жаловался на тяжёлую болезнь, — боже мой, как темно, почему ты молчишь?». Далее дядя и племянник сталкиваются друг с другом утром, дядя говорит: «Почему, Джек, в каком злодеянии ты был? На тебе женский чепец!» на что племянник отвечает: «У меня он есть, дядя, и, если я не ошибаюсь, это нижняя юбка на твоих плечах». Наконец, «Моряк с Бонд-стрит» собирается повести или взять «на буксир» (-I am a Bond Street Sailor, and I insist on taking you in tow-) молодую женщину с помощью другой, которая говорит ей: «Почему ты такая застенчивая — я была такой сначала, — пока я не нашла, что все прекрасные модницы подают нам такой хороший пример».

Нелепость и причудливость вкусов высшего сословия ещё не раз будет подчеркиваться Вудвудом, особенно по теме моды. В качестве примера послужит работа: «Слишком много и слишком мало, или летнее платье для 1556 и 1796 годов» (TOO MUCH and TOO LITTLE, or Summer Cloathing for 1556 and 1796) 1796 г.

В карикатуре даётся сатирический контраст между старым елизаветинским и «ультрасовременным» стилем одежды. Такой образ под влиянием неоклассики высмеивался консерваторами, и был ещё очень нов в Англии. Портреты на стене позади двух дам показывают соответствующие стили мужской одежды для двух эпох. Можно отметить французское влияние на женский костюм, который явно не нравился карикатуристу.

Вообще тема Франции, революции и Наполеона будет одной из главных тем Вудворда в начале XIX в. С 1805 г. и до своей смерти Вудворд, по-видимому, тесно сотрудничал с Томасом Роулендсоном и, возможно, совместно с ним работал над сатирами для издателя Томаса Тегга. (*Low 1942*) Хотя исследователи задаются вопросом, почему Вудворд пришёл в упадок как независимый художник в эти годы, могу предположить, что это могло быть как-то связано с его пьянством, которое даже по распущененным стандартам того времени считалось чрезмерным.

Томас Роулендсон

Представителем «золотого века» английской карикатуры является Томас Роулендсон. Изучая живопись в Королевской Академии художеств, художник не имел большого успеха после выпуска из академии, поэтому решает переквалифицироваться и начинает выпускать карикатуры. Роулендсон много путешествовал по Англии и Европе, изучая жизнь таверн и игорных домов, которую запечатлев в своих произведениях. Карикатуристу особо нравилось высмеивать медицинские привычки общества. Так 1798 г. Томас Роулендсон нарисовал серию сатирических рисунков «Удобства Бата» (*The Portrait, Comforts of Bath*)

Сцены изображают использование минеральной воды для лечения инвалидов, которые стекались в Бат, город, чья репутация уже давно прошла свой расцвет, и чьи врачи обычно считались шарлатанами или «потенциальными убийцами» (*Low 1942*).

В представленном сюжете предполагалось, что полный джентльмен (который страдает от подагры, болезни богачей) отправляется на лечение в Бат, дом отдыха XVIII в. В подтексте картины можно обратить внимание, как молодая жена (компаньонка или дочь)

Брэмбла флиртует с молодым офицером, который смело ухаживает за ней. (*Christopher 1779*). Даже высмеивая их, Роулендсон правильно передаёт социальные детали.

Умер Роулендсон в 1827 г., в возрасте 70 лет, оставив после себя большое число карикатур и сатирических сюжетов. Несмотря на то, что его карикатуры были популярны при жизни, в Викторианскую эпоху Роулендсон был почти забыт. Теккерей в своей книге «Английские юмористы» 1853 г., посвящённой в основном Хогарту, даже не упоминает его имени. Слава и известность возвращаются к Роулендсону лишь в конце XIX в., когда стали появляться издания его рисунков и книги о нём.

Рассмотрев деятельность представителей английской карикатуры XVIII столетия, список которых, конечно, далеко не полный, можно выделить следующие особенности: во-первых, карикатуру отличает смелость социальной сатиры. Используя ее, авторы высмеивают и разоблачают отдельные социальные или политические явления, ожидая реакции читателей.

Вторая особенность – отсутствие боязни изображать реальность в гротескном стиле. Карикатуры обращались, прежде всего к эмоциональной составляющей читателей, подчёркивали и углубляли мысль автора журнальной статьи или броской рекламы, расставляя необходимые акценты и, наконец, сформировывали определённое мнение у аудитории. Третья особенность состоит в том, что критике подвергаются все сферы жизни общества и карикатура выступает в качестве метода общественного контроля. Главной причиной этого было отсутствие цензуры.

Карикатуристы стремились выразить своё мнение, отражая хронику событий или показывая личностей, которые послужили образами для героев их работ. Как писал К. Бейкер, карикатуры были единственным способом, благодаря которому люди могли видеть политиков (*Baker 2010*).

Британская карикатура имеет чёткий авторский стиль, а художники обращаются к зрителю, способному понимать художественный язык, насыщенный многообразными деталями и образами, т.е. к тем, кто выписывал и читал английские еженедельники или ли-

стал каталоги с их работами в коммерческих библиотеках. Помимо этого, английские карикатуры и сатирические сюжеты положили начало тиражируемой графике XIX столетия не только в своей стране, но и за её пределами, став также важным источником эпохи в изучении общественного и культурного развития Великобритании XVIII в.

Источники и материалы

Christopher A. New Bath Guide 1779.

George D.M. Catalogue of political and personal satires preserved in the Department of Prints&Drawings in the British Museum. London, 1870-1941.

Stamps Act 1694 – Statutes of the Realm: Vol. 6, 1685-1694.

The Ipswich Journal. 11 May 1776.

The London Evening Post. 14-16 February 1751.

The Monthly Magazine. Vol. 11. 1801.

Paulson R. Hogarth: High Art and Low, 1732–50 Vol 2. Lutterworth Press, 1992.

Научная литература

Baker K. The History of British Cartoons and Caricature 2010.

Beaty B.; Nguyen N. The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay. University Press of Mississippi 2014.

Bond R. P. The Tatler: the making of a literary journal. Cambridge: Harvard university press. 1971.

Bryant M.; Henneage S. Dictionary of British Cartoonists and Caricaturists, 1730-1988. London: Lund Humphries Publishers Ltd, 1994.

Gately I. Drink: A Cultural History of Alcohol. New York : Gotham, 2008.

Low D. British caricaturists, cartoonists and comic artists. London. 1942.

Stroomberg, Harriet J. Matthew en Mary Darly: Graveurs, uitgevers en verkopers van prenten in London 1748-1781 in Die Boekenwereld

No 13 (1996-97). Nijmegen, Netherlands: Vantilt.1997 P. 229–241.
Press Ch. The political cartoon. London – Toronto, 1981.

Тревельян Дж. М. Социальная история Англии [Текст] : Обзор шести столетий от Чосера до королевы Виктории / Пер. с англ. А. А. Крушинской и К. Н. Татариновой; Под ред. и с предисл. В. Ф. Семенова. – Москва : Изд-во иностр. лит., 1959.

РАЗДЕЛ 6. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОМИКС КАК МЕДИА И ПОГРАНИЧНЫЙ ОБЪЕКТ

Визуализация исследований: этнографический комикс как актуальный язык научной коммуникации в междисциплинарном ис- следовании проблемы изменения климата в Республике Алтай

Раева Александра Владимировна

младший научный сотрудник
научно-проектной лаборатории арктического дизайна УГИ УрФУ

Кравчук Светлана Геннадьевна

канд. искусствоведения,
директор Научно-исследовательского центра
«Школа Арктического дизайна»,
зав. научно-проектной лабораторией
арктического дизайна УГИ УрФУ

В современных научных дисциплинах, изучающих изменение климата, на первый план выходит неопределенность как ключевая характеристика масштаба, курса и продолжительности наблюдаемых климатических проявлений (*Pelt van и др. 2015: 41*). Одной из важнейших задач для исследователей становится своевременное и адекватное донесение информации об этой неопределенности до различных типов аудитории – от академических сообществ, представителей бизнеса и власти до широкой публики, не обладающей специальными знаниями, но потенциально заинтересованной в результатах этих исследований в силу особых географических и социально-экономических условий существования. При этом исследователи сталкиваются с проблемой нахождения общего языка – как между собой (различными дисциплинами), так

и с иными целевыми аудиториями. Причиной этому является удвоенная сложность: когда изначальная сложность объекта изучения усиливается сложностью языка, которым он описывается (*Pelt van и др. 2015; Risbey, Kandlikar 2007; Swart и др. 2009*).

В данной статье для решения коммуникационных и презентационных задач предлагается создать «пограничный объект» (boundary object) (*Star, Griesemer 1989*), одновременно сочетающий пластичность / гибкость интерпретации различными аудиториями и устойчивую идентичность / узнаваемость в различных контекстах. Этот термин обозначает как конкретные, так и абстрактные объекты, которые приобретают различные значения в разных социокультурных контекстах, оставаясь при этом узнаваемыми (*Star, Griesemer 1989*). На практике разнообразие пограничных объектов варьируется от музейных образцов и карт (*Star, Griesemer 1989*) до произведений искусства, иллюстраций, дизайн-моделей и дизайн-сценариев (*Bergman, Lyytinen 2007; Edeholt, Mainsah 2014*). Расширение этого перечня возможно до тех пор, пока эти объекты выполняют роль посредников (и помощников) в междисциплинарной, межотраслевой и прочих видах коммуникации, провоцируя новые способы выявления и обсуждения проблем, невидимых внутри обозначенных границ.

В контексте данной статьи речь идёт о комиксе как инструменте визуального осмысления и презентации первых результатов междисциплинарной исследовательской экспедиции в Кош-Агачский район Республики Алтай (сентябрь 2021 г.), организованной Школой исследования окружающей среды и общества ТюмГУ (Антропошколой). Группа исследователей – историки, антропологи, представители естественных наук, а также дизайнеры – сосредоточилась на наблюдении и описании «человеческого измерения» изменяющегося климата на изучаемой территории. В задачи команды входило выявить и обсудить с местными жителями существующие риски и стратегии адаптации к изменениям. При этом разработка комикса была личной инициативой дизайнеров. Статья является промежуточной по своему содержанию: представленные в ней комиксы ранее нигде не публиковались, и дальнейшее их развитие и применение выносится на обсуждение аудитории данной конференции.

Состояние вопроса

Привлечение художников и дизайнеров к решению коммуникационных задач при донесении информации о климатической неопределённости само по себе не ново. В работах зарубежных исследователей описаны различные способы подачи информации, содействующие взаимопониманию между учёными и другими заинтересованными сторонами, и облегчающие процесс принятия решений (*Bartels и др. 2013; Debrah, Chisin, Mainsah 2017; Edeholt, Mainsah 2014; Pelt van и др. 2015; Rödder 2017*).

Теоретическое обоснование применения комиксов и, в целом, ручной графики как специфического медиа базируется на работах С. Гальман, К. Кушнир, С. О'Салливана и Р. Козинца, Г. Уодла, в которых подчёркивается что язык рисунков и, в частности, комиксов способствует развитию этнографического метода исследований и усиливает его эффективность за счёт вовлечения более широкого круга заинтересованных сторон, обычно исключённых из исследовательского дискурса (*Galman 2009; Kuschnir 2016; O'Sullivan & Kozinets 2013; Wadle 2012*). Комикс как результат творческой деятельности позволяет сконструировать сцены с элементами мифологии, добавляя наглядности устным историям и легендам и вовлекая зрителей из разных социальных слоев. Такой способ презентации позволяет объединить разнообразные визуальные данные, полученные в ходе полевых работ, и при этом сохранить анонимность информантов.

В плане обоснования дизайнера участия в междисциплинарном исследовании работа опирается на возможности (и эффекты) дизайнерских пограничных объектов, описанные М. Бергманом и К. Люютиненом (*Bergman, Lyttinen, 2007*). Эти эффекты можно условно разделить на две группы: 1) внутридисциплинарные: изменение / расширение существующих представлений о возможностях дизайна; легитимизация действий дизайнеров; и 2) междисциплинарные: содействие формированию общего представления об обсуждаемом явлении; способность побуждать к действиям.

Контекст исследования

В центре повествования – полевое исследование, проведённое

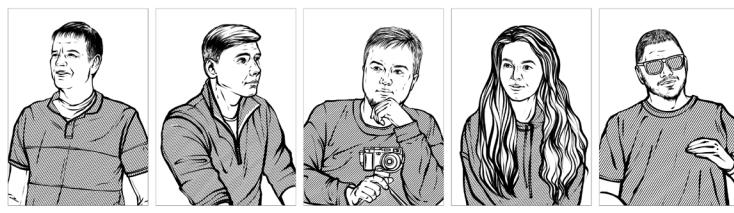


Рис. 1. Исследовательская группа: 1 и 2 – историки окружающей среды; 3 и 4 – дизайнеры; 5 – представитель естественных наук. Автор: А. Раева

на территории особых климатических рисков – в Кош-Агачском районе Республики Алтай. Сегодня Алтай известен как регион с быстрым и заметным изменением климата: + 2,5 градуса за последние 60 лет. Помимо климатической специфики, Алтай отличается высоким этнокультурным и религиозным разнообразием – от тюрко-монгольских буддистско-исламских кочевников-скотоводов и славяно-христианских земледельцев до тюрко-финно-угорских охотников-анимистов. В то время как учёные из Томска, Барнаула и других сибирских исследовательских центров в основном изучают физические проявления климатических изменений, социальное и культурное измерение этих изменений остаётся за пределами научного фокуса.

Кош-Агачский район на юго-востоке республики – это сочетание высокогорья и степей с вечной мерзлотой, сильными ветрами и резкими перепадами температур при относительно коротком и мягким лете и длинной, холодной и довольно морозной зиме (не случайно территория приравнена к районам Крайнего Севера по степени экстремальности среды). Выбор этой территории для проведения исследований основывался на предположении, что суровые природные условия и существующие достаточно заметные проявления климатических изменений влечут за собой столь же заметные стратегии адаптации местного населения – как к средовому экстрему в целом, так и к изменениям в частности.

Данные и методы

В ходе экспедиционного выезда в сентябре 2021 г. команда провела 37 полуструктурированных интервью с местными жителями



Рис. 2. Информанты: 1 – местный художник; 2 – представитель народа теленгитов (руководитель музея); 3 – местный политик; 4 – представитель местного научного сообщества (на базе Сайлюгемского национального парка). Автор: А. Раева

(от 20 до 120 минут). Вопросы охватывали следующие темы: личное понимание явления изменения климата, локальные принципы и практики управления природными ресурсами, практики отдыха на природе, локальные способы и средства передвижения, культурная идентичность и ценности, связанные с природой, экологическая осведомлённость и передача знаний. Состав информантов: 26 мужчин и 12 женщин в возрасте от 25 до 70 лет, представляющих четыре этнические группы (русские, казахи, алтайцы и теленгиты). Также команда собрала большое количество визуальных данных – фотографий и видео, в т. ч. с БПЛА (DJI Mavic Pro 2).

Визуальные материалы для комикса готовились в несколько этапов. Сначала, непосредственно в поле, происходила фото- и видеофиксация людей, объектов, ситуаций. Затем – камеральная обработка материалов (зарисовывание, кадрирование, цветокоррекция), а также отбор персонажей, объектов и сюжетов. На заключительном этапе шла отрисовка по собственным фотографиям и визуальным материалам, предоставленным информантами, а также свободные зарисовки по памяти с помощью программы Procreate. Кроме того, в ряде случаев имела место реконструкция ситуаций, произошедших вне поля зрения камеры (или тех, что могли бы произойти), а также «рисование со слов» информантов, без оценки реалистичности историй.

При сюжетной разработке комикса, помимо данных из полуструктурированных интервью, использовались также данные из наблю-

дений и бесед с членами команды. Сцены строились по принципу коллажа, сочетая изображения людей и элементов среды, раскрывающих тот или иной сюжет.

Для первого варианта комикса была разработана следующая галерея персонажей: 1) члены исследовательской группы (рис. 1); 2) информанты (рис. 2).

Ожидается, что в окончательной версии комиксов число персонажей, представляющих информантов, будет расширено до десяти и, помимо местных политиков, учёных и культурной элиты будет включать также простых фермеров, пастухов, водителей и продавцов.

Визуальные нарративы

В ходе полевого исследования команда выявила несколько типов неопределенности относительно изменения климата, связанных как с природой, так и с человеческой деятельностью. Эти неопределенности – результат сложного взаимодействия (столкновения, сосуществования или дополнения) знаний, практик и интересов различных субъектов (носителей разных типов знания) – местных жителей, местной власти и учёных. Получается насыщенный «бульон», оценка «питательности» которого требует выхода за рамки чисто научного подхода.

В ходе дальнейшего анализа интервью было выделено три основных стратегии описания и отношения к климатической ситуации в регионе: (1) через отсылку к местным практикам адаптации к суровым условиям и выработанным стратегиям смягчения последствий наблюдаемого изменения климата; (2) через переход от власти окружающей среды к идеи власти над окружающей средой; и (3) через противопоставление научных и локальных знаний о природе.

Для дальнейшей работы в рамках обозначенных стратегий мы выбрали три наиболее часто упоминаемых проявления климатических изменений: вечная мерзлота (стратегия немедленной адаптации), осадки (власть над окружающей средой) и чума (научные vs локальные знания). Далее следует краткое представление каждого из проявлений, а затем переход к формулировке стратегии визуального повествования в формате комикса.

Климатические изменения

Вечная мерзлота. То, что мерзлота давно уже не вечная и, по сути, никогда ею не являлась, стало болезненно очевидно в наши дни, когда резко возросли потребности в капитальном строительстве и инфраструктуре. При сезонном оттаивании, продолжительность и температурные колебания внутри которого всё возрастают, вечная мерзлота превращается в воду и буквально выходит из-под земли, создавая новые озёра на ранее пустынных землях. Из-за спорадического оттаивания мерзлоты некоторые населённые пункты в регионе оказались разрушены.

Деградация многолетней мерзлоты напрямую влияет на жизнь всех местных жителей, включая власти Кош-Агачского района. Последние говорят о таянии мерзлоты как о проблеме или вызове – о чём-то, что нужно активно и в кратчайшие сроки решить (или уменьшить масштаб разрушений). Действительно, оттаивание почвы приводит к явному повреждению инфраструктуры, на которое власти обязаны немедленно реагировать конкретными действиями. Один из способов – строительство на сваях, чтобы здания не затронула летняя «пляска» почвы. Однако сегодня единственное здание, построенное таким образом, – это местная школа, постройка и содержание которой субсидируется государством, в то время как большинство местных жителей не могут позволить себе свайную технологию для частного жилья.

Ещё одна угроза для инфраструктуры, по мнению местных властей, – это увеличение количества осадков. Однако иная категория жителей – фермеры и животноводы – считает увеличение количества осадков «неизбежным благом»: больше дождей означает больше травы, что в свою очередь означает больше корма для скота.

В плане адаптации к изменившемуся количеству осадков одна из наиболее заметных местных практик – это покатые крыши. Традиционно из-за сурового климата и сильных ветров крыши визуально «отсутствовали» – они были плоскими. В последние годы количество осадков значительно выросло (до 300%), поэтому местные жители начали строить дома с покатыми крышами.



Рис. 3. Этап осмысления полевой работы. Автор: А. Раева

Нarrатив, объединяющий изменение климата с локальными практиками природопользования, а также местными и научными знаниями, посвящён чуме. В Республике Алтай существуют естествен-



Рис. 4. Комикс как развлекательная форма популяризации региона и информирования о климатических катаклизмах. Автор: А. Раева.
В качестве художественно-образной основы использована картина «Принцесса Укока», автор Е. Нуриманов



Рис. 5. Комикс как инструмент для общественных слушаний.

Автор: А. Раева

ные очаги чумы. До недавнего времени единственным местным штаммом был *Yersinia pestis* subsp. *Altaica*, безвредный для человека. Однако в 2012 г. впервые на трупе суслика была обнаружена бубонная чума. Затем в 2014–2016 гг. в Кош-Агачском районе было зарегистрировано три случая заболевания местных жителей бубонной чумой. Сотрудники противочумной станции «Ташанта» напрямую связывают распространение этого штамма с повышением среднегодовой температуры.

Основной канал передачи чумы от сурков и сусликов к человеку – употребление в пищу мяса животных. Однако местные жители настаивают, что они знают, как правильно разделять и готовить их, чтобы свести к минимуму риск заражения. Официально охота на сурков и сусликов и их последующее поедание теперь запрещены, хотя работники противочумной станции подтверждают, что, продолжая употреблять этих животных в пищу, местные жители «знают, что делают».

Разработка комикса

Во время углублённых интервью и в повседневной коммуникации информанты высказывали различные причины наблюдаемых ими изменений погоды. Некоторые объясняли эти изменения «естественному ходом вещей», не связанным с деятельностью человека, подчёркивая необходимость смириться и приспособиться. Другие говорили о том, что это местные духи недовольны тем, как люди взаимодействуют с природой.

В ходе полевой работы учёные напрямую взаимодействовали с разнородным местным сообществом, с одной стороны наблюдая и собирая данные, с другой – корректируя свою исследовательскую стратегию в процессе выбора информантов, выстраивания интервью и внутрикомандной рефлексии. События, взаимодействия и полученные в ходе них информация и коммуникативный опыт воплотились в нескольких вариантах комиксов, по способам применения.

Во-первых, комикс как способ обработки первичных данных и этап осмысливания полевой работы (Рис. 3). В сюжете главную роль играют сами исследователи. Характер изображения: совмещение (изображение интервью с информантом в естественном для него

окружении, раскрывающем контекст беседы), затем – обсуждение этой беседы внутри команды исследователей (тоже в локальном окружении, но подчёркивающем «инаковость» исследователей на контрасте с органичной «встроенностю» информантов).

Во-вторых – комикс как арт-объект, развлекательная форма популяризации региона и информирования о климатических катаклизмах (Рис. 4). В основе сюжета – местные мифы, легенды. Характер изображения: совмещение реального и мифологического в описании и объяснении событий, связанных с изменением климата.

В-третьих, комикс как инструмент для общественных слушаний (Рис. 5). Сюжет связан с выборкой ключевых тем для региона («боловых точек»), по которым внутри местного сообщества выявлены принципиально разные мнения. Такой тип комикса, по мнению авторов, является наиболее сложным для визуализации, однако может оказаться действительно эффективным в плане выхода научного знания за пределы академических институций, а также для содействия локальной коммуникации.

Заключение

В статье представлен начальный этап работы по использованию потенциала комиксов для презентации наблюдений и результатов междисциплинарных полевых исследований. Сама мысль о подобном применении комикса есть следствие призыва А. Эскобара к переосмыслинию этнографии как проектного процесса, в основе которого лежит сотрудничество исследователей и исследуемых, возникновения между ними разнообразных и разнонаправленных партнерских отношений и, главное, ориентации на конкретный результат (*Escobar 2018: 56*).

На основании исходных данных и скомпонованных дата-нarrативов были сформулированы следующие требования к разрабатываемому комиксу: 1) визуализировать и задокументировать исследовательский процесс, соблюдая баланс анонимности и достоверности; 2) привлечь внимание к последствиям изменения климата за пределами региона, не повышая при этом «градус паники»;

3) содействовать внутрирегиональной коммуникации при обсуждении рисков и стратегий адаптации населения к климатическим изменениям.

Благодарности

Авторы благодарят участников экспедиции, предоставивших свои полевые материалы: Тимофея Ракова, Андрея Виноградова, Александра Сорокина и Кирилла Устинова. Отдельная благодарность участникам летней школы «Пространство в/для экологических гуманитарных наук: переосмысление глобального через изучение периферий» (организаторы Антропошкола ТюмГУ и ИГИТИ им. А.В. Полетаева НИУ ВШЭ; 22-28 августа 2022 г., Челябинская область, озеро Тургояк), где была представлена первая версия данной статьи, за ценные советы, идеи и рекомендации по доработке текста и иллюстративных материалов.

Список источников

- Bartels W.-L. и др. Warming up to climate change: a participatory approach to engaging with agricultural stakeholders in the Southeast US // Reg Environ Change. 2013. Vol. 13. № S1. P. 45–55.
- Bergman M., Lyytinen K. Boundary Objects in Design: An Ecological View of Design Artifacts // JAIS. 2007. Vol. 8. № 11. P. 546–568.
- Debrah R. D., Chisin A. V., Mainsah H. H. Designerly ways of exploring climate change: participatory design methods and the storied artefact // Open Design for E-Very-Thing. Cumulus Working Papers 33/16. Hong Kong: Hong Kong Design Institute. 2017. P. 439–448.
- Edeholt H., Mainsah H. N. Glocal participatory design: designerly approaches for trans-local climate change initiatives // Proceedings of the 13th Participatory Design Conference on Short Papers, Industry Cases, Workshop Descriptions, Doctoral Consortium papers, and Keynote abstracts – PDC '14. Vol. 2. Windhoek, Namibia: ACM Press. 2014. P. 75–78.
- Escobar A. Designs for the pluriverse: radical interdependence, autonomy, and the making of worlds. Durham: Duke University

- Press. 2018. P. 1.
- Galman S. A. C. The truthful messenger: visual methods and representation in qualitative research in education // Qualitative Research. 2009. Vol. 9. № 2. P. 197–217.
- Kuschnir K. Ethnographic Drawing: Eleven Benefits of Using a Sketchbox for Fieldwork // Visual Ethnography. 2016. № Participatory Approaches to Visual Ethnography from the Digital to the Handmade.
- O'Sullivan S. R., Kozinets R. V. The Ethnographic Comic: A Creative Structure for Analysis, Inference, and Reporting. Brussels: , 2013.
- Pelt S. C. van etc. Communicating climate (change) uncertainties: Simulation games as boundary objects // Environmental Science & Policy. 2015. Vol. 45. P. 41–52.
- Risbey J. S., Kandlikar M. Expressions of likelihood and confidence in the IPCC uncertainty assessment process // Climatic Change. 2007. Vol. 85. № 1–2. P. 19–31.
- Rödder S. The Climate of Science-Art and the Art-Science of the Climate: Meeting Points, Boundary Objects and Boundary Work // Minerva. 2017. Vol. 55. № 1. P. 93–116.
- Star S. L., Griesemer J. R. Institutional Ecology, «Translations» and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–39 // Social Studies of Science. 1989. Vol. 19. № 3. P. 387–420.
- Swart R. и др. Agreeing to disagree: uncertainty management in assessing climate change, impacts and responses by the IPCC // Climatic Change. 2009. Vol. 92. № 1–2. P. 1–29.
- Wadle H. Anthropology goes Comics [Электронный ресурс]. URL: <https://comicsforum.org/2012/02/03/anthropology-goes-comics-by-hannah-wadle/> (дата обращения: 15.02.2022).

Комикс как неочевидный визуальный источник для этнографов и антропологов

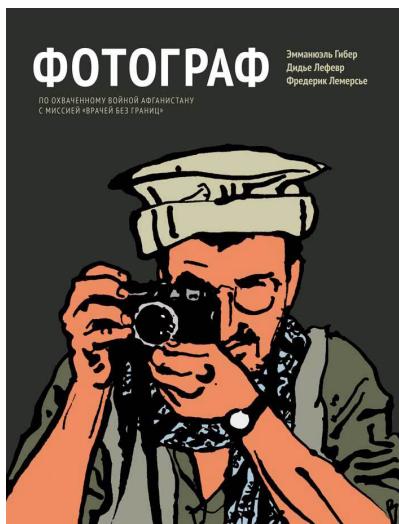
РЕЦ. НА: Э. ГИБЕР, Д. ЛЕФЕВР, Ф. ЛЕМЕРСЬЕ. ФОТОГРАФ.
ПО ОХВАЧЕННОМУ ВОЙНОЙ АФГАНИСТАНУ
С МИССИЕЙ «ВРАЧЕЙ БЕЗ ГРАНИЦ»

Каверин Святослав Игоревич

сотрудник издательства комиксов BUBBLE,
научный сотрудник Центра палеоэтнологических исследований

Основная цель данной рецензии состоит в том, чтобы ввести в научный оборот для студентов и специалистов-этнографов, а также для социокультурных антропологов необычную коллекцию фотографий французского журналиста Дидае Лефевра. Снимки были выполнены им в 1986 г. в составе миссии «Врачей без границ» в неподконтрольных центральному правительству горных районах северо-востока Афганистана. Формат рецензируемого издания не является ни академическим трудом, ни популярным фотоальбомом, предназначенным для широкой аудитории, потому потребуется детальное изложение специфики этой книги и обстоятельств её создания.

Документальный графический роман *Le Photographe* (2003–2006), также известный как *The Photographer. Into War-torn Afghanistan with Doctors Without Borders*, создан в виде *bande dessinée* (далее – BD). Этим термином обозначают характерные



образцы французско-бельгийской культуры, сочетающие визуальный и литературный элементы. При этом для решения многих творческих задач характерно применение визуальных средств, а не развёрнутых словесных описаний, хотя наличие объёмных пассажей в речи автора или персонажей не исключается.

Проблема необходимости введения подобных источников в научный оборот не ограничивается данной книгой и одним лишь автором: путешествия по долинам и перевалам Гиндукуша совершили многие журналисты, исследователи, туристы, дипломаты и прочие лица, и многие тысячи ценных снимков, сделанных ими, десятилетиями будут оставаться вне досягаемости исследователей и широкой публики. Общее число книжных изданий, посвящённых опасным «прогулкам» в горных областях на фоне боевых действий в Афганистане, по нашей оценке, не превышает нескольких десятков. Обычно подобные книги скучны на визуальный материал, кроме фотоальбомов, например: *Arms Against Fury: Magnum Photographers in Afghanistan* (2002), *Massoud, des Russes aux Talibans, 20 ans de Résistance Afghane* (2001) от Reza, *Notes* (1979) от Raymond Depardon.

Анализируемое издание, графический роман «Фотограф» (в 3 частях) создан французскими комиксистами Эммануэлем Гиберром (сценарий, рисунок) и Фредериком Лемерсье (цвет) на основе снимков и воспоминаний фотографа Дида Лефевра. Издательство Dupuis в 2003–2006 гг. выпустило т. н. «альбомы» (BD) в мягком переплётё, затем, при значительном коммерческом успехе, в 2008 г. последовало полное издание в твёрдом переплётё. Этую серию о путешествиях Лефевра по Восточному Гиндукушу в каталоге Dupuis дополняет книга *Conversations avec le photographe* 2009 г. – сбор-



Рис. 1

ник интервью с фотографом. Тогда же в США вышло издание полной версии «Фотографа» на английском языке, в 2013 г. – напольском, в 2014 г. – на русском, и прочие переводы.

В 1986 г. Диане Леверье в составе группы медиков из организации «Врачи без границ» совершил пешее путешествие по горному северо-востоку Афганистана, где тщательно фиксировал на фотопленку их работу по оказанию первой медицинской помощи местным жителям. В разгаре было противостояние центрального правительства в г. Кабуле (при поддержке Ограниченного контингента советских войск (ОКСВА)) и многочисленных группировок вооружённой оппозиции, известных в советских и российских наративных источниках и прессе как «душманы» (противники, враги), а в зарубежных – как «моджахеды» (борцы за [справедливость, веру], повстанцы).

Находясь на территории Афганистана нелегально и перемещаясь в сопровождении повстанцев или нейтральных проводников, миссионеры подвергались риску оказаться в зоне боевых действий, а также регулярно испытывали повседневные тяготы горского



Рис. 2

быта и длительных переходов через перевалы наравне с местными спутниками. Их бытовое взаимодействие и процесс вынужденной культурной адаптации в изложении автора и сценариста уже представляют ощутимый интерес для антропологов, исследующих современность.

Примечательна работа медиков женского пола в традиционных мусульманских сельских сообществах. С одной стороны, лишь они могут быть допущены к пациентам-женщинам (за исключением самых острых случаев), потому необходимы в составе миссии, с другой стороны – иностранкам в тот период не возбранялось открыто ходить в мужской одежде (Рис. 1), но не в горской среде, как, например, в Пешаваре (Рис. 2). Здесь мы видим, что такие женщины воспринимались как социально «иные» или как «третий пол» и могли быть допущены в мужскую и женскую сферы жизни. Хотя туризм и визиты иностранок стали явлением XX в., подобный особый статус находит параллели как в афганской культуре («бачапаш» – одетые как мальчик), так и в прочих, например, в албанской («бурнеша» – клятвенные девы).



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

Графический роман «Фотограф» был тепло принят международными критиками и удостоился ряда престижных наград: *Prix des libraires de bande dessinée* (2004), *Prix France Info de la bande dessinée d'actualité et de reportage* (2005), *Globes de Cristal Award* (2007), *Angoulême International Comics Festival Essentials* (2007), *Eisner Award* (2010). Внимание рецензентов среди прочего привлек новаторский гибридный формат повествования: авторский рисунок дополняется документальными чёрно-белыми снимками Лефевра, что доводит реалистичность истории до предела, наряду с неторопливым темпом действия и оригинальными репликами на персидском, английском, французском языках в ряде сцен.

Предложенное вниманию издание структурно можно разделить на три сюжетные части, близкие по объёму. Вспомогательная информа-

ция справочного характера отсутствует, подстрочные комментарии редки. Редкие ошибки в тексте связаны с неверной транскрипцией персидских слов. В конце тома даны две лаконичные карты: контур Афганистана в окружении соседей и цепочка населённых пунктов, посещённых



Рис. 6

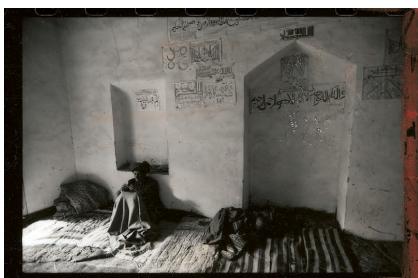


Рис. 7



Рис. 8

Лефевром. На второй карте указаны провинции Панджшер и Нуристан, что соответствует административному делению страны после 2004 г. (на момент издания книги), которое в лучшей мере отразило этнокультурное своеобразие региона (прежде эти провинции входили в состав больших). Перед картами на 4 полосах дан биографический раздел «Портреты», дополняющий судьбу действующих лиц после окончания сюжета книги. Как сообщается, всего Диан Лефевр в течение 20 лет совершил 8 поездок в Афганистан в роли фотографа, а в 2003 г. опубликовал книгу об этих путешествиях – *Voyages en Afghanistan. Le pays des citrons doux et des oranges amères*. Можно надеяться, что в будущем станет возможен доступ к его ценному фотоархиву, заслуживающему проведения самостоятельного научного исследования и публикации.

Обогащение визуальной стороны ВД через включение фотокадров стало здесь своего рода структурным каламбуром. Само произведение представлено от лица и, зачастую, глазами фотографа – главного героя: помимо рисунков до нас через десятилетия доходят мгновения его жизни, застывшие на тёмном полимере, очерченные рамкой с техническими пометками. С названием комикс-жанра *bande*

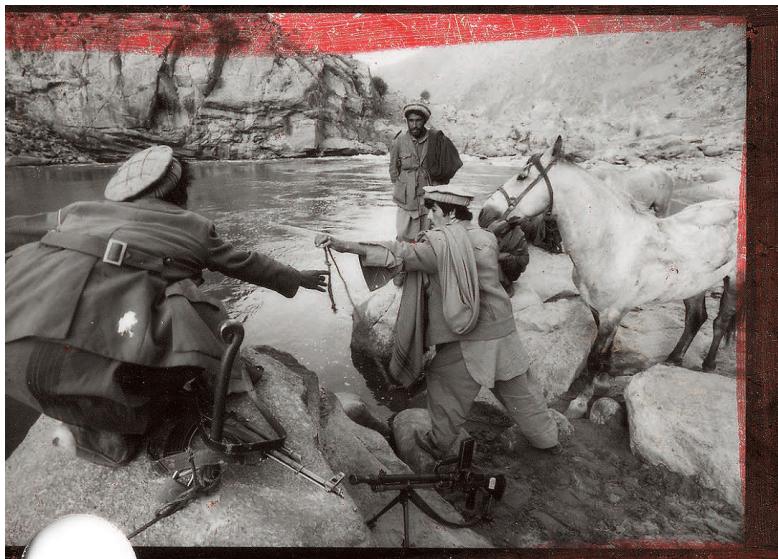


Рис. 9

dessinée перекликается использование «контактных листов» — отпечатанных на бумаге лент последовательных фотокадров. Самым непосредственным образом в этом произведении мы видим и главного героя, и результаты его деятельности, чудом сохранённые вопреки всем испытаниям, отражённым в сюжете романа.

Часть плёнок и фотоаппарат были повреждены в ходе переправы через горную реку, что является бичом путешественников-исследователей. Дж. С. Робертсон лишился ценных кадров из Кафиристана (1890 г.), где век спустя проходил Д. Лефевр, а отечественный этнолог и лингвист М. С. Андреев утратил все материалы, собранные в долине р. Ягноб (1925 г.).

Из около 4000 сохранившихся кадров в книгу вошло более 1000, из них половина — в составе контактных листов, в мелком масштабе. Прочие фреймы комикса отрисованы художниками дополнительно либо поверх фотоснимков. Рисованные и документальные кадры перекликаются, ведут динамичный диалог. Данные фотодокументы исполнены в хорошем полиграфическом качестве, од-



Рис. 10

нако их размер оставляет желать лучшего. По запросу доступна электронная версия книги, откуда возможно извлечь необходимые изображения в приемлемом разрешении, не занимаясь сканированием страниц. Атрибуция снимков полностью отсутствует, однако необходимую информацию исследователь может почерпнуть из визуального и нарративного контекста повествования в соответствующих сценах.



Рис. 11

эпизодически восточные пуштуны (пахтуны) и памирцы.

Даже без учёта сюжета произведения, этот фотографический материал чрезвычайно ценен для изучения повседневной жизни горцев региона – афганских провинций Кунар и Бадахшан в границах 1986 г. После 1990 г. область расселения нуристанских народов была выделена в провинцию Нуристан, что убедило местных боевиков сложить оружие. Этнические группы, чьи селения показаны в книге, – персоязычные горные таджики (бадахши), северо-восточные и центральные нуристанцы (катэ и васи),

К несомненным достоинствам рассматриваемой работы следует отнести возможность проследить по фото детали костюма (Рис. 3, 4), устройство поселений, жилищ (Рис. 5, 6), мечетей (Рис. 7) и других построек, особенности ведения хозяйства (Рис. 8) и повседневных дел. Здесь при достаточной выборке сходные антропологические типы демонстрируют специфику. Часть повествования и фотоснимков включает Францию и Пакистан: долину Бумборет в округе Читрал, где проживают калаши (анимисты и обращённые в ислам их соплеменники), а также г. Пешавар – региональный центр, особенно важный для снабжения вооружённой оппозиции в Афганистане и отправки туда иностранных волонтёров, журналистов и наёмников. Визуальная и нарративная стороны данного издания в равной мере могут послужить исследователям, включая этнографов и антропологов.

Графический роман «Фотограф» как важный визуальный источник может помочь в решении ряда частных исследовательских проблем. Одной из них является определение динамики распространения головных уборов (и других предметов) среди населения Памиро-Гиндукушского региона с конца XIX в. – территориально и хронологически. Сюда входит и задача классификации разновидностей шерстяной шапки или берёта «паколь» (обычно с круглым валиком-околышем). Снимки Диёль Лефевра оказали весомый вклад в обновление статистики и развитие данной темы: автору рецензии удалось отметить несколько редких фасонов, изображения которых (Рис. 9, 10, 11) войдут в сводный каталог и будут приобщены к соответствующей монографии. Данные о прочих головных уборах, извлечённые из комикса, также будут использованы в работе обобщающего характера. Исследование различных элементов традиционного и модернизированного костюма проводится на базе обширного массива визуальных источников (рисунков, фотоснимков, видеозаписей), научной литературы, ранее опубликованных нарративных источников (включая издания колониального периода), новых интервью, а также вещественных источников из частных и музеиных коллекций.

Завоевание Западного края в картинках: как маньчжурский император Цяньлун (1711–1799) заказал итальянскому худож- нику Джузеппе Кастильоне цикл баталь- ных гравюр и что из этого вышло

Дубровская Динара Викторовна

канд. ист. наук, зав. отделом искусства и материальной культуры
Института востоковедения РАН, доцент ГАУГН

Среди источников, отражающих историю взаимоотношений между Цинским Китаем и Западным Краем – Си-Юем, будущим Синьцзяном, выделяется один крайне необычный. Это презентативная серия батальных гравюр на меди, исполненная во Франции по рисункам Джузеппе Кастильоне – итальянского миссионера-иезуита, работавшего в Срединной империи в XVIII в. и бывшего известнейшим иностранным художником, служившим при Цинском императорском дворе в Пекине (*Дубровская 2018а*).

Кастильоне завоевал доверие и высокое профессиональное признание императора Цяньлуна не только за серию портретов, но и за работы, посвящённые охотниччьим экспедициям императорского двора и боевым действиям (в частности – завоеванию Западных территорий). Умение деликатно сочетать европейские достижения в реалистическом изображении природы с традиционным придворным маньчжуро-китайским стилем, выделявшимся

репрезентативностью и декоративностью, обеспечили ему заслуженную славу (*Дубровская 2018б: 112; Liu Lu 2013; Beurdeley 1997*).

Итак, Джузеппе Кастильоне прибыл в Пекин, ко двору правившей в Китае маньчжурской династии Цин 22 ноября 1715 г. Ему предстояло оставаться в Запретном городе 51 год и прослужить трём императорам — Канси, Юнчжэну и Цяньлуну — до самой своей смерти в возрасте 78 лет. В Китае Кастильоне знали как Лан Шинина (*Дубровская 2021; Дубровская 2019а*) — среди европейцев, работавших в Срединном государстве, было принято брать китайские имена.

Помимо мужества, необходимого, чтобы отказаться от художественной карьеры в Европе и добровольно уехать в далёкий Китай навсегда (а так это обычно и происходило с европейскими миссионерами), Кастильоне потребовалось — в соответствии с методами культурной адаптации, выработанными орденом иезуитов, — освоить язык, традиции и даже, как говорят сейчас, менталитет страны пребывания. Частным случаем этой адаптации стала и выработанная итальянским художником техника *сянь-фа* («линейный [перспективный] метод») — соединение европейской техники письма масляными красками и китайской тушью, доведённая до совершенства на седьмой год пребывания Кастильоне в Пекине (*Дубровская 2018в*). Работы Лан Шинина настолько пришлись ко двору императора, а эхо его творческих находок оказалось столь велико, что вся дальнейшая придворная живопись эпохи Цин демонстрирует явное западное влияние, особенно проявляющееся в портретном сходстве, светотеневой моделировке, а также во введении западной системы перспективы. В живописный репертуар цинского придворного искусства вводятся актуальные для своего времени темы — охоты, военные походы, реалистически выполненные изображения лошадей, собак и жены императора.

Творчество Кастильоне и его соратников и последователей в Китае явилось чем-то вроде наглядной живописной иллюстрации блестящих теорий и миссионерских практик Ордена иезуитов при работе в Китае. Возникает соблазн увидеть в живописи, графике и архитектурных эскизах Кастильоне большую метафору идей основателя китайской миссии — Маттео Риччи, призывающего сородичей к культурной ассимиляции в Китае через изучение языка,

переодевание из европейского костюма в китайский и поиск неких общечеловеческих знаменателей между конфуцианством и христианством (более подробно данный вопрос раскрыт в статье «Исключение из правила: как гений адаптации Маттео Риччи не сумел понять китайскую живопись» (Дубровская 2020)). Синтетическое творчество Джузеппе Кастильоне стало практическим выражением идей Маттео Риччи, по совпадению пришедшихся весьма ко двору уже не минских, а маньчжурских императоров, интересовавшихся Западом в целом и западным искусством в частности.

Каким же образом Джузеппе Кастильоне оказался вовлечён в прославление побед маньчжурских войск в Западном крае? Военные действия в Си-Юе длились долгие шесть лет – с 1755 по 1760 г., но в целом завоевание Джунгарии и Кашгарии закончилось к концу 1759 г. (Cordier 1913; Дубровская 1998). Цянълун придавал столь высокое значение статусу этой компании, что, когда армия с триумфом вернулась в столицу во втором месяце 1760 г., император лично проехал целых три ли ей навстречу, чтобы встретить победителей к югу от крепости Лянсян сянь, где провёл церемонии приветствия, наградил воинов и устроил для них торжественный пир (Elliott 2009: 165). К тому времени Цянълун уже даже придумал себе горделивое прозвание – «Старец, [совершивший] десять достижений» (*Шицюань лаожэнь*), то есть, одержавший десять побед в завоевательных войнах, которые он и задумал прославить при помощи изобразительного искусства (Цянълун Си-Юй чжаньту мидан хуйцуй 2007).

Осенью 1765 г. глава Палаты Астрономии и Календаря миссионер А. Халлерштайн докладывал начальству в Европу следующее:

«После того как закончилась война в Си-Юе, император заказал 16 больших батальных картин и украсил ими свой дворец. Позже он приобрел другие работы на батальные сцены, выполненные гравёром Ругендасом из Аугсбурга – они весьма понравились императору. Император приказал нашим людям – брату Жозефу Кастильоне (он из Милана и ему уже 78 лет, он прожил в Пекине 49 лет, но по-прежнему бодр и умен), отцу Игнатию Сишельбарту из Богемии, брату Дионисию Аттире из Франции и отцу Дамаскену из Рима сделать уменьшенные копии этих баталий» (Цин Гуй 1932).

Таким образом, на решение Цяньлуна обзавестись батальным циклом повлияли работы Георга Филиппа Ругендаса и ещё один, уже собственно маньчжурский прецедент сотрудничества с иезуитами в Китае. Ещё в апреле 1711 г. император Канси повелел иезуиту Рипе сделать гравюры на меди, репродуцирующие «Атлас Китайской империи», созданный миссионерами по императорскому приказу и базировавшийся на тщательном обмере земель. Через три года атлас, напечатанный с 44 досок, был переведён в альбомную форму (Takata 2012; Дубровская 2018).

Так был задуман цикл «Усмирение Западных регионов» [«Пиндин Си-Юй чжаньту»], или «Батальные сцены завоевания Джунгарии и Китайского Туркестана», изображающие центральноазиатские кампании, во время которых Цинь подавили восстания джунгарского лидера монголов-элютов Даваци и ходжей, возглавлявших уйгур, к югу от Тянь-Шаня. Заказ изображений был оформлен императорским указом 1764 г., который гласил:

«Сим я приказываю, чтобы Лан Шинин выполнил рисунки для шестнадцати батальных картин завоевания Или и других мест и вовремя предъявил их для инспекции. Затем пусть передаст их должным порядком на кантонскую таможню, пошлёт во Францию и найдет мастеровых людей, чтобы выгравировали медные доски по этим рисункам. Пусть Лан Шинин чётко объяснит, как это должно быть сделано и включит своё объяснение в посылку» (Чжунго Ди-и лиши дан'ань гуань 2002: 5).

Уменьшенные копии рисунков, выполненные Кастильоне, Аттире, Джованни Дамаскено, Игнатием Сишельбартом и Жаном Салллюсти, действительно были отосланы в Париж, переведены в гравюры и лишь затем вернулись в Китай (Цяньлуун Си-Юй чжаньту мидан хуэйцуй 2007: 108) (см. Рис. 1–4). Для этого амбициозного арт-проекта Цяньлун лично отобрал наиболее важные события и расположил их в хронологическом порядке. Получилось следующее:

1. Умиротворение и сдача Или
2. Штурм лагеря в Гадан-Ола
3. Битва при Орой-Ялату
4. Победа при Хоргосе
5. Битва при Хурунгуте

6. Владетель Учтурфана сдается вместе со своим городом
7. Снятие осады при Чёрной реке
8. Великая победа при Курмане
9. Битва при Тонгуцлуке
10. Битва при Кос-Кулаке
11. Битва при Аркюле
12. Битва при Езиль-Кёль-норе
13. Владетель Бадахшана просит принять сдачу города
14. Императору представляют пленных, захваченных при усмирении мусульманских племён
15. Приём в честь победы, данный императором для особо отличившихся офицеров и солдат.

Через тринадцать лет, в 1777 г., заказ, включавший 16 оригинальных рисунков, 16 медных досок и по 200 копий каждой гравюры (то есть, всего 3200 листов), исполненный Шарлем-Николя Кошнем из Французской королевской академии, был получен цинским двором (*Чжунго Ди-и лиши дан'ань гуань 2002: 14*). Заказ обошёлся китайской стороне в 204 тысячи ливров, или 29 тысяч серебряных лянов. Помимо художественной и исторической ценности проекта, можно сделать вывод и о значимости проведённых походов для Цяньлуна, увидевшего в Западной компании чуть ли не самое важное своё политическое свершение,увековечение которого он смог доверить только европейцам — как жившим в Китае, так и работавшим во Франции.

Поняв, какие события послужили причиной заказа и осуществления амбициозного художественно-политического проекта батальных гравюр, попытаемся понять, какие причины привели к возможности выполнить их не просто на авангардной меди, но и в новом, «синтетическом» синоевропейском стиле *сянь-фа*. Столетие, разделяющее смерть Маттео Риччи в Пекине и прибытие в Пекин Джузеппе Кастильоне, стало времененным промежутком, за который представители пришлой — изначально «варварской» династии не только цивилизовались и впитали китайскую культуру и цивилизацию, но и сумели сформировать более широкий взгляд на вещи, «перенастроить оптику» для принятия новых, всего век назад совершившо невозможных художественных веяний. Некитайское происхождение династии явилось здесь критическим фактором: пияет перед китайскими цивилизационными канонами пошат-

нулся уже в момент завоевания, маньчжуры оказались более, чем китайцы, открыты новым идеям – и в духовной сфере, и в эстетической. И если даже Маттео Риччи, гений аккомодации, обычно не находил в себе сил увидеть потенциал для использования искусства – будь то китайское или европейское – в проповеднических целях (исключение составляет, конечно же, Библия Наталиса (Дубровская 2019б; Дубровская 2020; Nadal 2008), то потребовалось, с одной стороны, просвещенные маньчжурские императоры, и с другой – итальянский живописец, чтобы воплотить на практике мечту основателя миссии – создать визуальную иллюстрацию теории культурного синтеза. Пусть не Христа и не Мадонну писал маслом придворный художник Джузеппе Кастильоне (эти изображения появятся в Китае очень скоро); став Лан Шинином, он показал дорогу, по которой могла пойти китайская живопись, пожелай она сделать ещё один шаг навстречу приятному глазу передовых маньчжурских заказчиков натуроподобию.

Минский император Вань Ли, которому Маттео Риччи подарил образ Богоматери, приказал убрать картину, ибо светотень, при помощи которой был выстроен объём (а именно теневые пятна), вызвала у него ассоциацию с кожной болезнью (Дубровская 2018б: 85), а Цяньлуна уже заказывает Лан Шинину портреты императорской семьи и наложниц в новой манере. Конечно, никаких явных пятен на императорском портрете не появится, но и отличие от традиционной китайской живописи *гунби* разительное.

Безусловно, «заморская» живопись *сиян-хуа* практически бесследно растворилась в китайской – добавив к привычному образу китайских свитков перспективную глубину, просчитанность, объёмность, но лишь как дополнительный инструмент, приятный акцент, не изменивший сути китайской живописи, не сделавший её равноправным синтезом западного и восточного методов, да задача так и не стояла. Даже введя активное использование масляных красок, Кастильоне решал всё те же традиционные для придворной живописи задачи репрезентативного представления заказчика, круга его занятий, интересов и приобретений, в том числе – приобретения Си-Юя.

Иллюстрации

Шестнадцать гравюр об усмирении Западного края, известные в Европе как *Les Conquêtes de L'Empereur de la Chine* («Завоевания китайского императора»), были заказаны придворным художникам императором Цяньлуном в 1766 г. Рисунки были выполнены в течение 1766–1767 гг., а гравюры изготовлены во Франции к 1774 г. Все листы имеют размер 89.5 x 51.5 см. Цяньлун лично написал хвалебные стихотворения-комментарии к каждому изображению, однако при переводе оригиналов в гравюры на меди делались пробные подготовительные отпечатки, на которых текст отсутствовал.



Рис. 1. Сдача Или

Рисунок художника-иезуита из Богемии Игнатия Сишельбарта (Ignatius Sichelbart; 1708–1780); гравер Бенуа-Луи Превост (Benoît-Louis Prévost; 1735/1747–1804).



Рис. 2. Сдача Или

Раскрашенный вариант итальянского миссионера-августинца Жана-Дамаскене Саллюсти (Jean-Damascène Sallusti; ум. в 1781)

Наверху на листе воспроизведено стихотворение, написанное лично императором Цяньлуном:

Стихотворение главы Западного илийского подразделения Цзе-
иня, написанное для описания событий.

Воспользовавшись благосклонностью судьбы для победы,
Благословило Небо людей, возвращающихся с добрыми вестями.

Больше нет войны, есть единая земля,

Кувшины с питьем и горшки с яствами приветствуют господина
вана.

Две династии призывают последовать им.

Превосходный Нинсуй думал об этом.

Хороший дождь орошаet почву повсеместно,

Уважение ведет к удовлетворению.

(*西師底定伊犁捷音至詩以述事*)

乘時命將定條枝,

天佑人歸捷報馳。

無戰有征安絕域,

壺漿箪食迎王師。

兩朝締構敢云繼,

百世寧綏有所思。

好雨優霑土宇拓,

敬心那為慰心移)



Рис. 3. Битва за Аркуль. Ходжа скрывается в Аркуле после поражения при Кос-Кучуке

Рисунок французского художника-иезуита Жана-Дени Аттире (Jean-Denis Attiret; 1702–1768); гравер Жан-Жак Алиамет (Jean Jacques Aliamet; 1726–1788).



Рис. 4. Битва при Орой-Джалату, 1756. Ночная атака генерала Чжао
Раскрашенная гравюра по рисунку итальянского художника-иезуита Джузеппе Кастильоне (1688–1766).

Источники и материалы

Чжунго Ди-и Лиши Дан'ань-гуань (中國第一歷史檔案館; Первый исторический архив Китая). Цяньлун нянъцзынь Фаго дайчжи дэшэнту тунбаньхуа шиляо (乾隆年间法国代制得胜圖銅版畫史料; Материалы по истории производства во Франции гравюр на меди на основе батальных изображений времен [императора] Цяньлуна) // Лиши дан'ань (歷簋案; Исторический архив). 2002. № 1. С. 4–69.

Nadal J. Ripa J. T. (Ed.). Biblia Natalis: la biblia de Jerónimo Nadal S. J. Bilbao: Ediciones Deusto, 2008. 308 p.

Научная литература

Дубровская Д.В. Восприятие европейской линейной перспективы в Китае на примере живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина; 1688–1766 гг.) // Вестник Института востоковедения РАН, 2018а. № 1. С. 89–101. С. 43–44.

Дубровская Д.В. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы // Актуальные проблемы теории и истории искусства. IX. М.-СПб, 2019а. С. 759–768.

Дубровская Д.В. Евангелие Иеронима Наталиса в России и на Востоке: выставка одного памятника в Музее имени Андрея Рублёва // Восточный курьер / Oriental Courier, 2019б. № 1–2. С. 213–220.

Дубровская Д.В. Исключение из правила: как гений адаптации Маттео Риччи не сумел понять китайскую живопись // Вестник Института востоковедения РАН, 2020. № 4. С. 126–135.

Дубровская Д.В. Итальянское барокко в Цинском Китае XVIII в. Проблемы трансформации образов пространства // География искусства. Пространство, подчиненное стилю. С. 446–458. М.: ГИТР, 2021.

Дубровская Д.В. К вопросу о месте портретной живописи Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) в создании синоевропейского направления в китайском искусстве // Вестник Института востоковедения РАН, 2018б. № 2. С. 80–90.

Дубровская Д.В. Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе

- Сына Неба. М.: ИВ РАН, 2018в. 140 с.
- Дубровская Д.В. Портретная живопись Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) между китайской и европейской традициями // Собрание. Искусство и культура, 2018г. № 6. С. 53–70.
- Дубровская Д. В. Судьба Синьцзяна: обретение Китаев «Новой границы» в конце XIX в. М.: «Крафт+», Институт востоковедения РАН, 1998. 132 с.
- Цин Гуй (慶桂) и др. Гочао гунши сюбянь (國朝宮史續編; Продолжение истории императорского двора Цинской династии). Цз. 97: 圖刻 (карты и иллюстрации), шу 23, альб. (圖刻) 1. Пекин: Гугун боугуань тушугуань (故宮博物院圖書館) (репр.), 1932. 647 с.
- Цяньлуң Си-Юй чжаньту мидан хуэйциүй (乾隆西域戰圖秘檔薈萃; Собрание редких архивных иллюстраций завоевания Центральной Азии). Пекин: 北京出版社 (Бэйцзин чубаньшэ), 2007.
- Beurdeley M. Peintres Jesuites en Chine au XVIII siecle. Paris: Anthèse, 1997. 215 p.
- Cordier H. Les conquetes de l'empereur de la China, Memoires concernant l'Asie Orientale. Paris: Tome Premier, 1913. Pp. 1–18.
- Elliott M. C. Emperor Qianlong: Son of Heaven, Man of the World. New York: Pearson Longman, 2009. 192 P.
- Liu Lu (刘 潞). From Ferdinand Verbiest to Matteo Ripa: Evolution of Western-style Engravings at the Kangxi Court (r. 1662–1722) (从南怀仁到马国贤:康熙宫廷西洋版画之演变). 2013. URL: <https://www.dpm.org.cn/Uploads/File/2020/02/16/u5e490cb91670f.pdf> (дата обращения 02.10.2021).
- Takata T. Qianlong Emperor's Copperplate Engravings of the "Conquest of Western Regions." // The Memoirs of the Toyo Bunko, 2012. No. 70. Pp. 1–17.

**The value of authentic comics
as learning resources
in the ESP classroom /**
**Ценность комикса как ресурса в целях
профессионально-ориентированного
обучения иностранному языку**

Altukhova Olga / Алтухова Ольга Игоревна

канд. филол. наук, преподаватель кафедры английского языка
ВМК МГУ имени М.В. Ломоносова

Like TV series, pop music and other staples of popular culture, comics have eventually found their way into the classroom. After all, Rodolphe Töpffer, regarded as the father of European comics, was a schoolteacher – his students being the first to enjoy his work. (Miodrag 2013). While the definition is widely disputed in special literature, for pedagogical purposes it would be sufficient to use 'comics' as an umbrella term for any static multimodal form that (usually) contains closely intertwined visual and verbal elements (Kunzle (1973) posits the 'preponderance of image over text' as a characteristic of comic strips. (Bramlett et al. 2017).

Thus it is distinguished from dynamic media like movie clips, on the one hand, and non-integrated combinations of the visual and the

verbal, such as book illustrations: as L. Grove states, 'in such cases, unlike in comics, the images could be removed, and the story would still function' (La Cour et al. 2022). The interaction between graphics and language in comics turns them into integrated 'imagetexts'. (This doesn't mean, however, that textless comics should be excluded from the group: in fact, the history of using visuals in language learning has been long and successful – take, for instance, 'picture stories' described in Scrivener 2005).

Interestingly, multimodality has recently been acknowledged as essential to language learning. Since 2018 (Provisional materials were published as early as 2017; according to the Companion Volume, the 'extensive consultation process [was] undertaken in 2016-17.), the Common European Frame of Reference (CEFR) for Languages lists online interaction among other measurable aspects of language competence. Related descriptors and scales focus on 'the multimodal activity typical of web use', and some of its components seem to apply to comics as well, such as 'written spoken language' of online chats and 'embedding other media' – more specifically, 'the ability to include symbols, images, and other codes for making the message convey tone, stress and prosody, but also the affective/emotional side, irony etc.'

While the 'symbols' in question are most likely emoticons or emojis, the ability to manipulate them along with the written text is probably the same as that required to interpret comics. A less obvious similarity concerns 'instances of simultaneous (real time) and consecutive interaction, the latter giving time to prepare a draft and/or consult aids' (CEFR 2018). While pertaining to modes of human communication, this nevertheless reminds us of the dual (verbal / visual) nature of comics. Enter DCT – the Dual Coding Theory:

...humans' brains encode verbal and visual information independently: verbal information is organized sequentially (in a narrative form) and visual imagery is organized non-sequentially (Bramlett et al. 2017).

The cognitive theory of multimedia learning (CTML) goes even further, highlighting the multimodal nature of working memory and the learner's active role in constructing knowledge delivered via both



Figure 1. *The Thrilling Adventures of Lovelace and Babbage: The (Mostly) True Story of the First Computer*, by Sydney Padua

channels. According to CTML, simultaneous use of visual and verbal cues lets learners use their (naturally limited) working memory to the utmost, even with lower capacity, such as in children (Oakley et al. 2021).

Another useful feature of comics is the dialogic structure, essentially similar to a play or movie script. Once again it falls in line with the updated CEFR scale, which frequently mentions 'dialogic talk' and acknowledges 'the fundamental distinction between production (= sustained monologue; long turns) and interaction (=conversational dialogue; short turns)', to the point of highlighting interaction as a separate mode of communication. This explains the significance of comics as a XXI-century instruction material in contrast to other, more conventional ones: short stories, articles, blogs etc. The latter, narrative, type of writing, however, might still be present as caption boxes, exposing students to different structural principles and

patterns:

Finally, the advantage of comics as quasi-scripts over actual videos lies in their ease of use. Unlike video materials, comics can be easily sent, stored and retrieved, or printed and handed out in a low-tech setting. In online teaching, they provide the much-needed on-screen visuals without the demand for speedy connection and appear more adaptable to learners' needs, as a default graphic editor is enough to alter pictures / text to fit learners' needs and aims.

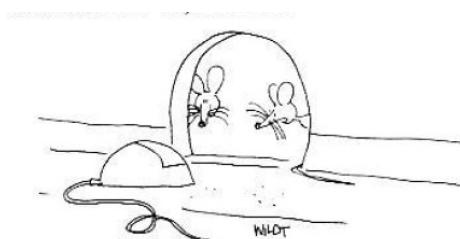
Thus, the pedagogical benefits of comics are rooted in:

- alignment with human cognitive mechanisms;
- sociocultural relevance;
- convenience and flexibility.

It is not surprising, then, that coursebook developers have already turned their attention to comics. However, most of them are aimed at young learners: take such old and new series as Kid's Box, GoGetter, I-Spy, Incredible English, SuperMinds, Chatterbox, Poptropica and others, as well as Russian school coursebooks. All of them feature specially created instruction comics, normally used to present target vocabulary / grammar patterns or functional language of greetings, social encounters etc. In contrast, few adult coursebooks contain comics (despite their provenance, as the earliest comics in history were not aimed at juvenile readers). Some examples can be found in Starter-level coursebooks; however, with increasing mastery other forms of presentation and practice take over, such as script-based listening. This might be explained by authenticity concerns and age



Figure 2. Instructional and authentic comics, published in Professional English in Use ICT



*"That must be the new neighbor.
I hear he's a real computer geek."*

Professional English in Use ICT

Figure 3. Instructional and authentic comics, published in Professional English in Use ICT

favoured by independent schools and private tutors, who are free to choose whatever suits their learners. In most cases these are single-panel or multi-panel strips published online (see resources like webtoons.com, brightside.me). Additionally, online resources have sprung up, offering readymade language learning plans (for instance, learnwithcomics.com). While reliable in terms of authenticity, most non-instructional comics place an additional burden on teachers, forcing them to adapt the materials – so that some choose to create their own using web tools such as Pixton.

The use of comics in ESP – English for Special Purposes – is even less common. At most, there are casual illustrations on the margins added to provide welcome distraction – some drawn for the particular unit, some – like Mike Flanagan's Hambone – taken from authentic sources, so that both types of comics mentioned above (instructional and authentic) can go side by side:

The demand for adaptation is even higher in ESP than General English: not only are most authentic comics created by fluent speakers for other fluent speakers – both are part of a professional community. As a result, language learners face challenges related to content as well as language – and might be learning one through the other (In that case a fine line has to be drawn between teaching

requirements: although while for most young learners pictures are part of daily life, even if presented in other forms (cartoons or games), adults outside certain fandoms might perceive a comic strip in their Upper-intermediate coursebook as inappropriately childish.

In absence of 'instructional comics', authentic materials take the stage. These are



Figure 4.

ESP and CLIL – Content and Language Integrated Learning).

Additional issues to consider include educational culture (are learners expecting the lesson to be interactive?) and media literacy (are they struggling with language, content or the mere fact of having to decode both at the same time?).

Nevertheless, it is possible to employ comics in ESP instruction.

There's a commonly drawn distinction between two types of lessons: language- and skills-focused (This view has been challenged by some, such as H. Dellar, who claims: 'Problems connected to skills essentially come back to being more about problems with language' (Dellar 2016), or, in his own words, 'Teaching skills means teaching nothing'). In ESP the teaching of both takes a specialized turn:

1. Language instruction focuses on vocabulary and grammar patterns required for professional interaction and is fully integrated with the content;
2. Skills practice emphasizes the aspects needed in the learners' chosen field.

We are going to briefly look at the way comics can be used to promote learning vocabulary, grammar and relevant skills, based on the author's experience of teaching English for IT (Information Technology) to groups of young adults in a higher education setting. All the learners were undergraduate students majoring in computer science; the course was delivered during the first two years of study.

Although authentic comics can be mined for General English vocabulary as well, the ESP items technical students need to be taught can be divided into technical (used only in this subject area) or semi-technical (having a meaning relevant only to this area (Some researchers classify multi-meaning words with a specific meaning as technical), or particularly frequent in this area). In turn, comics as means of instruction differ in whether they feature these target items explicitly or can be used to elicit them through nonverbal cues.

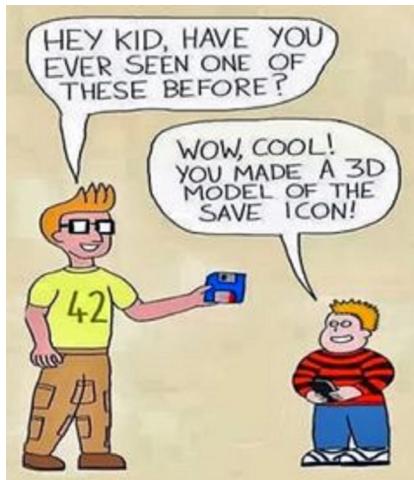


Figure 5.

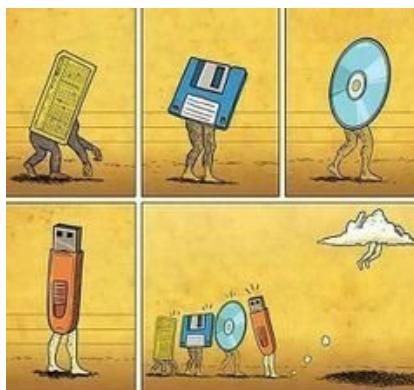


Figure 6.

According to corpus and dictionary data as well as available coursebooks, both meanings can be taught to learners starting at approximately B2 (Upper-intermediate) CEFR level.

Consider the following activities:

1. Reading out / acting out: Students take turns to read out the dialogue, paying attention to the pronunciation of numbers and symbols (1024*768).
2. Gap-fill: The keyword is removed for students to guess.
3. Dialogue completion: Half of the dialogue is erased; students write their own versions.

If other comics are added, more activities will be available:

4. Matching: The text is removed from speech bubbles and presented separately to be matched to the correct blank-bubble picture. In a more complex version, questions and answers from different panels are split and mixed.



Figure 7.

5. Information gap – Jigsaw reading: Can be used with panels that feature more than one speech bubble. Half of the group receive the first part of the exchange, half are given the other and asked to find partners with the matching half of the dialogue.

Comics that do not feature target vocabulary can still be used to introduce or reinforce it through eliciting, serving as 'picture

dictionaries' of sorts. Consider the following examples:

This panel features a floppy disk – an obsolete storage device hardly relevant these days in terms of language or content, yet useful as a member of the lexical group related to storage. Since some of the items explicitly present in the panel (3D, save, icon), the target term can be elicited first, then used to call up relevant vocabulary (non-volatile, capacity...). Another way to approach this lexical group would be through explicit naming of its members shown in the following sequential strip:

Unlike specialized vocabulary, grammar can hardly be split into 'relevant' and 'negligible'. Still it is possible to highlight patterns more frequently used in professional communication – as shown by topic selection in ESP coursebooks:

Like vocabulary, grammar can also be explicitly present on the panel or indirectly accessible through visual prompts:

Explicit: Language work: Questions – How did you become a programmer? Have you ever seen one of these before?

Present perfect simple / Past simple – Have you ever seen one of these before?

All the activities listed above for vocabulary work (gap-fill, matching etc.) can be applied to grammar comics as well. With comics featuring target language, error correction is also an option – as illustrated by the Techindustan panel with an incorrectly formed Past Simple question:

Prompt: Comparing qualities: comparatives – Students are asked to identify the devices, then compare them (Ex.: A punched card is bigger than a floppy disk; a CD is more fragile than a memory stick, etc.).

Language learning theory commonly differentiates between receptive skills such as reading and listening (mainly understanding language) and productive ones – writing and speaking (mainly producing language). Yet rarely is a language skill separated from the other three: as D. Riddell states, 'they are very rarely focused on in isolation in the classroom' (Riddell 2003), and in most cases language

work either precedes or follows a skill-based activity. It is, however, possible to single out the primary focus of the lesson – or deliver an integrated one, with complementary skills trained together.

While key skills for a law or history student might include extensive writing, programmers-to-be need to focus on reading and speaking. The latter, incidentally, tends to be more informal in IT circles than in other professional areas. Writing, on the contrary, is mostly limited to workplace reports, correspondence and technical manuals. As for reading, while comics might abound in target language (see above), as we stated earlier, to interpret them properly one must possess a specific skill – 'a complex, multimodal literacy' (La Cour et al. 2022).

There is a difference between reading a comics and an illustrated story ('...traditional conceptions of literacy as reading and writing verbal texts are insufficient. Instead, literacy pedagogy must give attention to the more complex communication environment and messages in more varied semiotic forms, especially the visual.' (Bramlett et al. 2017)), which must be taken into account when students are given comics as reading practice.

Some ways to work on writing in the classroom include:
1) 'blank bubble' – erase captions (narrative language) for students to fill in while preserving speech or thought bubbles; 2) retell the comics in writing as a short story. The second task could be done orally as speaking practice – and speaking can be developed through other activities as well, especially information gap-ones described above. For instance, in a twist on jigsaw reading texts can be separated from pictures and given to half of the group; students from the other half describe their blank-bubble pictures to find their partners with the missing text. The hardest (and probably least appropriate) skill to develop through comics is listening.

Although some young learners' coursebooks do feature pre-recorded stories meant to accompany sequential comics (Chatterbox, GoGetter etc.), web comics are not typically supplied with such. A teacher could create a home recording of herself, maybe with colleagues as well, to provide one; students would then be asked to listen and fill in the gaps. It is important to remember,

however, that ESP teaching focuses on skills and situations students are likely to face. Therefore, comics chosen for skills development should be realistic (an office break chat between two characters), however funny talking screens and running CDs might be.

The 'blank bubble' technique can work the other way round: with students presented with a caption / dialogue and asked to draw their own comics to go along with it.

This is likely to boost their motivation ('Along with their notes, have students create drawings that represent their understanding of the material being taught. Allowing students to get creative can increase their interest as it deepens their understanding ... Have students draw what they understand instead of, or along with, writing it.' (Oakley et al. 2021)) while activating both the verbal and the visual systems in the brain. Language metaphors can be internalized via drawing: consider the vertical orientation of such verbs as upload / download or terms like cloud or firewall. All this applies to other ESP fields as well, as long as the subject area is taken into account.

To sum up, authentic comics might prove a valuable ESP tool, covering various aspects of language use, helping to develop both receptive and productive skills. However, the sheer abundance of sources without teaching support might discourage educators from using them, especially in formal, high-stakes settings. Nevertheless, even occasional introduction of comics in the ESP classroom could diversify the study process and improve learning outcomes.

Источники и материалы

Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion volume with new descriptors // Council of Europe: Education Department, 2018. 235 p. URL: www.coe-int/lang-cefr (дата обращения: 29.08.2022)

Dellar H., Walkley D. Teaching lexically: Principles and practice. Peaslake: Delta Publishing, 2016. 152 p.

Oakley B., Rogowsky B., Sejnowski T.J. Uncommon sense teaching: Practical Insight in Brain Science to Help Students Learn. New York:

- TarcherPerigee, 2021. 336 p.
- Oxford Learner's Dictionaries // URL: www.oxfordlearnersdictionaries.com (дата обращения: 27.08.2022)
- Riddell D. Teaching English as a Foreign Language. New York: Hodder Arnold, 2003. 288 p.
- Scrivener J. Learning Teaching. Oxford: Macmillan Education, 2005. 431 p.

Научная литература

- Bramlett F., Cook R.T., Meskin A. (ed.). The Routledge Companion to Comics. New York: Routledge, 2017. 455 p.
- La Cour E., Grennan S., Spanjers R. (ed.). Key Terms in Comics Studies. London: Palgrave Macmillan, 2022. 369 p.
- Miodrag Hannah. Comics and language : reimagining critical discourse on the form. Jackson: University Press of Mississippi, 2013. 272 p.

Ознакомиться с материалами всех предыдущих сессий Международной конференции «Изотекст», а также посмотреть видеозаписи докладов, можно на официальной странице проекта:



Сборники материалов конференции за прошлые годы (с 2016 г.) и предшествовавшие им сборники статей «Изотекст» (с 2010 по 2015 гг.) вы можете скачать бесплатно на официальной странице сайта Центра рисованных историй РГБМ:



Научное издание

ИЗОТЕКСТ

МАТЕРИАЛЫ
VII МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ РИСОВАННЫХ ИСТОРИЙ
И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
11 – 13 НОЯБРЯ 2022

Составление: А. Плеханов, А. Кунин

Корректура: Е. Нещерет

Оформление обложки: А. Уткин

Подписано в печать 01.11.22. Заказ № 1257.

Российская государственная библиотека для молодёжи
107061 Москва, ул. Б. Черкизовская, д. 4., корп. 1.

Официальный сайт РГБМ: rgub.ru

Официальный сайт ИЭА РАН: iea-ras.ru

Для связи: izotext@rgub.ru (приём заявок, общие вопросы)

Сайт Центра рисованных историй РГБМ: izotext.rgub.ru